

Angi István

AZ ESZTÉTIKUM ZENEISÉGE

A kiadói tanács tagjai:

Balázs Imre József

Cseke Péter

Horváth Andor

Kántor Lajos

Kelemen Hunor

Kovács Kiss Gyöngy

Lászlóffy Aladár

Selyem Zsuzsa

Angi István
AZ ESZTÉTIKUM ZENEISÉGE

Esszék a viszonyalkotás varázsáról

KOMP-PRESS
Korunk Baráti Társaság
Kolozsvár, 2001

*Lucrare sprijinită financiar de
Ministerul Culturii*

*Megjelent a budapesti Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma, valamint a Nemzeti
Kulturális Alapprogram támogatásával*



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTERIUMA



Szerkesztette: Veress Károly

©Angi István, 2001
ISBN : 973-9373-30-5

**Címadás ürügyén
paradoxonok
a kötetlenség feladásáról**

(Első előszó a meg nem jelent kiadáshoz)

Az alábbi esszék kötetlenségünk szándékolt feladásáról szólnak. De hát – kérdezhetjük – érdemes feladni a kötetlenséget? Az esszék írója – bevallja – igenis, állította, hogy érdemes. Persze csak azért állította, mert bízik abban, hogy olvasója menten észreveszi a kötetlenség feladásában a közömbösség antimezőjét – eszményeinek valódi erőterét –, és átrendezve benne a dolgokat, eme átrendezés során felfedezi nemcsak a kötetlenség mögött kísértő közömbösséget, de a feladásban rejtőzködő vállalást is. Mert észre fogja venni, hogy a kötetlenség feladása tkp. megkétszerezett fosztó-tagadás, és mint olyan, állítást rejt: a viszonyteremtés vállalását a közömbösséggel, a lemondással szemben. És meg fogja érteni, hogy a megteremtett viszony s a benne rejlő kötöttség nem örök. Ellenkezőleg, felszámolható. Sőt, a birtokbavétel során fel is számolódik. A megteremtett viszony tragikumája éppen az, hogy megteremtettsége távlatában a felszámolás végzete parancsol: a viszony tűnékeny, felszámolódó kötöttség. Óvni kell hát viszonyainkat, az amúgy is

véges viszonylétünkben. Hiszen jártunkban-keltünkben a viszonyban rótt útnak kikerülhetetlenül a végére érünk, s akkor mit tehetünk? Fázósan keressük majd az újabb viszonyalkotásokat ígérő jelzések melegét...

Ám a feladott kötetlenség és a viszonyra lépés vizsgálatából az is kiderül, hogy a megvalósult viszony harmóniájában bujkáló öröm őszibb a harmónia összetevői között orzó szétválasztások félelménél. A furcsa pusztán csak az, hogy eme későbbi félelem váltja ki az előző harmónia vigyázását, és a fölötte érzett öröm tűnenységét. Ezt a furcsaságát hivatott bizonyossággá varázsolni a művészet. És ezt a varázslatot szeretné meglopni – vajon miért? – a tudomány. Partnerek intim viszálya ez. A cinkos meglesés most nem Zsuzsánna vénjeinek szatírkodását idézi. Itt, szándék szerint, már-már féltékenység szorítójában, a tudomány testvérét lesi meg, a művészetet.

Ezt a leskelődő, settenkedő vizsgálódást – ha már kötetbe zártuk – nevének illik nevezni. A nevének nevezés kínzó kötelességtudatában sorjáltak a címváltozatok. Általában a „varázslat”, a „viszony”, a „harmónia”, a „vágy” és az „igézet” parancsszavaira épültek ezek a változások. Valahogy így: *A varázslat gyermekkorra*, vagy; *A viszonyteremtés esztétikája*, avagy: *A harmónia vigyázása*, esetleg: *A szépség szemérme...* Végül is mindezekből együtt (mert külön-külön egyikből sem) létre jött az alcím: *Esszék a viszonyalkotás varázsáról*. A szerző pedig némi fondorlattal elvállalta, mert, vállalása tkp. visz-

szautasítás: nemvállalása annak a hiedelemnek, miszerint a művészet titkait nem magának a művészetnek kell feltárhatóvá tenni... Ám vállalásával fondorlata ellenére bűnbe esett: részesevé vált a gondolati tény és az értelmi szándék kibékíthetetlenségében elkövetett kíváncsiság bűneinek. Bűnösségében hol a varázst magát merevítette el akkor, amikor tetten érve magyarázni akarta, hol a tettenérés örömét tüntette tova, mert a megismerés készenka-pottságának fájó féltékenysége megkísértette. Ráadásul bűntudatát elnyomorította a kényszerképzet, amely szerint meg kell szüntetni a varázst ahhoz, hogy érthetővé váljék. De még az efféle kísértések kiállításával is elbizonytalanította a kértely: kell-e a varázs egyáltalán? És megvalósítható-e mint olyan? S van-e a világ kerektségén esélyünk arra, hogy a varázs neszező talányosságát megőrizhessük, amúgy igaz érintetlenségében? Anélkül, hogy mikroszkóp-preparátum rögzítéséhez hasonlóan tudományos(kodó?) vizsgálatába kezdjünk?...

A címjavaslatok irányívei is meginoztak e kérdésköteg súlya alatt, s ellentétes irányban lengtek ki: a viszonyteremtés esztétikája *A szakadás visszaállításának tudományába*, a varázslat gyermekkora *A varázslat nagykorúsításába*, a harmónia vigyázása *Összhangzattani kivételek* és szabályok hálójába, *A szépség szemérme* – pőreségébe váltott volna át. Ám a meghúzódo alcím nem alkuszik és – ha a kétszeres tagadás háttéréből is, de – vállalja a tagadás mását: nem a megszüntetését, hanem e

megszüntetés ellenkezőjét. És a megszüntetés ellenzését is. Azt a pillanatot akarja tünékenységekben illetni, anélkül, hogy tovasuhanó illanásban megzavarná, amelyről Proust így ír: „megtörtént, hogy egy fényhatás révén a tenger egyik sötétebb részét távoli partvidéknek néztem, vagy hogy örömmel szemléltem egy kék színű és folyékony sávot, anélkül hogy tudtam volna, a tengerhez tartozik-e, vagy az éghez. Értelmem persze hamarosan helyrehozta ezt a szakadást, amelyet ez a benyomásom szüntetett meg az elemek között.” Ha az idézett két mondatból az első művészi, a második a tudományos magatartásformára vonatkozik, akkor az a bizonyos fent nevezett más a kötetlenség felmondásában a szakadás megszüntetése ellen szól. A Nagy Varázslat pedig továbbra is a védekezés kalandja marad: a műalkotásba ravaszkodott radioaktív középfogalmak színes, üdítő képszerűségét őrizni az egyetemes általánosítások kék, tiszta hűvösségében.

Persze az alcím „alázatát” végül is a főcím súlya indokolja: *Az esztétikum zeneisége*, amely közvetlenül a kötetet indító esszé cantus firmusát exponálja, a műzsák egykori közvetítését Ég és Föld között. Mert ebben az intim közvetítésben a máig tartó vágy kivetítődése vibrál, az alkotás és a birtoklás vágya, valós és eszmei között az esztétikum viszonyterében. A 15 évvel korábbi kötet címe *Zene és esztétika* volt, és az esztétika tudományának, valamint a zene művészetének közös kérdéseit a szép-rút hullámhosszán igyekezett vételközelbe hozni.

Ma a cél meredekebb: a mellettségéből fakadó viszonyt, a viszony összetevőiből kiemelkedő sarkokat, meg a közöttük zajló lényegcseréket bemutatni – különös tekintettel az átmenet, az átvitel általánosító mozzanataira. Ezért a tárgy és a jel a tárgyjel és a jeltárgy szervezett vonzásában megközelítik egymást: az esztétika helyét az esztétikum, a zenéét a zeneiség pólusfogalmai váltják fel.

A jelentéstani szerkezetváltások jegyében rendeződött át a vákuum fogalma is: a káoszra visszajelezve elnyerte az „úrtudat” veleszületett jogait: a rendezhető rendetlenség felülvizsgálását. Ennek a felülvizsgálásnak a megmódozásait vállalták bemutatni pl. a *Zenefilozófia* vagy az *Érzelemesztétika* ternói... A további írások témái elhagyják az esztétikum latifundiumát, és a művésziesség végvidékeit igyekeznek becserkészni. A mező távolságainak téridőmérésében többnyire a jelentés kutatásának igénye fogalmazódik meg bennük, kezdve a kisebb retorikai szintek elemzésétől (hasonlattevéstés) el egészen a nagybani arányok beméréséig a belső formák és a tartalom elemzéseiben. Persze az esztétikumtól a művésziig tervezett ingajaratban ezek az írások többször is túllépik a kijelölt fesztáv határait az egyedi, az egyszeri felé, a konkrét alkotások vonzásában. Ezzel a vonzással magyarázható a kodályi életmű elemzésére szánt írás. Ugyanakkor a főcímben rejtett nyelvfilozófiai tény átváltozásainak a mintájára születtek – a Szépség és a szép, a Mű-

vészi és a művészet, a Zenei és a zene algoritmusában – a tartalomelemzések.

Az esszé a senki földjét műveli; az esztétikai esszének a tudomány- és a művészet-közösségében a felszabadult senkiföldjéből a felszabadulás művelése marad. A határok, a határkövek művelése. És marad az Esély, amiért érdemes művelni őket: e határok átlépése, az átlépés világa, amely – talán – a felszabadulás művelésében elhozza a felszabadult senki földjének interrációját – mindenki számára.

Kolozsvár, 1990. február

Második előszó

Kötetünk a *Korunkban* a '80-as évek során publikált írásokból ajánl *mutatis mutandis* néhányat olvasója számára.

A kézirat – ki tudja miért? – tíz évig pihente a megírás fáradalmait egyik kiadónk süllyesztőjében, s aztán el is kallódott.

Megírásuk után tíz év távlatából az 1990-ben kötetnek szánt írásokat másik tíz év után, 2000-ben újraolvasva – már az olvasó szemével a szerzői szigor kitartását felváltja a befogadói igény türelmetlensége. S ebben a szerepcserében ott neszez a *mindez mire való?* ezúttal nem éppen szívderítő kérdése. Mert kétszer tíz év

után még a mesebeli legkisebb királyfi sem válna szívesen a kaland ismétlését...

Mint olvasó mai szemmel nézve ezeket az írásokat, úgy tűnik, egyfajta prehermeneutikus elemzéseket tartok kézben, amelyek elolvasása mai látásmódunk előzeteseihez vezethet vissza, de arra is rávehet, hogy a holnapi rendek várákozásában a túl hiszékeny olvasót a túl kétkedő szerzővel együtt a megértés középarányosában újabb kétkedésekre készítse saját magu(n)kkal s a világgal szemben e harmadik évezred küszöbén...

2000. február
A szerző

ZENEFILOZÓFIA

Zeneiségünkért az eltűnt Musziké nyomában

A zeneiség örök a változó világban. Örökös-ségében mindig régi és mindig új. Ma ő az, ami: a zene inherenciája, a zenéé, miként az emberiség az emberé, vagy amiként az univerzalitás az univerzumé. Valamikor önmagánál is több volt: az ember és az emberség, az univerzum és az univerzalitás jelentésköreinek hasonlóságában-különbségében a hasonlóságokat és a különbségeket rendezték vele a zeneiségtől a zenéig. Mert legrégebb bizonyosságaink közül való az a meggyőződés, miszerint az eszmény nevében érzékvé tett legbelsőbb tulajdonságok rendje zenei rend, hogy a lét zeneivé szervezhető. És ebben a megszervezettségben egyszerre vélték megragadni a világegyetem harmóniáját Püthagorásztól Keplerig és Heisenbergig, az ember önmagára találását Damóntól Dantéig és Bartóktól József Attiláig

Természetes tehát, hogy a zeneiség hosszú előtörténetében jelképek őstípusait szülte és maga is szimbólummá emelkedett. Uranosz, Gaia, Mnémoszüné, Kronosz, Zeusz ősnemzéseiből¹ születnek a múzsák, a zeneiség, a *Musziké* ihletői; a múzsai művészetek öröksége pedig a zene. Mert a Föld és az Ég az Idő gonoszsága óta többé nem találkoztak, de találkozásaik gyermeke az emlékezés az idő utódjával világra hozza az elveszettnek vélt harmónia vá-

gyából e harmónia vigyázóit, akik az ember minden tevékenységében a zeneiség felé irányítják. Az ember pedig totalizálódó vágyát megvalósításainak világtörténelmi ívén régtől a jelenig és azon is túl, a közeli-távoli jövőig alkotásai pontszerűségében, a Musziké jegyében rögzítette – az első pattintott kőbaltától a gondolatkísérletek gammasugár-mikroszkópjáig, vagy az első barlangrajz „tekhnéjétől” az elektronika világában foganó jövő muzsikájáig. És e pontszerűségek újra csak a *Muszaiosz* vagy *mneia* szavára állnak össze a lét levésévé: jelentésköreik jelképei megnyílnak és rejtett bensőségük lerövidítettségei újra folyamokká bővülnek; a (jel)kép mozgásba hozza magára találásunk vágyát, és emlékezéssé szélesedik. Az emlékezés pedig történetet idéző tetteket elevenít meg. És tudjuk, a tett mindig jelen idejű - miként a *musicalitas* is az. És közösségi. Mert ebben az ősi kibernetikát idéző mozgásban benne van a közösség vágya, emlékezése, története, tettei, miként a zeneiség tevékenysége is rendszerint többes számú cselekvés.

A zeneiség tehát megnyitja szimbólumait és ha avatottan akarjuk birtokba venni őket, a lánc utolsó szeméhez kell először kapcsolódnunk.

A harmónia vigyázói a múzsák voltak. Révükön jött létre a muzsiké, még nem a muzsika, de a múzsai művészetek. És tudományok. És technikák. A múzsai művészetek szinkretikus zeneiségének közösségében, a költészet és a tánc közvetlen testvériségében érzük tetten végül is az utolsó láncszemet, a zenét.

Innen indulhatunk: a zenétől a zenei felé. De a visszacsatolások mindig a lerövidítések keresztmetszetei csupán. A közvetítő pontszerűségek elsikkadnak az ingajáratok visszájában. Most is így fog történni: a mítosznyelv bája, hogy a szimbólumok szépségei felnyitottságukban, mire utolérjük őket, már tovatűnnek. Mégis eredményeik hatékonyságát ránk hagyatkozzák; mi pedig e hatékonyság korszerűségének tudatos, mondhatjuk fogalmai törvénybe iktatását szorgalmazzuk – amennyiben fogalmaink szimbólumai csupasz nyilvánvalóságukban helyettesíteni kénytelenek (és szerencsénkre képesek is helyettesíteni) a rejtőzködő gondolati múltat, sőt a jövő távlatainak kijelölésére is válalkozhatnak.

A zenét mint az egyetemes emberi zeneiségének mai inherens tautologikus jelképét felfejtve, újranyílnak a szimbólumsor összes láncszemei. Nagyban is, kicsiben is.

Nagy léptékben: a zene elvezet a művészetek zenei közösségéhez, innen a művészet, a tudomány, a technika közös zeneiségéhez jutunk vissza: itt találjuk meg az emlékezés és az időbeliség közösségének affektivitásait; végül és mindig, a valóság és az eszmény dialektikáját.

Kisebb léptékre váltva meg-megállunk: a művészetek közössége tartalmában is, formájában is zenei. Mert minden művészet tartalmában az anyag és a mozgás dialektikájának legmagasabb fokát, az emberiesített valóság és az emberi eszmény összevetését hordozza a harmóniavágyakozás ellentmondásainak harcában

és egységében. Valamennyien ezt a Püthagoras által megsejtett mikro-, illetve makrokozmikus pályát járják be, amelyet az ellipszis íve konkretizál a két (pontosabban megkettőződő, illetve megkettőzött) fókuszpont feszültségében-oldásában. De formájában is zenei a művészetek közössége, hiszen megmutatkozva valamennyien felveszik a térbeliség és időbeliség emlékezésének kényszerét, anyagiságuk térbelisége időben dinamizálódik, dinamizmusuk tartalma anyagivá térben konkretizálódik. E formai genesis dialektikájának ősi sejtéseit már Lessing bizonyossággá avatta *Laokoónjában*² Tovább gondolva bizonyosságát kitetszik, a két pólus dialektikus művészi újratereztésében a művészetek testvériségét megint csak zeneiségük szüli, amint a tér-idő viszony fesztáván meghittén elrendeződnek építészettől zenéig, tér-, illetve időközben, de mindig ritmikusan, ívekben, erőben, színben; hol szilárdan, hol folyékonyan, a Schelling nyomán megjelenő metaforaegyenletet, miszerint az építészet (meg)fagyott zene,³ a zene (fel)olvadt építészet, művészi függvénytárrá bővítve.

És tovább vissza: a muziké a művészet, a tudomány és technika közössége is. Elvonásaink a munkamegosztás közvetítettsége folyamányaként jogosan, de elmarasztalhatóan véglegesített kategóriákba merevítették tevékenységeik különböző erővonalait, és megosztva őket, eluralkodtak zeneiségük közössége felett. Az elrejtett muziké azonban így is jelen van, az antik világgépek kialakulásától a legmoder-

nebb mezőelméletekig, tudományban, technikában egyaránt. Túlontúl művészetközpontúak lennének zeneiség-elemzéseink, ha azzal hivatkozdnánk, hogy művészi – zenei világlátásunk gyakran megelőzte tudományos érveléseinket, technikai vívmányainkat. Pedig idézhetnők például a Kozmosz birtokbavételének egységét, Ikarosztól Jules Verné-ig, azzal a kozmoszbeli *első* ítélettel bezárólag, miszerint Terránk – festői (Tyitov első szavai az űrből). Avagy a súlytalansági állapot elsajátításának művészi-tudományos-technikai közösségét is sarkíthatnók a művészetek felé, de nem tesszük, mert itt is a harmóniavágy feszültségoldás-konfliktusa a sejtéstől a bizonyosságig a muziké egésze jegyében válik magunkévá Antaiosz mítoszában,⁴ Thomas Mann novelláiban,⁵ az atonális zenében éppúgy, mint az Apolló-program keretén belül. És a közösség igazolására a zeneiség esetében is helyesebb, ha az elsőbbség elvitatása helyett az egységesen jellemzőre hivatkozunk. Így a tudományok és a technikák zeneiségét is könnyen tetten érhetjük például a matematikaivá szerveződés minden elméleti és gyakorlati területén, a matematikaivá szerveződés *episztemé*-jelszava, Leonardo *Trattatójától*,⁶ Spinozáig, Leibnizig máig érvényes premissza a humán tudományok számára is. Sőt, Leibniz visszavezeti ehhez a kiindulóponthoz magát a zenét is. Szerinte a zene a lélek öntudatlan számlálása.⁷ És ma a mikrokozmosz szerkezetének és a művészet mikrostruktúráinak elemzései is kölcsönösen egymásra hatnak. Ebben

az egymásra hatásban újra észre kell vennünk zeneiségünk közösségét. Megvizsgálásra kínálja magát például egy Hegel–Heisenberg párhuzam, mondjuk, a zene meghatározatlan tárgyiaságának összevetése a kvantummechanika határozatlansági relációjával

És végül: a zeneiséget régen a Rend vigyázásában feltételezték. Ma a rend ismeretté vált. Megtudtuk: alapja a viszony, a viszonyalkotás, a viszony struktúrája, élete-halála világban, emberben, tudományban, művészetben egyaránt. Eszerint a zeneiség a viszony ontikáját és gnoszéológiai megsejtéseit hordozó jelkép volt. Felnyitásával a zeneiséget ősi szimbólumából a viszonyfogalom jelentéskörébe helyeztük át. De egyszerű, szenttelen áthelyezése önmagában már nem jelenti a zeneiség további vigyázását is. E továbbvigyázás biztosításáért a viszonyrendek fogalmában a viszonyteremtés emberi vágyát, eszményét, kontrollját is meg kell őriznünk. Mert a vágyban, az eszményben, a kontrollban ma is tovább neszez szinte ősi elevenségében a zeneiség. Elevensége hozza létre az emlékezés és a reménykedés egyidejűségét. Ebben az egyidejűségben újratерemti érzelemrendjeink közvetettségeinek és közvetlenségének harmóniáját, és arra késztet, hogy megérezzük és (újra)tudatosítsuk a viszonyalkotások valóság-eszmény, tér-idő, állapot-mozgás alternatíváiban a vágyak, az érzelmek nélkülözhetetlenségét is. Mert a zeneiség nélkülözhetetlensége megkétszereződik a tudás és a vágy zeneiségére: ritmusa matematikáivá szervezi tudásun-

kat és közvetítővé teszi érzelmeinket világunk és tudásunk között. Magunkévá kell hát tennünk nélkülözhetetlensége mindkét oldalát. Az egyiket már érintettük, vegyük most észre a másik oldalt is, a harmónia disszonanciái-konzonanciái mellett a harmónia vágyát, a viszonyalkotás ellentmondásos harca-egysége mellett a viszonyrend óhajását, a teremtő vágyát, az új áhítását, a jövő kalandját a múlt és a jelen pillérein. Mert érzelmeink közvetítenek valóságunktól eszméink felé művészetben, tudományban és a gyakorlati életben egyaránt; és eszméink, eszményeink valóra váltása sem volna lehetséges erőteljes akarásuk, kívánásuk, kellésük nélkül. Ezt a *másik* oldalt hordozzák a művészetek ma is. Ezek szerint a tudomány csak az *egyikre*, a rendre, a struktúrára összpontosítana, vigyázását mint olyant a művészetekre bízva? Azt szokták mondani, a művészi eszme igazságereje hordozójában, az érzelemben rejtőzködik, a tudományos igazság viszont szenttelensége erejével hat. És talán így is van. De a szenttelen igazságokkal nem szabad vigyázatlanul bánni! Miként az egzakt igazságokkal gyógyító igaz orvos él-hal betegeiért, a világúr és az atomvilág meghódítóit a nagy cél elérésének szenvedélyes akarása sarkallja. És jó volna, ha mindig pozitív, emberi, „zenei” irányba! Abból a szilárd meggyőződésből, hogy mindig így kellett lennie, kiérzik, magának a zeneiségnek is van óhajtása: a zeneiség zeneisége. Mert az ember a viszonyok viszonyában is bizonyosságot akar. A zenében is. És

el is érheti. De ezzel már a kérdésfeltevések újabb területére érkeztünk, és itt meg is állunk. A zeneiség tudatosítása nevelés kérdése, mert igazolása a zene és implicita a zenei nevelés nélkülözhetetlenségének felismerésében rejlik. Már Platón így fogalmaz: „Éppen azért van, kedves Glaukónom, olyan óriási fontossága a zenei nevelésnek, mert a ritmus és a dallam hatolnak be a legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, aki pedig nem, azt éppen ellenkezővé. Különben az elhanyagolt s a nem szépen alkotott dolgokat is az látja meg a legélesebben, aki megfelelő nevelést kapott; mert ő – ezen joggal felháborodva – csak a szépet dicséri, csak ennek örül, ezt fogadja lelkébe.”⁸ Ezen a hullámhosszon vigyázza Heisenberg is a zeneiség igazságát, mikor tudóstársaival közös házizenelésére emlékezve Beethoven egyik ifjúkori műve kapcsán ezt írja: „Túlcsorduló öröm, életerő áradt a muzsikából; a lényegi rendbe vetett bizakodás hangján szóltak a hangszerek, a bizakodás hangján, amely elől minden csüggedés és kishitűség meghátrál. Míg hallgattam, ebben a zenében öltött formát számomra a bizonyosság, hogy – emberi időmértékkel mérve – az élet, a zene, a tudomány örökké fennmarad.”⁹

A zeneiség örök a változó világban. Legyen hát ma is az, aminek lennie kell: ő maga. És ő maga lesz, ha létünk inherenciájává válik, ha legbelső énünk velejárójaként minket önma-

gunkká tesz, ha észrevéteti velünk emberi mi-
voltunk emberségét, zeneiségünket.

JEGYZETEK:

1. Vö. Kerényi Károly: Görög mitológia. Gondolat. Budapest, 1977. 7-8.
2. Lessing: Laokoón. Hamburgi dramaturgia. Akadémiai: Budapest, 1963. 58-61; 128-133.
3. Vö. Goethe: Irodalmi és művészeti írások. Európa. Budapest, 1985. 802.
4. Vö. Zamarovszkij: Istenek és hősök a görög-római mondavilágban. Móra. Budapest, 1970. 55-56.
5. Például A ruhásszekrény címűben. In Thomas Mann: Novellák. I. Irodalmi és művészeti. Bukarest, 1955. 106-115.
6. Leonardo da Vinci: A festészetről. Corvina. Budapest, 1967. 35.
7. Idézi Zoltai Dénes. In A zeneesztétika története. I. Akadémiai. Budapest, 1969. 129.
8. Platón: Állam, 401e. In Platón összes művei. II. Európa. Budapest, 1984. 188.
9. Werner Heisenberg: Rész és az egész. Gondolat. Budapest, 1978. 338.

***Kép, jelkép, jel. –
a gondolkodás érzelmi dialektikája
a zene jegyében***

Mondottuk, a zene viszonyteremtő ereje a viszony megőrzésére is kiterjed, mi több, a viszony harmonikus elrendezését is megígéri. Ígéretét azáltal váltja valóra, hogy a többi művészethez hasonlóan, de valamennyinél kristályosabban megalkotja saját viszonyvilágát, és azt szembeállítja a világgal. Persze, genezisében ő sem mondhat le a készenkapottság szomorúságáról, saját világa végső soron az ő esetében is csak a létező világ megkettőződése. De ezen megkettőződés újdonsága itt a feltételes mód abszolutizálásához vezet; az „ilyen a világ, de ilyen kellene hogy legyen” alternatívája a valóság és a vélt valóság konfrontációjában, zeneileg: genezisében tárja fel a valós világ legbensőségesebb rezdüléseit, mindazokat a mozzanatok, amelyekben az ember világát birtokba veszi és tovább alakítja. Mert a világban, alakulása során, leggyakrabban éppen ezek a mozzanatok sikkadnak el, válnak póriássá, és az ember arra ítéltetett, hogy felfedezésük nélkül éppen munkája szépségétől fosztassék meg, hogy feledje világalakító szerepének, e világalakításnak nagyszerűségét. Éppen ezért a megköttözöttségében új világ zenei többlete egy maximális ökonómiából származó többlet: a feltételes mód ígézetében lemond a konkrétumok sal-

langjáról, és csak a hozzájuk kapcsolódás viszonyrezdüléseit őrzi-eleveníti meg. Tárgytól gondolatig (és vissza) nyilván a zene is végigigazza a világ filo- és ontogenezisét, de amit megőriz ebből a fáradalmas bolyongásból, az pusztán a megtett út emléke, fordulataiban, sikereiben, sikertelenségeiben... De éppen ezáltal újabb utak bejárására késztet a zene. Útitársául pedig, a start és a célvonal történelmi paraboláján nem választja sem a tárgyi világ, sem a gondolati univerzum pontszerűségeit, hanem kapcsolatuk hírvivőjét, az érzelmet. A zene világa jogosan foglalja el az esztétikai mező centrumát, hiszen pilonjai között – a valóság és az eszmény között – magára az összekötő kapocsra, az érzelmre összpontosít. Saját világának viszonylagos önállósága – a megkettőződés kényszerének ellenére is – éppen abban áll, hogy érzelmi magatartásunkat feltételezettségük tisztaságában vigyázza és exponálja a kialakítható, a kialakításra váró viszonyok hordozóiként. A zene ezért a művészetek között is centrálisan rendeződik. Mert nincs művészet érzelmi együttható nélkül; de míg például a képzőművészetek a közvetítő érzelmet a képi kvázi-tárgyiasság, a költészet az expresszív kvázi-fogalmiság *Szküllája* és *Kharüdisze* között konkretizálják, a zene meghatározhatatlan tárgyiasságában (Lukács), és – tegyük hozzá – nyitott fogalmiságában az érzelmet mint potenciális akcióközépet szervezi vélt esztétikai valósággá. A zenei jetentés feltétlen jeltárgya maga az érzelem. És mint potenciális akcióközép,

kristályos tisztaságát akkor sem veszi el, amikor a zenei alkotás, előadás és befogadás során irányítottságában reflektál a tárgyi-eszmei valóságra. Mert a visszaközvetítődés az eredendő világ felé már nem (illetve nem csupán) a régi konkrétumok rezonanciája, hanem az új (vagy felújított) megismerése (ráismerése), a szabadság öröme, amelyet gyakran nem is veszünk észre napi munkánkban, miként nemegyszer feledni hagyjuk azt a felismerést is, miszerint hozzáértő tevékenységünk mindig alkotás, új(ra)alkotás.

A zene központi helye az esztétikum világában bizonyára genetikailag is az. Igaz, ma jeltárgy-relátumait a megkettőződő világból rendszerint közvetve, éppen a körülötte gyűrűző művészeteken át konkretizálja vissza, és reflektálásában úgy jut valóságközelbe, hogy először „festőivé” vagy „költőivé” válik (vagy mindkettő minőségeiből merít). Megteremti a tárgyi vagy eszmei közelség látszatát. Ezért úgy tűnik, mintha centrális tisztaságában a zenét a többi művészetek gyöngyözték volna ki önmagukból. Pedig minden bizonnyal ennek a fordítottja a történelmi igazság. Herder írja a *Kalligoné*-ban: „a költészet megelőzte a prózát”¹. Talán hozzátehetjük, a zene pedig a költészetet. És a többi művészetet is. Mert az esztétikailag megkettőződött világ genezise híven követte a megkettőzésre váró világ emberivé válását, és az ember a környezetét az érzékszervi befogadás után még sokáig érzelmileg, és döntően érzelmileg vette birtokba. Az ősi

szinkretikus tevékenység tartalma, a valós és a véltvalós összevetésének illúziója, „a valóság kontrolljának helyettesítése e kontroll illúziójával”² döntően érzelmi meghatározottságú alkotótevékenység volt. A gondolati elvonás előtörténetében a tárgyi világtól való „megszabadulás útja” emocionális út. Mert a vélt valóság is érzelmi valóság. Csak innen (és) hosszú úton jutottunk el az érzelmi sejtéstől a világnézetig, az aprócska céloktól a távlati eszményig, az érzelmi tárgytól az esztétikai és tudományos tárgyakig. De a formák gazdag világát megőriztük. És első vigyázója maga a zene volt (lehetett!) ennek az emocionális előtörténet-világnak, először külső és később mind interiorizáltabb rögzítésében, újabb startok felé sarkallva az embert. Így az (elő)történelmi igazság a mai látszat fordítottját bizonyítja, azt a genetikai ténytet, miszerint a fogalmi reflektálás elősegítésében és a tárgyi világhoz való visszacsatolódás fokozódó kényszerében a zene körülbástyázta magát újabb és újabb művészetekkel, és legbensőbb tartalmát, az óvott érzelmi akcióközép tisztaságát, rábízta a tárgyi és eszmei konkretizáció közvetítőire, a festészetre, költészetre egyaránt... Sőt maga is e bástyák védelmében válik azzá, ami, védi a gondolat és valóság viszonyának érzelmi közvetítését. E felismerés jegyében lesz érthetővé a bachi világ univerzális érzelmi ereje, így érthetjük meg a nemzeti iskolák zenei ars poeticáját is, de mai társadalmunk zeneművészetét is. Bach *c-moll Orgona-passacagliájának* témája, miként Bárdos Lajos oly

mélyrehatóan elemezte,³ a magába zárt érzelmi közép sokoldalú nyitását rejti költészet, tánc, régi és új ethoszok irányába: a passacaglia szökdelő tánclépésétől, e lépések méltóságteljes lefokozásától a költői jambusokon át ambróziánus és anakreóni verssorok ritmusának, deklamációjának felidézéséig, egészen az apollói és dionüszoszi világ érzelmi viszonyainak újraelrendezéséig. Kodály alkotói életműve élő tanúságtétel arra, miként veheti vissza a zene társművészeitől azt, ami mindig is sajátja volt,⁴ gondoljunk az időmértékes régi költészet felejtett zeneiségének feltámasztására vagy a zeneiség anyanyelvű reflektálására nála, de valamennyi nemzeti iskola történetében is. És ma vajon nem zenei fogantatású-e az a felismerésünk, mely szerint kritikus-forradalmi korok, korszakok érzelmi reflektáltsága, a szépen túl, elsősorban a fenséges és a tragikus életélmény viszonyalkotásának a konkretizációit követeli; nem a zene védte heroikus-tragikus érzelméletben tartását várja-e el az igazi valóságot rejtő mindennapiság jegyében küzdő ember a századunkra árnyékot *is* borító atomkor, a fel-feltörő groteszk és az üresedő transzcendens alternatíváiban? Persze a zenei világ visszakonkretizálása mindig is irányított. A szerző, az előadó, de a befogadó részéről is. A harmóniavágy erejét itt is érezni kell és esztétikai-zenei szabályait betartani. A zene esztétikai igazsága ellen törrünk, ha az alkotói irányítottságot a befogadásban túlméretezzük (a hanslicki „patologikus zenehallgatás”⁵), és fordítva, ha az alkotásban

nem tartjuk számon a befogadási készenlét adott lehetőségeit. Nem véletlen korunkban az annyira aktuális zeneszerzői neo-irányítás, a tűntnek vélt zenei korok expresszív arzenáljainak látszatidézése.⁶ Mert látszatidézések csupán, hiszen a zene kimeríthetetlen eszköztárnak, régebbi vívmányainak bűvöletében, e szerzők mégiscsak a ma hangján szólnak hozzánk, és a befogadás hagyományainak felerősítése révén érzelmeinket a ma világához hangolják. És e behangolások egyben az új befogadásának távlatai is. Csak összetéveszteni nem szabad az újat az újszerűvel... Mert a *neo* is megbosszulhatja magát, ha újszerűségében az új útját állja el, és a felerősödő relátumok, jeltárgyak vissza-képezésével örökre a hagyományosba ragaszt úgy, hogy új startunkról nem tudunk többé előrelépni, és csak helyben topogunk a tradicionalizmus muzeális régiségei között, vagy a leválasztott érzelmet giccs-limonádéba oldjuk fel az új, a tiszta forrás továbbkeresésének vágyát feledve. Ezért minden kor zenei üzenete csak akkor napiparancs, csak azáltal válik a viszonyalkotás hiteles harmóniavigyázójává, ha arra is képes, hogy az ébresztett érzelmeket tárgyi valóság és eszmény felé a *van* és a *lehet* alternatívájában mindig a forradalmi új felé irányítsa, mi több, előlegeznie kell ezt az újat.

Ebben az óriási ciklikus előrepergésben a zene akcióközepe, az esztétikailag érzékivé tett érzelem végigjárja a kibernetikus általánosítás egész kálváriáját. A metaforikus elvonástól a szimbólumképzésig, majd a szimbólumok

újramegnyitásának feed-backjéig. A zeneiség keresésében az Olümposz isteneinek szimbólumokká magasodását, majd újra metaforizálódását már végigkísértük. Valóban, a zenei jel kititrált érzelmdinamikája az episztemék⁷ (képi, jelbeli) megalkotásának az *előttjét* és az *utánját* egyszerre megelevenítő dinamika. Kivételes erejű megrövidítéseiből kiolvashatjuk a jel-kép alkotás esztétikumának egész történetét. És erre paradigma minden igaz alkotás zenei univerzuma: egykoron volt a tett, de a tett történetessé vált, mert elmesélték; a mese pedig csiszolódik, sűrűsödik, és végül is emlékké raktározódik el a memóriában; ám a memória visszaidéző, az emlékeket lerövidítve képekbe, jelképekbe, majd jelekbe vetíti elénk ... De az érzelem indította tett jel-emlékeit megint csak az érzelem támasztja fel – új valóságként: a jeleket összevetve esztétikailag máris cselekszünk, cselekedeteink újabb történések távlatait nyitják meg, és e történések hőseiben ott kell látnunk önmagunkat a jövő tetteiben.

Már Neumann János sejtései⁸ előrevetítettek, immáron fél évszázada, a zene és implicite mindenfajta zeneiség kibernetikus geneziséét, és egyben valamennyi művészi általánosítás gondolatképző perspektíváit is. Ezek a távlatok benne foglaltatnak a kép- és számszerű gondolatformálás egyidejűségében: az ún. *analóg* és az ún. *digitális* vezérlés dialektikájában. A művészetek és centrumukban a zene csak látszatra feszítik ki e dialektikus viszony pólusait, és csak első benyomásra tűnik egyirányú előreha-

ladó mozgásnak a gondolat genezisében az érzelmi közvetítés az analógról a digitálisra. Valójában minden történelmi kor szinkronikus állapotának tanúságtétele a képi és gondolati egység egyidejűsége; a digitális erejű szimbólum csak akkor ő maga, ha metaforikusan megfogalmazhatjuk konvencióit, és „sebességében” értelmezni tudjuk; és fordítva: az analóg dinamikájú metafora csak akkor válik „pozicionálissá”, ha pontszerűvé rövidíthető. Hiszen a zene meghatározatlan tárgyiassága nem jelöl mást, mint az érzelmi kvantumok határozatlansági relációját. Illetve mégis többet, mert megígéri e határozatlanság irányítását, nemcsak a szimbolikus analóg, illetve a metaforikus digitális rendezését külön-külön a vagy–vagy alternatívájában, hanem mind a kettő együttes átfogását a zenei kiterjedés kép- és fogalomközelségében. Mert az irányított befogadás nemcsak a vizuális asszociációkká, illetve érzékített eszmetársításokká színezheti a zenei élményt, hanem rendszerint e kettő együttes lehetőségeinek a rendelkezésére bocsátásában igézi meg a befogadó emlékezetét: zenét idézve mozdít meg analógiásan is, digitálisan is.

Az esztétikai érzelem zenei vezérlése szimbólumtól metaforáig és metonimikus fordulaton át újra a szimbólumig még olyan, egyelőre végletesnek (legalábbis túl divatosnak) tűnő kísérletekben is fellelhető, mint az elektronikus zenét író I. Tomițăé. Mikor régi zenéket idézve (NB. nem összetéveszteni a neo-alkotásokkal!) már-már travesztál, a digitális pontszerűségek

szimbólumait oldja újra mozgékony metaforákká. Gondoljunk Muszorgszkij *Egy kiállítás képeinek* átköltésére. Például a *Baba-Yaga kunyhójában* megjelenő lebegő kisterc intervallum zenei szimbóluma már Ravel hangszerelésében is élőbbé erősödik fel, Tomiánál egyenesen a bagolyhuhogás kísérteties onomatopójája (a gyermekhallgatóság rémületes örömeire – még nem merem kimondani, mennyire „jótétemnyesen”, jövő zenekultúrájukat tekintve... ?) De ugyanaz a Tomița, mikor a filmkísérő zenéhez hasonlóan saját művét írja (persze filmképek nélkül), például a Bermudák döbbenetes talányairól, akkor konkrét zenéjének minden metaforáját – a hullámok zajától a repülőgép zúgásáig – végül is az elektronikus hangzás mai szimbólumrendszerébe zárja vissza.

G. Steiner a nyelvhez kapcsolva elemzi azt a „metafizikai botrányt”, amely a jövő időben strukturálódó gondolkodásból és beszélgetésből fakad, mikor is a „jelölő létezése megelőzi a jelöltet”.⁹ Nos, ennyiben a botrányért elsősorban a zene a felelős, mert az általa érzékvé tett érzelmek készítetik az embert történetiségében a jövő sejtésére, amelyeket aztán képekben vetít ki, majd szavakban fogalmaz meg, de végül is mindig tetteiben vállal és valósít meg. A zene története és a zenei alkotások tárgyi létezése az ember lényegi érzelmeinek nyitott könyve, olyan „olvasmány”, amelyben saját érzelmeinket vesszük számba azáltal, hogy a mindennapi lét és az esztétikai tudat konfrontációiban újra meg újra valóságunkhoz és eszményeinkhez

fordulunk, és rákérdezünk mi is az új nevében az arisztotelészi alternatívára.¹⁰ milyen a világ, és milyen lehetne? És tudjuk, tőlünk függ: milyen lesz ...

JEGYZETEK

1. Idézi: A.V. Gulüga. In Herder (oroszul). Szoc-Ek-Lit. Moszkva, 1963. 47.
2. G. Thomson: Aiszkülosz és Athén. Gondolat, Budapest, 1958. 21.
3. Vö. Bárdos Lajos: Harminc írása.1929–1969. Zeneműkiadó. Budapest, 1969. 249–252.
4. Vö. Angi István: Mímézés, érzelem, hitelesség: a kodályi zene esztétikuma. In: Korunk, 1982/12;
5. E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1910. 120–140.
6. Vö. Sztravinszkij: Beszélgetések Crafttal. Stílus, tradíció. In: Fábrián Imre. A huszadik század zenéje. Gondolat. Budapest, 1966. 298.
7. Vö. Józsa Péter: Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika. Akadémiai. Budapest, 1980. 161–172.
8. Vö. Neumann János: A számoló gép és az agy. Gondolat. Budapest, 1972. 17–19; 94.
9. Vö. G. Steiner: Védekező nyelv. In Játékperiszkóp, kultúrafordítási kísérletek. Kriterion. Bukarest, 1983. 17.
10. Vö. Arisztotelész: Poétika. Magyar Helikon. Budapest, 1974. 22.

Mítosztól logoszig – a zene metaforikus értelme

Összefoglalva: a műsziké zeneisége a Rend vágyát és a Rend vigyázását jelképezte, azt a megkettőzött transzcendenciát, amelyet Platón *A lakomában* úgy fogalmaz meg, hogy „a vágyódó arra vágyódik, aminek híjával van”¹, tehát a sóvárgás és a már birtokolt, de a jövőre nézve csak feltételezett örökös játékát tételezi. Vagyis az elértnek tűnő vágy távlatában kiiktatja a jelen öröklését, és új vágyat teremt még akkor is, ha csak a már elértnek vélt további vigyázására szorítkozik. De az igazán elért vágy rendje ennél többet vár el, feltételezi az új vágyak teremtését. Mert a megvalósult eszmény mindig új eszmények talapzatát hozza létre. A valóság és az eszmény esztétikai viszonya ezen a ponton lépi át a *platóni elérhetetlen* szivárvány határát. Megmutatja az elérhetetlent, és ezzel az elérhetőség közelébe hozza: az esztétikailag érzékivé tett eszmény – a maga pozitív vagy negatív töltésével – a valószerűből átlép a valóságos világába; különben nem volna eszmény, és nem léphetne az emberi lét esztétikai kapcsolataiba sem. Mert az eszmény létét kifejező szillogizmus metamorfózisa megfordíthatatlan: minden eszmény távlati cél, de nem minden távlati cél egyben már eleve eszmény is. A távlati cél eszményiségét a valóság kontrollja bírálja el. Ebben a bírálatban az átléphető-

ség valóság és eszmény között mindig az érzellem közvetítő szerepében minősül lehetségnek vagy (egyelőre) nem lehetségnek, aszerint, hogy az adott valóság befogadása kelt-e olyan emberi magatartást, amely a hozzáállás megfelelő erősségében a valóság átgondolására, sőt továbbgondolására késztesen, és – a tárgyokban rejlő célszerűségek felfedezéseihez hasonlóan, de egyetemesebb igénnyel – a valóságban rejtőzködő eszmény kipattanásához vezessen, ahogyan a műziké-világ embere már megálmodta Pallasz Athéné születésének mítoszában, az eszményivé magasztott legendák világában.

És ma is az eszményi világnak érzelmi-középet védve ébreszt újabb vágyakra a zene, hiszen magát az eszmény–valóság viszony közvetítőjét, az érzelmet örökíti meg dinamikus aktivitásában, pontszerűségétől sebességéig és viszont. Erre az érzelmi akcióközépre rendeződik aztán a valóság eszményi távlata, de az eszmény valóságközelsége is. Ezért az *érzelmi közép* az esztétikum kristályrácsa, amelyet a zene teljes pompájában varázsol elénk. Csak értünk kell varázsigeit...

Láttuk: a rendet vágyó-vigyázó műziké szimbólumai a mítosztól logoszig vezető hosszú úton sorra megnyíltak, kivirágoztak és ... elvirágoztak. De felfejtésükben az ember közelebb került az ismeretlenhez. És az elért ismeretlen, hímporát veszve, elénk tárta a Rend és a Vágy titkát is: a rend a viszonyalkotás feltétele, a vágy a megfelelő viszonyalkotás keresése.

A felfedezés örömét azonban rövidre zárta a felfedezés végessége az elérhetőség végtelenségéhez való viszonyulásában. Mert a szimbólumok megfejtése a régi tartalmakat mindig megkettőzi, és a vagy–vagy kezdeti alternatívája – az azonos és a más – viszonylag önálló – más és más – eszmei elemekre bomlik: a műsziké rendvágya, illetve rend-vigyázása így a rendre és a vágyra, illetve vigyázására bomlott. Röviden: a viszonyalkotás felfedezésében benne rejlik a viszony felszámolódása is, miként a vágyban és a vigyázásban ott kísért az óhajtás és a bírás elidegenülése is... A megtett út tanulsága pedig az elért értékek tartalmaiban újraszimbolizálódik. Mert a viszonyalkotás tudományos és technikai mindennapisága hamarosan rácáfolt a közvetlenség hiedelmére, miszerint a viszonyalkotás, az ok és okozat kettősségében, önmagától is és feltétlenül lezajlik, és (esetleg) csak tudatosítani kell létrejöttét. Hiszen éppen ez a *csak* pozitivista vélelése ébresztett rá a *más* és *más* új alternatívájára, nevezetesen arra, hogy a közvetlenség hiedelmében a viszonyalkotást a viszony alakulásával tévesztették össze. Ez a hiedelem feledésre ítélte azt az ontikai tényt, miszerint a kezdeti harmóniavágy metaforikus ereje megkettőződött, de szimbólumokban kettőződött meg – a viszonyalkotásban és a kontrollban –, amelyek elszigetelődve a más-más alternatíváit szétfeszítették, és oda vezettek, hogy ezeket az alternatívákat csak a közvetítettség valósága foghatta össze új egésszé, új metaforában, a viszonyalkotás vigyázásában. És ez az új

metaforikus értelem dinamizálta egész érzelmi magatartásunkat esztétikai tudatunkban, de azon innen is, túl is. Nélküle pedig – ahogy többször megtörtént már – a viszonyalkotás szabadjára marad, és vigyázás nélküli másságában hamarosan a viszonyok viszonyává bonyolódik, amelynek kusza hálójából újra csak az alkotás vigyázása, vágya, ez a másik alternatíva menthet ki.

Mondottuk már: az ember a viszonyok viszonyában is bizonyosságot akar. Ezt az akarását valóra is váltja. Valóra váltott akarásainak története öntudata kialakulásának és állandó fejlődésének története. E történet pontszerűségeit pedig, hűséges párhuzamban, a művészet történetében egymás mellé és után rendeződő műalkotások jelképes értékei őrzik. Ezek között az értékek között a zene privilégiuma magának a két másnak, a viszonyalkotásnak és a viszonyalkotás megőrzésének egymásra illesztésében rejlett és rejlik azáltal, hogy az alternatívák elkülönüléseit tagadva sohasem mondott le közvetíthetőségük lehetőségéről, és érzelmeinket mindig is ennek a közvetíthetőségnek kristályos tisztaságában rendezte el. Így maradt a zene az egykori műsziké leghűségesebb utódja. Hűsége persze számos lemondásra kötelezte. Mert a valóság és az eszmény, a rend és a vágy, a viszonyalkotás és az alkotás vágyása-megőrzése alternatíváiban magát a közvetítést a metaforizált érzelmek viszonylagos önállóságában kristályosan csak úgy valósíthatta meg, ha maguknak az alternatíváknak a valóságát és

eszményiségét elvonta – talán minden más művészetnél magasabb fokon. Elvonásai miatt valós tárgyiasságában és eszmei konkrétságában veszített ugyan, de e tárgyak elvonása mögött mindig is felsejlik maga az egész valóság, az eszmei konkrétság fogalomnélkülisége előtt pedig mindig is ott dereng maga a gondolat végtelen potenciálja. Ebben a kristályosságában varázsigéit úgy mondja el, hogy értője számára a befogadás során a valóság újra tárgyak, az eszmeiség újra gondolatok világává gazdagodik. Ennek a gazdagodásnak záloga pedig a két más összekapcsolása, amelyet az érzelmi akcióközép zeneileg dinamizált nélkülözhetetlen jelenléte biztosít.

De a zene ma már nem szinkretikus műsziké. Mint jogos örököse ennek, továbbfejlesztette erejét is, hatékonyságát is. Persze, a műsziké öröksége fellelhető minden művészetben, minden tudományban és a technika valamennyi mindennapiságában is. De mindenhol másként, a hasonlóságok és különbségek dialektikájában. És ez a dialektika bensőleg magára a zenére nézve is érvényes dialektika. Nem véletlenül állítjuk még a modern zenéről sem, hogy egyszerre művészet, tudomány és technika.² Meg az is közismert, hogy a többi szellemi tevékenységi formák mellett a zene magában is megpróbálta és megpróbálja az egykori műsziké teljes átörökítését oly módon, hogy a zeneiség ősi erejét és érvényességét továbbfejlesztve mégse mondjon le jelenkori sokoldalúságáról sem. Ebből a törekvéséből fakad

a zenei szintézisek igénye, a mozaikjaira bomlott egykori szinkretikus egész megidézése egy mindent átfogó szintézis teljességének a jegyében. Itt a mai vagy múltbeli vagy szintetikus formákra, a vokális-instrumentális zenékre, operákra, filmzenére, az összművészetet hirdető wagneri vagy a Bauhaus-beli tendenciákra gondolunk, és elsősorban azokra a termékeny kísérletekre, amelyek, túl a művészet-tudomány-technika triászán, a zene és a tudomány, a zene és a technika viszonyainak a szintetizálására vállalkoztak és vállalkoznak például a barokk zenei matematikájában³ vagy a mai zene elektronizálásában stb.,⁴ és amelyek a mítosztól logoszig, a kezdeti hitregéktől az elvont világtörvényekig és a totalitás-modellekig vezető úton a tudomány, művészet és a technika zeneileg szublimált allegóriáit, szimbólumait, metaforáit és hasonlatait hozták létre, hol rejtettebben, hol nyilvánvalóbban, de mindig a kor-szellem valóságviszonyában, az állítások és tagadások örökös körforgásában.

Mert ezek az általánosító mechanizmusok és eredményeik, maguk e mechanizmusokban rejlő általánosítások nemcsak egyszerűen a „modern műsziké” megvalósításai, hanem mai szellemi tevékenységünk olyan tipikus jellemzői is, amelyek világunkból fakadnak, és egyben meg is határozzák ezt a világot. Ezek a mechanizmusok zeneileg is az általánosítás erejével hatnak. Az érzelmi közép zenei elvonásai azonban egységesítő általánosítások: a szimbólumokat, az allegóriákat, de még a hasonlatokat is a me-

taforikus funkció jegyében alkalmazó művészi absztrakciók. Mert az érzelmi lét zeneileg megragadott irányulásai a valóság felé is, az eszmény felé is csak a metafora nevében, „a ki nem mondott hasonlat kifejezett végkövetkeztetése”⁵ nevében válnak jelképpé, gondolatképpé. A művészi általánosítás metaforikus értelmét a zene a műsziké ősi struktúráiból kristályosította ki, olyan kifejezőeszközökre alapozva, amelyek csak az övéi, de amelyek „oldottan” minden művészet (és horribile dictu: tudomány, technika!) formaképző elemeivé válhatnak és válnak is – a műsziké ősi varázsának hódolva. A zene kifejezőeszközeit ugyanis a viszonyalkotás elemi formáiban őrzi. Egyszerre igaz, hogy a zenei kifejezőeszközök elemi formák is, elemi viszonyok is. Bár megemlítésük közhelynek tűnik – ritmus, dallam (összhang), hangerő, hangszín –, mégis felsoroljuk őket, mert modellbe rendeződésük révén minden invariáns elemi viszony helyzeti energiáját és dinamikus aktivitását egyidejűleg is és folyamatában is megidézik. Éppen tovább-bonthatóságuk végessége teszi őket azzá, amik: a viszonynak, a rendnek a jelképeivé, hasonlataivá, metaforáivá, és mint ilyeneket a rend és a viszonyalkotás művészi hordozóivá. A hangok (pontosabban a zenei hangok) kvázi-térbeliségükkel (pontoszerúségeikben) és kvázi-időbeliségükkel (folyamataikban) az egymáshoz kapcsolhatóságuk minőségeiben zeneiek: viszonylétüket létezésük viszonyává sokszorozzák, és a valóság, valamint az eszmény viszonyrendjei-

nek zenei analogonjait teremtik meg. Mert metaforikusan szólva, elsődlegesen magának a valóságnak a viszonyrendje „ritmikus”, „dallamos”, „dinamikus” és „színes”, amely meghatározódva átragad az eszmény zengő spektrumaira is. Mégis, ennek az elsődlegességnek az ellenére is, e viszonyok és viszonyrendek invariáns, tovább nem bontható ősi mintái legbensőségebben a valóság–eszmény viszony akció-közepét dinamizáló érzelmek szerkezetében lelhetők fel. És éppen ezért a zene kifejezőeszközei formavilággá növekedve elsődlegesen az érzelmi struktúrákat metaforizálják legintimébb tartalmukká. Persze, az analógialánc folytonos, és a zenei-érzelmi szerkezet hasonlóság kölcsönössége a zenét magát is (az érzelmekhez analóg módon) egyszerre vezérli valóság- és eszmeközembe.

Ennek a valóság- és/vagy eszmeközelségnek a zeneisége az érzelmi pontszerűségek és a hullámmozgás-szakaszok viszonyt alkotó összekapcsolódásain túl nemcsak analóg zeneiség, hanem – az azonos és a más dialektikájában – önmagává, tulajdonképpeni, saját szerkezetté strukturálódó zeneiség is. Mert a ritmus–dallam–dinamika–hangszín négyes viszonyrendje bensőséges viszonyrend, amelyben úgy válik zenivé a zeneiség, hogy – amint Hegel mondaná – a külsőt legelvontabb formájában interiorizálja⁶: a hangot, a valós térbeliséget látszatdimenziókra, objektív időbeliséget szubjektív tartamokra szublimált hangot választja ki a viszonyok szubsztanciájaként, oly

módon, hogy a hangzás egyik viszonya a másik hordozójává válik; majd ugyanez történik a hangzásviszonyok rendjei között is. Konkrétában: a dallam térbeli ívelése hordozza a ritmus lüktetését; és a hangszín testesíti meg az erő kontrasztjait. Hiszen vajmi nehéz volna önmagában lüktető ritmust vagy önmagában kontrasztáló dinamikát zeneivé rendezni; ehhez dallam és hangszín szükséges a zeneiség hangzó konvenciójában. Persze, e konvención túl elképzelhető a ritmus is, az erő is a maguk elvontságában, amint ezek önmagukban képzelt gyönyöréről már Platón így ír a *Philéboszban*: „A hangokat tekintve is azt mondom, hogy a könnyen ömlők, csengők, egységes szép zenét adók nemcsak bizonyos szempontból, hanem magukban véve is szépek és természetükkel járó gyönyört is keltenek.”⁷ A maximális elvonásokat olyan pontosan érző Kandinszkij pedig így fogalmaz – ezúttal a festészet zeneiségének a jegyében – *A szellemiről a művészetben* című munkájában: „A zenei hangnak közvetlen útja van a lélekhez. Itt azonnali visszhangot talál, mivel magában az emberben van a zene.”⁸ De míg a forma önmagában is létezhet, a szín önmagában képtelen erre a létezésre. „A vörös – folytatja Kandinszkij –, amit nem materiálisan látunk, hanem absztrakt módon elképzelünk, ugyanakkor egyfajta pontos és pontatlan képzetet ébreszt, amelynek tisztán belső, pszichikai csengése van. A szó hallatára megcsendülő vörös önmagában nem kapcsolódik közvetlenül a meleghez vagy hideghez. Ezt még hozzá kell

gondolni, mint a vörös tónus finom fokozatait. Ezért mondom én ezt a szellemi látást pontatlannak. Ugyanakkor azonban pontos is, mivel a belső cselekvés maga marad, anélkül hogy a meleghez és hideghez stb. véletlenszerű vonzalmat mutatna. Ez a belső csengés egy olyan trombita vagy hangszer hangjához hasonlít, amilyen a »trombita« stb. szó hallatára merül fel bennünk, miközben a részletek elsikkadnak.”⁹ Persze, a zenei hang és a festői „belső” elvonásainak hasonlósága és különbsége bonyolult esztétikai viszony. Mert a zenei hang önmagában való gondolása is képzeti szinten jelenik meg, akár a „vörös” szó csengése. És fordítva, a festői szín önmagában való (viszonyítás nélküli) érzékelése éppúgy elképzelhető, mint a magányosan zengő hangé. Jóllehet, a pszichológusok az egyetlen ingerhatásból fakadó „tisztá” érzet gyakorlati lehetőségét jogosan rendkívül végesnek tartják a komplex ingerhatásokból eredő képzetek átfogó gyakoriságával szemben. Ezért logikus Kandinszkij érvelése, a szín és forma viszonyában, arra vonatkozólag, hogy ha a színt anyagi formában adjuk meg, akkor a tónus kiválasztása mellett (NB. már ez is viszonyítás!) körül is kell határolni, más szavakkal: formába kell önteni. Ám ugyanez történik a zenei hang életrekelésekor is, hiszen mozgásában ő is körülírja és kitölti az adott formát. Mégis Kandinszkij zeneiségvágya indokolható vágy a festészet interiorizálásával kapcsolatosan: a különbségekből adódó belső rendszeresítés óhajta. Mert a zenében foglalt benső-

ség elvonásai olyan kivételeket teremtettek már a barokkban is, mint például Bach *A fuga művészete*, amely eleve lemond a külső hordozóról, és a ránk maradt partitúra csak a belsőről, a ritmus–dallam (összhang) viszonyrendjéről tanúskodik; különben semmi előírás nem céloz a külső hordozóra, a hangszerekre, ezek dinamikájára, színeire. Innen következik bármelyik előadás szubjektív egyszerűsége a választott (persze stílszerűen választott) hangszeres kombinációk sokféleségében. Egy ilyen partitúra belső gondolása pedig valóban pontatlan és pontos. Mert maga a gondolás problematizálja a gondolás anyagát, és a kezdeti pontatlanságot éppúgy pontossá formálja az instrumentális vagy vokális hangszín és hangerő képzeteiben, mint a formailag módolódó gondolatot a belsőleg idézett szavak viszonyaiban.

De térjünk vissza a zeneiségből eredő viszonyalkotás összetevőihöz. Valóban ezek az összetevők zenében is, festészetben is, és persze a mindennapi életben is elképzelhetők önmagukban, sőt elő is fordulnak ún. „abszolút értékeként”. Előfordulásukat Platón, egyebek között, az esztétikai tetszés osztályozása érdekében vizsgálta, és az esztétikai erőter konfliktusos állapotait – a szép harmonikus egységével szemben – az említett dialógusban mindig a „kevert gyönyör”¹⁰ minőségeivel határozta meg tragédiában is, komédiában is egyaránt. Tehát még a tiszta formák (ideák) világát szem előtt tartó gondolkodó sem tekintett el a viszonyalkotás pontossá formálásában az önma-

gánvalóság magunkértvalósággá alakításától (jöllehet, mint idéztük, a tiszta gyönyörök élvezetét, az önmagánvalóság bírálását is elfogadta, igaz, csak a kiváltságosok számára). Kandinszkij absztrakcionizmusát, zeneiségkeresését pedig éppen ennek az óhajtott tisztaságnak a kritikája teszi reális igénnyé, amikor a szín és a forma kapcsolatában felfedezi a belsőleg pontatlanul-pontos paradoxona mögött az absztrakt és a konkrét kölcsönös feltételezettségét a viszonyalkotásban, a szint hordozó forma szerkezeti rendjeiben.

Röviden, a színek, a hangok és általában a téri-időbeli invariáns formák önmagukban is elképzelhetők. De konkretizációjuk rögtön feltölti őket az azonos és a más konfrontációiban a viszonyításból fakadó esztétikai tartalmakkal: az önmagábanvalóság megméretik, és a Rend nevében magunkértvalósággá bővül.

Még inkább észrevehetjük ezt a bővülést, mint a szubjektív tartalom fokozott érvényességét a viszonyokból alkotott viszonyrendek összekapcsolásában. Elsősorban zeneileg. Mert a ritmus–dallam viszonyrendje összekapcsolódik a dinamika–hangszín rendjével. Pontosabban, a teljes modell strukturálódása megkettőződik belsőre és külsőre: a tulajdonképpeni belső (ritmus–dallam) hordozója az ún. külső (dinamika–hangszín) lesz. Gondoljunk a zene két elválaszthatatlan mozzanatára, a (belső) alkotásra és a (külső) előadásra. Nos, itt pontosan az említett „tiszta” elképzelhetőség konkretizációja válik valóra a maga zenei bensőség-

ben, de azzal a távlattal, amelyről már szóltunk a zenei bensőség érzelmi-közepének valóságra és eszményre irányítottságával kapcsolatosan.

Végső soron a zenévé válás modellje és a belőle következő zenestruktúrák úgy viszonyulnak az ősi műszikéhez, miként a metafora viszonyul a mítoszhoz: mindketten annyira „szeregetik” szülőanyjukat, a mítoszból fogant műszikét, hogy e szeretet végtelenségében „nem tudják feledni” a logosz varázsában kelt távlatokat.

Persze a metafora is (általában) és a zene is (különösen) sajátos módon ingázik a bejárt úton mítosz és logosz között: ez is, az is a logoszt mindig a mítosz színeiben tünteti fel, és fordítva, a mítosztól már e későbbi logosz minőségeit kéri számon. Sajátos sors ez a metafora és a ráépülő zenei általánosítás számára. Mert végső soron a különös általánosítás alfája és ómegája kísérti meg őket akkor is, ha mítoszindíttatásúan a művészet irányából indulnak el a Nagy Ismeretlen felé, de akkor is, ha a logosz zászlaja alatt a tudomány fényében fejtik ki hatásukat. Fónagy Iván elemzése általában a metaforáról érvényes a zeneiségre is, és magára a zenei metaforára is. Azt írja: „A tudományos megismerés során a metafora megelőzi a fogalomalkotást. A költői felfedezés az ismerettől halad az ismeretlen felé. Pontosabban: a látszólag ismertben keresi az ismeretlent; közvetlenül a szavak megkerülésével akar hozzáférkőzni a valósághoz (Berfield), ami nem kevésbé mérész, paradoxális vállalkozás, mint a még ismer-

retlen objektum megnevezése.”¹¹ Vagyis: a metaforikusan zenei általánosítás Szküllája és Kharübdiszé a látszólag ismertben az ismeretlen keresése, és a valóban ismeretlenben a megismerést szolgáló név megtalálása. A zenei metaforikus ingajárata tehát „költőileg” az ismerttől az ismeretlen felé, „tudományosan” a még ismerentlentől a már sejtett-megismert felé leng ki. A tárgy és eszme ilyen kétirányú viszonya nemcsak tételezi, de meg is haladja az esztétikum zenei erőterét. Vissza a műsziké felé, és előre a logosz felé. Ezért tekinthető zeneileg is csak féligazságnak Blumenberg megállapítása a metaforáról, miszerint „a metafora a mítosz maradványa, és a mágikus világnézetből kiemelkedve a logosz felé halad”.¹² Hiszen a logoszban „lekerékített” ismert szimbolizáló betetőzése csak időleges, és mint már említettük, ettől az ismerttől a legendás műszikét idézve, újabb kalandok felé indul a metaforikus értelem, újra problematikussá téve a már elértnek hitt vágy harmóniáját az újabb ismeretlenek előlegezett megnevezésében. Mert a történelmi folytonosság diakronikus menete mítosztól logosz felé egyidejűleg is rendeződik, és pontszerűségeiben szinkrón struktúrákat képez. A metaforikus elem pedig a valóság és az eszmény viszonyában mindkét pólus felé újra megnyithatja ezeket a struktúrákat. Ugyanis az egyidejű pozicionális struktúrák lefutó láncreakciókba történő oldódása éppúgy lehetséges, mint a láncreakció mozzanatainak pontszerű, időről időre történő meg-megállítása. A

előkészítés–feszültség–oldás láncában – persze a láncszemek összekapcsolásának szinte kimeríthetetlen módozatai szerint. Ám ha a metafora a konvencionálisan rögzített jelentést feszegeti, és a szimbólumba zárt jelentettet kérdőjelezi meg, éppen fordított irányban halad, és a jelképbe sűrített gondolat lekerekített egységét bontja fel eszmei összetevőjének többértékűségére. Tudor Vianu minden bizonnyal jogosan tekinti ezt a metaforikus kilengést a legígéretesebbnek: „a szimbolikus vagy végtelen metafora dolgoztatja meg legtermékenyebben a képzeletet.”¹³ A zenei metaforikus értelem legbensőbb megvalósulása is ebben az irányban jön létre. A zene is legértékesebb viszonyulását a logosz felé haladva találja meg. Ennyiben Blumenberg féligazsága termékeny helytálló megállapítás. Ám a zene értelme, mint általában a metaforikus általánosítás tartalma, sohasem mond le a másik irány távlatairól sem. És szinkrón struktúráiban felajánlja mindkét perspektíva befutását. Gondoljunk például a kvint dallam-intervallum zenei értelmére: szimbolikus rögzítettségét a zenei folyamat általában mindig a felhívás, a küzdelemre szólítás, a kaland felé indulás összefüggésében oldja-konkretizálja; de ha ez a kvinthangzás a kürt színeiben jelenik meg (gondoljunk vissza a modell külső, jelenségi oldalára mint a belső viszonyrend hordozójára!), elindíthatja a hallgatóban a jelentő oldal történetiségének valamilyen eszmei-intuitív keresztmetszetben való átélését is, el egészen a vadászat ceremóniájának a meg-

idézéséig. Ugyanez érvényes a trombita harciasságára a cselló *dolce* hangulatára vonatkozólag stb. És ma is, régen is számos (sikeres vagy kevésbé sikeres) zenelelektani elemzés kérdésfeltevése és megválaszolása bizonyítja a hangközökben rejlő komparatív, de szimbolikus zenei azonosságokat is magával az érzelmi-közép tulajdonképpeni tartalmával és formájával. Elég, ha csak a hangközök feszítvjára (ámbitusára) és (felfelé, lefelé lépő) irányára gondolunk, összevetve például a kései romantika lemondó-melankolikus szerkesztéseit a lefelé lépő nagy intervallumok kitartott íveivel Wagnernél vagy Csajkovszkijnál...

Végül is a műsziké nyomában mítosztól logoszig, régtől máig a különös általánosítás zeneisége totalizáló általánosítás marad olyan értelemben, hogy a zenei metaforikus tartalom maga köré csoportosítja a képi általánosítások minden mozzanatát a hasonlattól a szimbólumig és viszont. De e maga köré csoportosítás nem pusztán ténybeli, hanem eszmévé alakító is, mert az érzelmi-közép megmutatásában a zenei olyan értelemben metaforikus, hogy egyidejűleg polifonikusan és kvázipoliszemikusan megalkotott struktúráiban feltételezi a trópusos általánosítás lehetőségeinek egész fegyvertárát. Nem véletlen, hogy a barokk retorika zenei ága külön elméletet kísérelt meg a zenei trópusokkal kapcsolatosan,¹⁴ amint az sem véletlen, hogy a mai retorika próbaköve is a zenei általánosítások kérdése maradt ...

A zenei metaforákban kristályosodik ki ugyanis legbeszédesebben, az érzelmi-közép következetes kiemelésével a valóság és eszmény, a világ és gondolat, a lét és tudat közvetítettségéből, a művészi különös általánosítás kettős irányú értéke ember és világa között. Úgy tűnik, ennek a „bifokális” általánosításnak geometrikus szintézisét ez idáig P. Todorovnak sikerült legátfogóbban sejtetnie ismert négyszögében, amelynek csúcsaira a régi és új jelentők és jelentettek kerülnek, míg a metaforikus általánosítás e csúcsok közötti átlók mentén zajlik szakadatlanul ...¹⁵

A túnt műsziké kék madarát kerestük. Pedig itt volt köreinkben. És kalitkáját a viszonyalkotások megértése-meg nem értése nyitja-zárja. A várt bizonyosságok, a harmóniavágy valóságos renddé alakítását a műsziké fellegvárából alászálló esztétikai tudat integritása előlegezi. Ennek az előlegezésnek legígéretesebb formája a művészi általánosítás. A művészetek az egykori zeneiség hiteles örökösei. Hitelességüket nélkülözhetetlenségük, nélkülözhetetlenségüket hűségük bizonyítja. Mert örökségük a mi örökségünk, a mi jussunk. És ők nem tagadják meg tőlünk; sőt, elvárják, hogy elfogadjuk és tovább gyarapítsuk azt valóságépítő mindennapjainkban, tudásban, technikában, létben, tudatban egyaránt. Ám a művészi jelentés ősi tartalma, mint láttuk, zenei fogantatású. Ennek a zenei fogantatásnak egyetemes érvényűségét és távlatait kerestük a bizonyosság jegyében mai zeneiségünkért a túnt műsziké nyomában.

JEGYZETEK:

1. Platón: A lakoma. 200b. In Platón összes művei. I. Európa. Budapest, 1984. 983.
2. Vö. P. Boulez: L'esthétique et les fétiches. In Cl. Samuel: Panorama de l'art musical contemporaine. Gallimard. Paris, 1972. 402.
3. Vö. például Geiringer idevágó elemzéseit. In Johann Sebastian Bach. Zeneműkiadó. Budapest, 1976. 255–262.
4. Vö. Pongrácz Zoltán: Az elektronikus zene. Zeneműkiadó. 1980.
5. T. Vianu: A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok. Ifjúsági. Bukarest, 1967. 15.
6. Vö. Hegel: Esztétika. III. Akadémiai. Budapest, 1956. 115.
7. Platón: Philéosz. 51d. In Platón összes művei. III. Európa. Budapest, 1984. 264.
8. V. Kandinszkij: A szellemről a művészetben, különös tekintettel a festészetre. In A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból: Gondolat. Budapest, 1975. 102.
9. Uo. 103.
10. Vö. Platón: I.m. 257–258
11. Világirodalmi lexikon. 8. Akadémiai. Budapest, 1982. 323.
12. Uo. 320.
13. T. Vianu: I.m. 97.
14. Vö. Zoltai Dénes: Hermeneutikus szótár c. fejezet. In I.m. 160–174; valamint Molnár Antal: Repertórium a barokk zene történetéhez. Zeneműkiadó. Budapest, 1959. 20; 67.
15. Vö. a μ -csoport Rhétorique générale c. munkájának IV. fejezetét (A metaszemémák). In: Helikon, 1977/1, 41–59.

ÉRZELEMESZTÉTIKA

Az a bizonyos közvetítő funkció

Nyugtalanító érzés az érzelmek esztétikájáról értekezni. Több szempontból is nyugtalanító. Mert a róluk kialakult értekezés kényszere indulatokkal terhes. Márpedig elvontan (nem akarom azt mondani, tudományosan) írni az érzelmekről sem helyes, ha a kényszer a kutatás igényét a szenvedély követelésével cseréli fel. Ám az elemzés buktatóinak objektív és szubjektív jelenléte alaposan megnehezíti a – ha nem is rideg, de mégis – elvártan szenttelen kutatás kimertségét.

Kezdjük éppen ezért a buktatók okozta zsörtölődések kiírásával (kibeszélésével), hátha jó freudista alapon így megszabadulunk, ha nem is a buktatóktól, de legalább az általa kiváltott káros szenvedélyektől. Persze ezúttal csak a „koronaérzelmekkel” vívódunk, az érzelmek művészi jelentésének szenvedélyes tagadásával, megkérdőjelezésével.

Ilyenkor legjobban, ha mi is kérdezzük. Miért kell az esztétikának – legtöbbször – a szaktudományok éppen legmostohább területeit cserkésznie? Miért ő a legárvább az interdiszciplináris elemzésekben a szocio-humán tudományok közül? Mert itt is, az érzelem kutatásában, a lélektan nem éppen (hogy finoman mondjam) „legdiszkrétebb területére kell hivatkoznia, arra a területre, melynek meghódításában a pszichológia is más tudományok remélt kölcsönei

felé kacsint (biológia, biokémia, fiziológia, etológia, genetika stb.)?

És ha már önmagára maradva mégis nekilát az érzelmek tanához, miért kell újra meg újra megvívnia harcát az érzelemért a szakosodó társadalomtudományok bűvkörében saját kutatásai kellős közepén? Miért kell bizonyítani olyan axiómák igazságait, amelyek nem bizonyíthatók, de nem is szorulnának bizonyításra? Nem szorulnának, ha a szocio-humán szakosodás sorában a tárgyi specifikumok osztódásainak látszata nem vetné fel azt az álpolémiát, miszerint például a különböző közlések, jelzések, jelek és jelrendszerek világában a műalkotás elemezhetősége csak akkor valósítható meg, ha a művészet eleve eleget tesz a közlések, jelzések, jelek tudományába foglalt törvényszerűségek elvárásainak. Mintha ezek az elvárások írják elő a művészi valóság *status quo*ját, és nem fordítva, a művészet léte követelné meg önmagából fakadóan a felismert szakszükség-szerűségek legitím feltárását.

Ebben a bűvös körben aztán az esztétika olyan rövidzárlatlánc béklyóiban vergődik, amely végső soron saját tárgya tartalmát e tartalom alapvető minőségétől fosztja meg és ezzel fel is számolja azt. Esetünkben az álpolémia háttere így fest: a műalkotás implicