

GERGYE LÁSZLÓ

Vallás vagy költészet?

Művészetesztétikai kérdések Søren Kierkegaard műveiben

A dán aranykor kultúrtörténeti periódusának Hans Christian Andersen mellett nemzetközileg is ismert kulcsfigurája Søren Kierkegaard. Andersenhez fűződő viszonya – különös tekintettel az *Egy még élő ember írásaiból (Af en endnu Levendes Papirer*, 1838) című esszéjére – mind a mai napig élénk érdeklődés tárgya (Andersen 2004. 145–160). Ebben az írásában Kierkegaard Andersen 1837-ben írt *Csak egy muzsikus (Kun en Spillemand)* című regénye kapcsán teszi bírálata tárgyává az anderseni zsenielméletet, amellyel élesen állítja szembe saját felfogását. Kierkegaard itt főként azt kifogásolja, hogy Andersen nem a harcoló, hanem a siránkozó zseni figuráját ábrázolja előszeretettel. Olyan hőstípust jelenít meg, aki az isteni gondviselés oltalma alatt állva jólelkű pártfogók hathatós közreműködésével jut el földi rendeltetése beteljesítéséhez. Kierkegaard viszont a mecénások segítő közreműködése helyett az akadályok önerőből történő legyőzésének szükségességét hangsúlyozza: „mert a zseni nem gyertyacsonk, amelyet a legkisebb szél is kiolt, hanem tűzvész, amelyet a vihar csak tovább szít” (Kierkegaard 2004. 36).¹

Valójában azonban nem a *Csak egy muzsikus* az a regény, amely igazán vita-alapot szolgáltathatna Kierkegaard számára. E történet végén ugyanis a főhős, Christian úgy hal meg, hogy nem is tudja valóra váltani álmait. Kudarcának azonban Andersen maga adja meg a magyarázatát, amikor megkülönbözteti a tehetséget a zsenitől. Észreveszi Christian azért vérezik el az élettel vívott csatában, mert csupán tehetséges volt, ez azonban a boldoguláshoz nyilvánvalóan édeskevés. Soós Anita nemrégiben megjelent tanulmánya (Soós 2005. 125–132) meggyőzően illusztrálja, hogy az anderseni életmű egészéből kirajzolódó zsenifelfogás korántsem esik olyan messze a kierkegaard-itól, mint ahogyan azt a regényíró Andersenről írt kritika alapján hihetnénk. Ha azonban kifejezetten azokat a gondolati elmozdulásokat szeretnénk regisztrálni, amelyek az anderseni zseni- és költészetfelfogáshoz képest a 19. századi dán regény fejlődéstör-

¹ „[T]hi Geniet er ikke Praas, der gaer ud for en Vind, men en Ildebrand, som Stormen udæsker” (Kierkegaard 1838. 52).

ténetében megmutatkoznak, akkor a kierkegaard-i életmű tanulságaival sokkal inkább Andersen 1835-ben írt korai regényét, *A rögtönzöt (Improvisatoren)* kell szembeállítanunk.

Andersen első regénye meggyőző visszaigazolása a jénai romantika esztétikai-filozófiai programjának. Főhősének költészetfelfogása fő vonalaiban meggyezik a schlegeli örökös progresszió alapuló poézis-elvvel: „A romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet” (Schlegel 1980. 281). A költészet, a zene és a szerelem tehát egy töről fakad: egymás tartományait kölcsönösen átjárva az abszolútum megközelítésének avatott eszközei. A korai Andersen így nemcsak a zseni kiválasztottságában, a végül mindent elrendező isteni gondviselésben, hanem ezen princípiumok szintetizáló, megváltó erejében is hisz. Antonio számára nemcsak az élet és a költészet alakzatai kapcsolódnak harmonikus módon egymáshoz, hanem még az ókori Itália felidézett történelmi eseménysora is lépten-nyomon szubjektív színezetet öltve poetizálódik át. A koraromantikus Andersen művét még az a meggyőződés élteti, hogy az esztétikai idealizmusban – leginkább talán a mesék csodáiban – felszámolható a világ eredendő dualizmusa. *A rögtönz*ben ezenkívül a romantikus zsenikultusz azon jellegzetessége is megmutatkozik, hogy maga a költői személyiség az esztétikai hatáskeltés szempontjából mindig nagyobb jelentőséggel bír, mint az általa életre hívott mű: Antonio improvizációi ezért is bizonyulnak sikeresebbnek, mint a lényegében mindig visszhang nélkül maradó írásművek (Mortensen 1974; Lehmann 1976. 1–238; Gergye 2016. 159–172).

Kierkegaard szemléletében jól érzékelhetően megfordul ez a képlet. *A Csak egy muzsikusz szerzőjét* éppen azért marasztalja el, mert Andersen szerint képtelenek bizonyul a distanciára önmaga és a műveiben megjelenített alteregók között:

[Andersent] azon regényírók osztályába sorolhatjuk, akik saját közvetlenül adott személyiségükből adnak költőietlen ráadást [...]. Ennek oka nem bennem van, hanem Andersenben, akit olyan erős fizikai kapcsolat fűz regényeihez, hogy létrejöttüket nem is annyira produkciónak, mint inkább saját maga megcsonkításának tekinthetjük, és bár jól tudjuk, hogy a csonkolt tagokat már rég eltávolították, időnként mégis önkéntelenül fizikai fájdalmat érzünk bennük. (Kierkegaard 2004. 31–32, 33 [Soós Anita fordítása].)²

² „[A]t turde regne ham til den Classe af Roman Digtere, der give un upoetisk Tilgift af deres egen blot phaenomenologiske Personlighed [...] Grunden da ikke ligger hos mig, men hos Andersen, hvis Romaner staae i et saa physisk Forhold til ham selv, at deres Tilblivelse ikke er saa meget at ansee for en Produktion som for en Amputation.” (Kierkegaard 1838. 41, 48.)

Nála egyenesen a már „halott” szerző figurája jut kivételes jelentőséghez, mint ahogy azt a *Vagy-vagy* (*Enten-Eller*, 1843) egyik írása, *A legszerencsétlenebb* (*Den Ulykkeligste*) bizonyítja (Bartha 2008. 45–46). Szó sincs itt már arról, hogy a költészet és a szerelem megoldást jelenthetne az individuum problémáira. Valójában olyan princípiumok ezek, amelyek csak beteljesíthetetlen vágyakat szülnek. De nem más a helyzet a zenével sem. Ezt a felismerést példázza *A közvetlen erotikus stádiumok, avagy a zenei erotikus* (*De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*) című írás, amely azt illusztrálja, hogy az érzéki közvetlenséget reprezentáló zene és a közvetlen tolmácsolására képtelen beszélt nyelv fogalmi tartományai között nincs igazi átfedés. Ennek fő oka az, hogy míg a szellemi a nyelvhez, addig az érzéki a zenéhez kapcsolódik. A legkonkrétabb (nyelv) és a legelvontabb (zene) közeg kollíziója szükségszerűen oda vezet, hogy megszűnik az abszolút zene abszolút költészetté való átfordításának elvi lehetősége, ráadásul így az érzéki zsenialitásban feloldódó abszolút szerelem elérésének reménye is eltűnni látszik a horizontról.

Andersen *A rögtönző* című regényének költői koncepciójában gyakorlatilag sértetlenül érvényesülhetett az „együtt költés” és a „befejezetlenség” romantikus schlegeli eszménye (Schlegel 1980. 281, 285). Kierkegaard-nál azonban a progresszív egyetemes költészet gondolata már csak az ironia fénytörésében mutatkozik meg, az idealizált fragmentaritás elve pedig nem más, mint annak belátása, hogy a töredékek halmaza voltaképpen a rossz alternatívák sorozata (Bartha 2008. 39–40). Ennek a felismerésnek lesz gyakorlati illusztrációja a *Vagy-vagy Diapsalmata* címet viselő írása. Maga a görög szó zsoltárok szövegét megszakító hárfajátékot jelent (Kierkegaard 1978. 1083). Átvitt értelemben azonban a *diapsalmata* a létezés olyan üres térköze, amelynek vákuumában a szerencsétlen költői tudat csak arra a végkövetkeztetésre juthat, hogy a töredékesség által kínált lehetőségek az emberi létezés színterén mind zsákutcába juttatnak (Miszoglád 1996. 63–67). Ennek alapvető oka az, hogy noha a romantikus fragmentaritás elvont síkon képes lehet arra, hogy egységet teremtsen a káoszban, de ez már nem valamely egész egysége, hanem csupán egy egyedi dolog koherenciája (Bartha 2008. 39–48).

Kierkegaard alapvetően rendszerellenes gondolati beállítottságából adódik, hogy a töredék univerzumának következménye a költői tudatot is megbontó meghasonlottság. Ily módon lesz a *diapsalmata* az üres végtelen szinonimája, amely ezzel egyenesen a schlegeli progresszív egyetemes költészet leplezetlen karikatúrájává változik. Igen távol állunk tehát itt már attól a Schillernél még magától értetődő felfogástól, hogy a költőnek – de egyedül neki – megadatik a mindent egységben látás isteni képessége.³

³ Ezzel kapcsolatban lásd Friedrich Schiller *A föld felosztása* (*Die Teilung der Erde*) című költeményét (Schiller 1977. 142).

A költészet a Schlegel testvérek létértelmezésében optimális eszköznek bizonyul még az emberi életet feszítő ellentmondások feloldására. Annál is inkább, mert a kor értekező prózájában a *poesis* kifejezés gyakran eredeti görög értelmében használatik, azaz nemcsak vers- vagy regényírást, hanem művészeti ágtól független művészi teremtést is jelöl. Friedrich Schlegel *Lucinda* (1799) című híres regényében az énefejlődés legmagasabb foka így pontosan a szerelem és a művészet szimbiotikus egységében mutatkozik meg. Az ember számára ugyanis a szerelem kínálja az egyetlen reális lehetőséget a kínzó elszigeteltség felszámolására, az élet műalkotássá való átalakítására. Tehát, a regény tanulsága szerint, a költő (a művész) lényegében egyedül a másakra irányuló, mélyen átélt érzelme révén lelheti meg a saját identitását (Soóky 2013. 116–120). A Schlegel által kidolgozott romantikus házasság-modellben (Korff 1966. III/84) a szellemi és az érzéki minőségek azonos hangsúllyal vannak jelen. A korabeli olvasóközönség azonban a műben nem ezt az egyensúlyteremtési szándékot, hanem sokkal inkább az érzékiség merész ábrázolásának művészi kísérletét érzékelte. Schlegel írását maga Kierkegaard is obszcénnek minősíti, az általa felvázolt koncepcióban pedig egyenesen a szellem marginalizálódását, a nyers érzékiség diadalát látja (Kierkegaard 2004. 287–288). Talán ebből is adódóan a kierkegaard-i gondolati nyomvonalon haladó romantikus dán regényirodalom feltűnő óvatossággal nyúl a szerelem erotikus oldalának tematikájához: itt szinte soha nem lehet úrrá a szellem felett a test. Bernhard Severin Ingemann *Varner költői vándorlásai* (*Varners poetiske Vandringere*, 1813) című verses elbeszélésében például az átpoetizált, légius szerelem magától értetődő természetességgel torkollik a polgári házasság intézményébe, amely a jegyespár közötti, kizárólag lelki alapozású szeretetnek az aktust belengő isteni áldás révén ad sajátosan misztikus tartalmat. Míg azonban Schlegelnél Juliusz és Lucinda érzelmi kapcsolatának misztikus, helyenként ugyancsak vallásos színezetű ábrázolása egyfajta „szexuális forradalom” (Soóky 2013. 113) igenlésének művészi víziójába torkollik, addig Ingemann mindvégig megtartja a szerelemábrázolás éterien tiszta, szubtilis jellegét. Varner és Maria vonzalma a szó földi értelmében soha nem is teljeseedik be, hiszen testi kapcsolat házasságkötésüket követően sem létesül közöttük. Amikor azonban Maria súlyosan megbetegszik, Varner előtt mégis felsejlik egy beteljesüléssel kecsegtető optimális megoldás lehetősége. Szándékosan kapja el tőle a gyógyíthatatlan fertőzést, követve kedvesét a halálba. Utolsó levele így már abban a boldog bizonyosságtudatban íródik, hogy szerelmük Isten színe előtt fog az örökkévalóságba transzponálódni. Lényegében ugyanezt a mozgást figyelhetjük meg korábban Andersennél is: *A rögtönzőben* Antonio a kierkegaard-i értelemben vett „esztétikai” életstádiumból a regény végén jegyesével, Lara-Mariával az „etikai” stádiumba lendül át. Ez ugyan egyfajta olvasatban értelmezhető a költői hivatásnak való váratlan, előzmények nélküli hátat fordításként is (Heede 2005. 132–133), de semmi esetre sem a – korábban pontosan a költészet által reprezentált – transzcendens szemlélettel való szakításnak. A poézis és a roman-

tikus szerelem körvonalaí itt olyan magától értetődő természetességgel mosódnak egymásba, hogy a beteljesülés ígérétét hordozó, a házasság pecsétjével megszentelt új, etikai életmodellben voltaképpen csak abszorbeálódik a művészet korábról megismert, mindent átható teremtő ereje.

Kierkegaard felfogása szerint azonban a költészet már korántsem jelent egyértelmű gyógyírt az élet problémáira. A *Vagy-vagy* egy másik írása, a *Váltogazdálkodás (Vexel-Driften)* éppen az életet és a művészetet amorális módon szintetizálni igyekvő alkotói magatartás kíméletlen kritikáját adja, végső csapást mérve ezzel a kora romantika művészi kultuszára (Bartha 2008. 47). Ez az okfejtés egyértelművé teszi, hogy a költészet princípiumai korántsem működtethetők zökkenőmentesen a hétköznapok praktikus gyakorlatában. Mivel ez a polgári életben konvencionálisan elfogadott fundamentumok létjogosultságát kérdőjelezi meg, törvényszerűen a mindent alámosó melankolikus életérzés kialakulásához vezet. A *Stádiumok az élet útján (Stadier paa Livets Vei, 1845)* című esszé pedig – megint csak a romantikus költői létforma ellen érvelve – kifejezetten a szó hétköznapi értelmében beteljesületlenségre ítélt melankolikus szerelmet emeli piedesztáljára. Hiszen a kierkegaard-i rezignáció a szerelem érzéki, illetve a házasságban manifesztálódó szeretet morális tartalmát csak egymást kizáró antinómiaként tudja értelmezni, szemben Schlegel megközelítésével, aki a *Lucindában* gyakorlati példáját kívánja adni annak, hogy az örökké tartó szerelem erotikus alakzata igenis integrálható a házasság etikai alapozású intézményébe. Szorosan összefügg ezzel a szembeötlő különbséggel az esztétikum mint korabeli kulcsfogalom differenciált jelentésrétégeződése. Schlegel írásaiban az „esztétikai” jelző leginkább a mára konvencionálissá vált „művészi” szinonimájaként bukkan fel. Ez a jelentés dominál a *Vagy-vagy* esztétájának figurájában is, aki saját életét igyekszik műalkotássá alakítani. Kierkegaard-nál azonban jóval gyakoribb, jószerevével általánosítható a szó régebbi, az ókori görög kultúrából átszűrődő értelme, miszerint az *aisthesis* még egyértelműen az érzékiség fogalmával ekvivalens. A dán bölcselő megközelítésében így az érzékiben, vagyis az érzékelésben felszabaduló jelentéstömeg egy transzcendens-etikai dimenzióba helyeződik át. Ez a fogalmi elmozdulás rajzolja fel a kierkegaard-i program meghatározó jelentőségű gondolati ívét: a testiség, a „húspan létezés” (*sarx*) fogságában vergődő individuumokat kiemelni, elvezetni a keresztény vallásos-pneumatikus léthez (Vetter 1994. 289). Mindennek eredményeként egyértelműnek látszik, hogy a Schelling-féle progresszív-esztétikai program Kierkegaard-nál hangsúlyokat vált: az Én-né válás transzcendens dialektikájának közvetítő közege így már nem elsősorban az esztétikai létformához tapadó költészet, a művészet, hanem az etika s főként a vallás lesz (Bartha 2005. 44–45). Ez pedig egy olyan fordulatot jelent, amely alapvetően határozza majd meg az 1870-től jelentkező „modern áttörés” dán regényirodalmának szemléletét is (Miszoglád 1977. 75–86).

Kierkegaard létértelmezésének egyik alapkategóriája az emberi élet egészét átható szenvedés, amely valamilyen formációban mindhárom stádiumban je-

len van. Ez a felismerés munkál előbb a *Vagy-vagy*, majd később a *Stádiumok az élet útján* rezignált gondolatmeneteiben. Az esztétikai szféra élvezetekre berendezkedett embere értelemszerűen mindent elkövet annak érdekében, hogy marginalizálja a szenvedést. Ez az igyekezet azonban még itt is csak korlátozott eredménnyel jár, hiszen például a szerelmi csalódás okozta fájdalom olykor még az örömelvű életstratégiát folytató perc-embereket sem kerüli el. Az etikai szférában a kötelességteljesítés moráljából, a vallási stádiumban pedig a keresztény hit fundamentumaiból adódóan válik a szenvedés a lét immanens tartalmává. Míg azonban az esztétikai szférában jelentkező törekvések kivétel nélkül „kicseleni” igyekeznek azt, a vallásos szemlélet éppen arra kényszeríti az embert, hogy sorsát vállalva farkasszemet nézzen valódi léthelyzetével. Az esztétikai szféra Kierkegaard által ábrázolt olyan individuumai, mint például Johannes, a csábító, kifejezetten még csak az érzékiség dimenziójában mozogva szerzik tapasztalataikat. A műalkotások ugyancsak e szféra produktumai, de materiális valóságukon már átszűrődik a tiszta gondolat ideális fénye. A költői törekvések ezzel együtt is csak látszólag képesek arra, hogy eloldódjanak a minden esztétikai cselekvést jellemző pillanathoz kötöttségtől. A költő minden erőfeszítése arra irányul, hogy kiemeljen a jelenből, s egyfajta folyamatosság jegyében verjen hidat a múlt és a jövő között. Henrik Steffens, a dán romantika fejlődési irányát alapvetően befolyásoló természettudós és filozófus szerint az esztétikai intuíció fogékonná tehet bennünket a múlt iránt: e varázslat révén életre kelhetnek az egykori viking harcosok, újra életünk szerves részévé tehetőek az óskandináv idők elfeledett istenei, istennői (Pattison 1991. 147). Ám ezek a törekvések, noha tiszteletre méltóak, lényegében illuzórikusak. A művész által megalkotott esztétikai képmás ugyanis nem képes arra, hogy dacoljon a múlt idővel, a földi létezés minden pillanatát beárnyékoló változékonysággal. A dán romantika alkotói is tökéletesen tisztában voltak ezzel. Talán elég itt N. F. S. Grundtvig *Az élők országa (De Levendes Land, 1824)* című nagy hatású versére utalni, ahol a költő éppen az öröklét gyöngyéről szőtt álmodásról („*Fortryllende Drøm / Om Evigheds-Perlen*”) énekel; arról a vágyról, amely hasztalanul kutatja a művészet legmélyén is az örökkévalóság kvintesszenciáját.⁴

A művészet egyetlen eszköze ennek megragadására a romantikus megközeletésben központi helyet betöltő képzelet. Ám az, ami a fantázia révén jön létre, nyilvánvalóan nem lehet egyenlő a valósággal. Ebből adódóan a költészet is csak egyfajta közvetítő közegként működhet az általa teremtett, illetve az általa megtagadott világ között. Ezt a világot, a mi világunkat s az abban ránk váró fájdalmat, szenvedést megszüntetni nem képes, csupán a szépség máko-

⁴ „Ó álomvarázs, / az öröklét gyöngyéről szőtt álmodás! / Kigúnyolod, aki hiába keres / a művészet mélyén, mely szívünkre les / egy állandót, meg ami bizton múló / és évként futó.” (Ford. Jánossy István, Bernáth 1967. 336–337.) „*Fortryllende Drøm / Om Evigheds-Perlen*, i Tidernes Strom, / Du gaekker de Arme, der søge omsonst, Hvad / Hjertet begjaerer, Billed og Konst, / Saa varigst de kalde hvad sikkert forgaer / Som Timer og Aar!”

nyával hinti be azt. Az idealizáció azonban az élet problémáira adandó adekvát válaszokat megkerüli, ezért Kierkegaard szerint az esztétikai önmegvalósítás minden formája – így a költészet is – önáltatás, kegyes csalás, illúzió. Az ember transzcendens értelemben csak a vallási stádiumban, az Istennel való misztikus egyesülésben válhat Énné, vagyis Szellemmé. Mert míg a művészet csak tüneti kezelést adhat a létezés átható fájdalmaikra, addig a vallásos-pneumatikus szférába emelkedés képessé tehet az esztétikai tapasztalás érzéki-materiális beállítottságától való teljes eloldódásra. Olyan életforma megtalálására tehát, amely egyenesen a lét gyökeréig hatol. Kierkegaard szerint ugyan a művészet szubsztanciális természetéből adódóan éppúgy a transzcendenciával, a szenvedéssel és az idővel foglalkozik, mint a vallás, de igazán használható megoldásokat a bajokra nem ad. Egyedül a hit lehet alkalmas arra, hogy szembesítsen az életben ránk váró szenvedések elkerülhetetlenségével, a szellemi értelemben vett igazi Én megteremtésének lehetőségével. Az Istennel való folyamatos kontaktusteremtési kísérletben a türelem és a kitartás révén meghaladhatja a pillanatot – ezzel a szellemi mozdulattal is eredményesen imitálva Isten változhatatlanságát (Pattison 1991. 150–152).

Ezzel szemben az esztétikai módon megvalósuló egzisztencia minden alakváltozata szükségszerűen boldogtalan. Nem jelent kivételt ez alól a költő sem, aki minden próbálkozása ellenére működésének fókuszpontját az örökkévalóság helyett a pillanatban leli meg, aki igazi új világok teremtése helyett legfeljebb egyfajta transzformációra, az akusztika megváltoztatására képes: „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne.” (Kierkegaard 1978. 29.)⁵ A költői sors tragikuma tehát abban lelhető fel, hogy a maga eszközeivel képtelen átlépni az isteni értelemben vett valódi világba. Ehelyett megreked a maga által teremtett fikcióban, amely kétségbeesésének állandósult színtere marad. A művészet így lényegében ott ér lehetőségeinek végpontjára, ahonnan tulajdonképpen igazából el kellene indulnia. Míg azonban Andersen regényében a papi és a költői hivatás közötti választás kényszere igazi alternatívaként még csak fel sem merült, addig – Kierkegaard felfogásában – már időnként az esztétikai és a vallási létforma öszegegyeztetetlenségének jelzéseként vetül ki. Mert a költő által életre hívott műalkotás a maga materiális jellegével az esztétikai stádium érzéki valóságához tapad még akkor is, ha annak intuitív megragadó erejében meg-megesillan az elvesztett egész élménye, ha evilági köntösében olykor fel is sejlik az örök boldogság egyfajta előérzete (Pattison 1991. 152–153). Az esztétikai életvezetés és a költészet szoros korrelációjának egyik közvetlen bizonyítéka az, hogy annak

⁵ „Hvad er en Digter? Et ulykkeligt Menneske, der gjemmer dybe Qvaler i sit Hjerte, men hvis Læber ere dannede saaledes, at idet Sukket og Skriget strømme ud over dem, lyde de som en skjøn Musik.” (Kierkegaard 1996. I/23.)

leggyakoribb tárgya éppen a szerelem, amely a maga erotikus tartalmával szorosan kapcsolódik ehhez a szférához. Más a helyzet a szeretettel, amely spirituális jellegéből adódóan kifejezetten a vallás terepéhez tartozik. Kierkegaard *A szeretet tettei* (*Kjerlighedens Gjerninger*, 1847) című művében nyíltan meg is fogalmazza, hogy a fentiekből adódóan a testi szerelem (*elskov*) legavatottabb ábrázolója a költő, míg a szeretet (*kærlighed*) megragadása éppen a keresztény életvezetés lényegét jelenti. Ez a fogalmi megkülönböztetés első pillantásra azon gondolatmenet kiteljesedésének tűnhet, amely a korábbi írásokban is élesen elhatárolta egymástól az esztétikai és a vallási szféra emberének hozzáállását az élet dolgaihoz. *A szeretet tettei* azonban mintha már inkább a két tartomány közötti átjárási lehetőségeket kutatná. Kierkegaard okfejtése ugyanis itt abból a közös elágazási pontból indul ki, hogy a testi szerelem vonatkozásában éppúgy fellelhető az egoizmus, mint ahogy indítékát tekintve nem mentes attól még az emberi szeretet legszubtilisabb formája sem. Mivel azonban az Istenből áradó szeretet mindkettő átlényegítésére képes, a két dolog talán nem is áll olyan távol egymástól, mint ahogy azt először gondolnánk. Ennek illusztratív példája a bibliai Jób figurája, aki mindenben emberi, beállítottságával mégis a költészet határmezsgyéjén áll (Püsök 2009. 43).

Kierkegaard jól ismert elmélete az életstádiumokról nem sok kétséget hagy afelől, hogy az esztétikai magatartás alapvetően a nyelv által meghatározott világtól az embernek egy olyan világ felé kell elrugaszkodnia, amely mentes a nyelv zavarba ejtő poliszémiájától. Ezt célozza az a bizonyos ugrás (*Spring*), amely végül az etikai stádiumból a vallási stádiumba való megérkezést eredményezi. Az élet problémáira ugyanis egyedül az a hit jelenthet igazi megoldást, amely távol áll a nyelv mind az írásban, mind a beszédben feltáruló kétértelműségétől. Erre figyelmeztet a Kierkegaard által idézett újszövetségi intelem is, mely szerint nem szóval, hanem cselekedettel kell szeretnünk (*János első levele*, 3.18). *A szeretet tettei*ben kifejtett kierkegaard-i gondolatmenet szerint ennek alapvető oka az, hogy nemcsak az emberi beszéd, hanem még maga a Szentírás sem függetlenítheti magát a nyelv alapvetően figuratív természetétől. Kierkegaard itt azt taglalja, hogy noha alapvetően az ember mint Szellem (*Aand*) definiálható, benne létezésének ez a lényegisége csak később tudatosul. Mielőtt azonban ez megtörténne, átmenetileg életét főként érzéki-lelki módon tapasztalja meg. Később ez az érzéki-lelki tapasztalás a Szellem által irányítottá, vagyis „átvitté” (*overført*), mondhatni metaforikussá válik: „Mínthogy a szellem láthatatlan, így nyelve is egyfajta titok, titokzatossága pedig éppen abban gyökerezik, hogy bár ugyanazt a szót használja, mint a gyermek és az együgyű ember, de átvitt értelemben” (Kierkegaard 1852. 202).⁶ Ez pedig azt jelenti, hogy a nyelv

⁶ „Som Aanden er usynlig, saa er ogsaa dens Sprog en Hemmelighed, og Hemmeligheden stikker just deri, at den bruger den samme Ord som Barnet og den Eenfoldige, men bruger dem overført.” (Saját fordításom – G. L.)

mélyen beágyazódott entitás a létezés érzéki dimenziójába, vagyis mint mediális eszköz az elvont, spirituális tartalmak megértése nélkül is működtethető. Magától értetődő ez a köznyelvi beszéd esetében, amelynek alakzatai a poézis metaforikus alakzataiba transzponálódnak. Talán kevésbé feltűnő módon, de ugyanez tárul fel a keresztény beszéd figuratív közlésmódjában is. A Szentírás pontosan a nyelv figurativitásában rejlő lehetőségek kiaknázásával képes hatásosan kommunikálni a maga üzeneteit, amikor például a földi létről mint a „vetés”, az örökkévalóságról pedig mint az „aratás” idejéről beszél. Így arra a kérdésre, hogy miként kell a szeretetről helyesen szólni, nyilván csak majd az „aratás” idején lehet válaszolni (Pattison 2002. 140–153). Mivel a nyelvi jelentés teljességének profilja a jelenben mindig csak részlegesen rajzolódhat ki, a jövőre irányultság tekintetében sincs olyan nagy különbség a költői és a keresztény vallási közlésforma között. Az igazi kérdés persze az, hogy a szeretetről való helyes beszéd miként fordítható át a közösség számára hasznos gyakorlati cselekedetté. Ennek egyik lehetséges útja Kierkegaard szerint az apostoli küldetés teljesítése. Ez értelemszerűen egyet jelent a megvetés, a kiközösítés, vagyis a krisztusi sors vállalásával. Következésképpen: a szeretetről való tanúságtétel értelemszerűen involválja a krisztusi életút követését.

A szeretet tettei című írás újabb gondolati egységében Kierkegaard abból indul ki, hogy a tökéletes szeretet mintája Krisztus. Célunk és feladatunk tehát az, hogy hozzá hasonlatossá válhassunk. Hiszen Isten az embert a maga képmására teremtette meg, ennek azonban csak a krisztusi szeretetparadigma adhat igazi értelmet. Az átlényegülés gyakorlati példáját éppen az ő földre lépése jelentette, mert emberből az apostolok szeme láttára alakult át Istenné, tartalmat adva az isteni képmás beteljesülésének. A probléma csupán az, hogy mivel a szeretet rejtett forrása nem magában az emberben, hanem rajta túl, éppen magában Istenben lelhető fel, nincs objektív mérce annak megítélésére, hogy a szavakban vagy a tettekben igazi vagy csak színlelt szeretet nyilvánul-e meg. Ennek megítélése az isteni kompetencia hatáskörében marad, mi magunk erről nem tudhatunk semmi biztosat.

Kierkegaard szerint a szeretetről való helyes beszéd legfontosabb előfeltétele az önmegtágadás (*selvformegtelse*). Álláspontja szerint erre a költő, aki csak a szerelemről és a barátságról tud énekelni, igazából nem is képes: „A költő csak a szerelemről és a barátságról képes énekelni, ami ritka képesség, ám a »költő« a szeretet magasztalására képtelen” (Kierkegaard 1852. 345).⁷ Ezen élesnek látszó megkülönböztetés ellenére sincs azonban olyan nagy különbség a két létforma között, mint ahogy az első pillantásra látszik. Egyetérthetünk George Pattison véleményével, aki szerint a költői státusz nem zárja ki eleve az Isten számára oly kedves, szívből jövő beszéd lehetőségét. Mégpedig azért nem, mert nincs

⁷ „Digteren kan synge om Elskov og Venskab, hvad der er det sjeldne Fortrin at kunne, men »Digteren« kan ikke anprise Kjerlighed.” (Saját fordításom – G. L.)

olyan fensőbb nyelv, amelyhez – a költői nyelvezet eredendően metaforikus többértelműsége miatt – megoldásként fordulhatnánk. A nyelv ugyanis – írja Pattison – önmagában teszi problematikussá saját jelentésteliségét. Ez a tény viszont nem zárja ki, hogy az olyan költői szavak, melyek a kierkegaard-i pszeudonim figurák szavai, mégis a szeretet Istennek tetsző tettei legyenek (Pattison 2003. 33–34). Itt azonban – a fentiekből következően – feltétlenül különbséget kell tenni aközött, hogy valaki „önmagát költi” vagy „hagyja magát költeni”.⁸

Masát András Ibsen *Peer Gyntjében* (1867) látja annak a „költőnek” a prototípusát, akinek életvitele örökre megreked az esztétikai stádiumban. Peer kizárólag arra képes, hogy esztétikailag viszonyuljon a valósághoz. Ennek egyenes következménye lesz az, hogy szerepeit folyamatosan változtatva lényegében mindig lemond arról, hogy valami véglegeset választva önmagává váljon. Ezért nem is juthat el soha még az etikai stádiumba sem, ahol a már valódi alternatívák szorításában képtelen eleget tenni a társadalmi élet elvárt normáinak (Masát 1994. 342). A költői létnek azonban implicite van Kierkegaard-nál egy másik, értékesebb alakváltozata is. Ez a költő ugyanis tisztában van azzal, hogy Istennek szándéka van az emberrel. Meghallja és meg is érti az isteni szót, a hívást (*kald*). Ez az elhivatottságból származó küldetéstudat pedig már nem is esik olyan messze az apostoli igehirdetéstől, hiszen ez megengedi annak feltételezését, hogy – Kierkegaard dialektikus gondolkozásának keretében – még az egymást kizáró esztétikai és vallásos szemlélet között is kialakulhasson egyfajta gyümölcsöző párbeszéd. Ennek lehetőségét veti fel az egész 19. századi dán irodalom gondolatvilágát mélyen átható Aladdin-toposz (Andersen–Emerek 1972. 202) sajátosan kierkegaard-i értelmezése is.

Adam Gottlob Oehlenschläger, a dán romantika kiemelkedő alakja 1805-ben jelentette meg *Aladdin, avagy a csodálatos lámpás (Aladdin eller den forunderlige Lampe)* című mesedramáját, amely a maga korában a költészet mindenkeflettségét hirdető romantikus zseniesztétika talán legeggyértelműbb és legsikeresebb megfogalmazásának bizonyult. Aladdin ebben a megközelítésben nem más, mint maga a költő, egy olyan istenadta tehetség tehát, akinek – kivételes szellemi képességeiből adódóan – különösebb erőfeszítések nélkül hull az ölébe jóformán minden: a szerelem, a hírnév és vele együtt persze a mérhetetlen gazdagság. Amikor Kierkegaard Oehlenschläger híres művének negyedik felvonását boncolgatja (Kierkegaard 2009. 93–95), az esküvőjére készülõ mesefigurában nemcsak a született csábítót, hanem a közvetlenségben élő és mozgó született költőt is felfedezi, akiből elsősorban a vágyakozás határtalan képessége farag elsőrangú poétát (Troelsen 2009. 207–209). Úgy tűnik, hogy egy olyan individuummal van dolgunk, aki minden idegszálával ezen földi világhoz kötődik, aki – a jól ismert kierkegaard-i szóhasználattal élve – kizárólag az élet esztétikai

⁸ „Eet er at lade sig digte, et Andet at digte sig selv.” (Kierkegaard 1978b. 274, Masát 1994. 342.)

stádiumában mozog. Ennek fényében elég meglepően hat, ahogy Kierkegaard a vége felé közeledő oehlenschlägeri dráma egyik jelenetét értelmezi. Ebben arról van szó, hogy Aladdin – a szultán iránti mély csodálatának és tiszteletének jeléül – arra utasítja a lámpa szellemét, hogy hagyja befejezetlenül épülő palotájának huszonnegyedik ablakát, majd végeredményben jövődóbeli apósára, a szultánra bízva a döntést, mit is tesz majd a félbemaradt nyílászáróval.⁹

Ha a mesedramában Aladdin a teremtmény költőgénusz megtestesítője, akkor a palota nem is lehet más, mint maga az életre hívott költői mű. A tudatosan befejezetlenül hagyott ablak aladdini művészi koncepciójában a fragmentaritás jól ismert romantikus esztétikai kívánalma sejlik fel, a felajánlás gesztusán pedig mintha csak a művészesseninek is korlátokat szabó, a szultánban megtestesülő transzcendens iránt mutatkozó tisztelet szűrődne át. A költői retoricitás értelem-szerűen involválja az ablak mint a külső anyagi és a belső szellemi világ közötti kapcsolat vagy határvonal képzetét. Ezen a nyíláson keresztül árad be a fény, az isteni üdvösség fluiduma.

Kierkegaard *Jegyzetlapok (Løse Papirer, 1833–1855)* című írásában a félbeahagyott ablak egyenesen a gondviselés (*Guds Forsyn*) metaforájává emelkedik (Kierkegaard 2013. [413. Papir]). Egyedül ezen az ontológiai résen keresztül tárulhat fel előttünk az isteni perspektíva, amely a maga transzcendens többletével bármilyen emberi alkotást valóban befejezetté, vagyis igazán tökéletessé tehet: „és ő maga ugyan egészen nem készült el – de ez volt az az ablak, amelyen kitekinthettél Istenre”.¹⁰ Ezért van tehát szükség arra a bizonyos ablakra, amely a maga speciális ontológiai karakterével közvetlen kilátást nyit Isten birodalmára. Az ebből áradó megtartó erő teszi végeredményben átjárhatóvá a költészet és a vallás világát, amelynek lehetősége nem is annyira Oehlenschläger művészet-szemléletéből, mint inkább Kierkegaard gondolati akrobatikájából, az *Aladdin* eszmeiségét mélyen átpoetizáló sajátos felfogásából ered (Troelsen 2009. 271).

A német romantika művészetfilozófiája sem a pusztán negáció oldaláról közelíti meg ezt a kérdést. Hölderlin szerint például az ugyan valóban kétséges, hogy lényege szerint vallásosnak kell-e lennie minden poézisnek, az viszont kétségbevonhatatlan, hogy minden vallás lényege szerint poétikus (Weiss 2000. 166). *Hyperion* című regényében egyenesen ki is nyilvánítja, hogy a vallás nem más, mint „a szépség szeretete” (*Liebe der Schönheit*) (Hölderlin 1961. 172; Hölderlin 2006. 86). Úgy tűnik tehát, hogy a szépség egyfajta katalizátorként működhet a vallás és a művészet tartományai között. Annál is inkább, mert nemcsak a szerelem, hanem a szeretet is az isteni szépség megismeréséből fakad. Platón *A lako-*

⁹ „S ha tetszésedre szolgál, atyám, / Te végezd el az utolsó simítást / azután az épület lekötözötté lesz, / köszönettel tartozik neked / amiért általad beteljesedést nyerhet.” „At I, min Fader! / Kunde lægge / Den sidste Haand derpaa, saa Bygningen, / Var nødt til, ligesom, at takke Eder / For sin Fuldendelse.” (Oehlenschläger 1927. 247, saját fordításom – G. L.)

¹⁰ „[O]g selv det var ikke ganske færdigt – men det var det Vindue, gjennem hvilket Du saac til Gud” (saját fordítás – G. L.).

*m*ában kifejtett álláspontja szerint a szépség megismerésének különböző fokozatai vannak. A szép testek által generált vágyódás – Diotima tanítása szerint – a fejlődés egy magasabb szintjére érve a lélek szépsége iránti vágyakozássá alakul át, mely aztán – még elvontabb karakterisztikát öltve – később a cselekedetekben és a törvényekben válik észlelhetővé, hogy aztán végül a tudományokhoz és a filozófiához érkezve a Szép ideája értő szemléletének birtokába juttasson. Az erre képes ember elnyeri az istenek szeretetét, megcsillantva egyúttal a halandó előtt az öröklét perspektíváit is. Ráadásul, aki ezt a szépet szemléli, az magát a tényleges valóságot szemléli, s ebből a kompetenciából egyedül neki sikerülhet a vallásos beállítottság számára is tetsző valódi eredményeket a világra hozni. Ilyen módon tehát mégiscsak kialakulhat a művészet és a vallás között is egyfajta pozitív kölcsönhatás, gyümölcsöző párbeszéd: a platóni nyomvonalon haladó kierkegaard-i dialektikus gondolkodásnak bizonyos fokig mégiscsak sikerülni látszik kisimítani a logikai törésvonalakat.

IRODALOM

- Kierkegaard, Søren 1838. *Af en endnu levendes papirer*. Kjøbenhavn, C. A. Reitzels Forlag.
- Kierkegaard, Søren 1852. *Kjerlighedens Gjerninger*. Kjøbenhavn, C. A. Reitzels Forlag.
- Kierkegaard, Søren 1978. *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Budapest, Gondolat.
- Kierkegaard, Søren 1978a. *Af en endnu levendes papirer*. Søren Kierkegaards Skrifter (SKS). Bind 1. København, Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren 1978b. *Om begrebet ironi*. Søren Kierkegaards Skrifter (SKS). Bind 1. København, Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren 1996. *Enten-Eller I–II*. København, Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren 2004. *Egy még élő ember írásaiból – Az irónia fogalmáról*. Ford. Miszoglád Gábor és Soós Anita. Pécs, Jelenkor.
- Kierkegaard, Søren 2009. *Stádiumok az élet útján*. Ford. Soós Anita. Pécs, Jelenkor.
- Kierkegaard, Søren 2013. *Løse papirer fra 48 som laae i Bibel-Foderalet*. Søren Kierkegaards Skrifter (SKS). Bind 27. Elektronisk version 1.8. Søren Kierkegaard Forskningcenteret.
- Andersen, Hans Christian 1837. *Improvisatoren: original roman i to dele*. Kjøbenhavn, C. A. Reitzels Forlag.
- Andersen, Hans Christian 1901. *Kun en Spillemand: original roman i to dele*. Kjøbenhavn, Gyldendal.
- Andersen, Jens Kr. – Emerek, Leif 1972. *Aladdin-Noureddin Traditionen i det 19. Århundrede. Bidrag til en strukturel litteraturhistorie*. København, Akademisk Forlag.
- Andersen, Kim 2004. „Genius” and the Problem of „Livs-Anskuelse”. Kierkegaard Reading Andersen. In Steven P. Sondrup (szerk.) *Old problems and New Readings*. Odense, The University Press of Southern Denmark.
- Bartha Judit 2005. A progresszív transzcendentálpoezis ideája Kierkegaard Schlegel kritikájában. *Pro Philosophia Füzetek*. 44. 37–45.
- Bartha Judit 2008. *A szerző árnyképe: romantikus költőmtosz Kierkegaard és E. T. A. Hoffmann alkotásesztétikájában*. Budapest, L’Harmattan.

- Bernáth István (szerk.) 1967. *Skandináv költők antológiája*. Budapest, Athenacum.
- Gergye László 2016. Body „Writing” and Soul „Speech”. Hans Christian Andersen’s Improvisatoren. *Danske Studier*. 159–172.
- Heede, Dag 2005. *Hjertebrødre. Krigen om H. C. Andersens seksualitet*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Hölderlin, Friedrich 1961. Hüperion avagy a görögországi remete. In *Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon.
- Hölderlin, Friedrich 2006. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Stuttgart, Reclam.
- Ingemann, Bernhard Severin 1813. *Varners poetiske Vandringer*. Kjøbenhavn, Boas Brünnich.
- Korff, Herman A. 1966. *Geist der Goethezeit. Frühromantik*. Leipzig, Koehler&Amelang.
- Lehmann, Gerard 1976. *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italianrejse*. Odense, Odense Universitetsforlag.
- Masát András 1994. Kierkegaard – Ibsen drámáiban. In Nagy András (szerk.) *Kierkegaard Budapest*. Budapest, Fekete Sas Kiadó. 331–346.
- Miszoglád Gábor 1977. A dán regény a XIX. században. *Filológiai Közlöny*. 23/1. 75–86.
- Miszoglád Gábor 1996. „Rendszer-refrén-aforizmak”. A diapszalmata szerepe Kierkegaard műveiben. *Pannonhalmi Szemle*. 3. 63–67.
- Mortensen, Klaus P. 1974. Forfængelighedens kortlægning. Om H. C. Andersens „Improvisatoren” etc. *Kritik*. 30. 5–38.
- Oehlenschläger, Adam Gottlob 1917. *Poetiske Skrifter*. Bind 2. København, J. Jørgensens og Co. Bogtrykkeri.
- Pattison, Georg 1991. Aesthetics and ‘the Aesthetic’. *British Journal of Aesthetics*. 31/2. 140–151.
- Pattison, Georg 2003. A szeretet ábrázolása: a költészettől a vértanúságig. Ford. Dinai Pál. *Magyar Filozófiai Szemle*. 47/1–2. 19–34.
- Püsök Sarolta 2009. *Kierkegaard teológiájának súlypontjai*. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság.
- Schiller, Friedrich 1977. *Versei*. Budapest, Európa.
- Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich 1980. *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat.
- Soóky Krisztina 2013. „Egy tréfa története”. *Passim*. 15/1. 107–125.
- Soós Anita 2005. Per aspera ad astra. A művészsors H. C. Andersen regényeiben. *Kalligram*. 5–6. 125–132.
- Troelsen, Bjarne 2009. Adam Oehlenschläger, Kierkegaard and the Treasure Hunter of Immediacy. In Jon Stewart (szerk.) *Kierkegaard and His Danish Contemporaries: Literature, Drama and Aesthetics*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- Vetter, Helmut 1994. A véges szellem ámene. Ford. Nóti Judit. In Nagy András (szerk.) *Kierkegaard Budapest*. Budapest, Fekete Sas Kiadó. 288–303.
- Weiss János 2000. *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor.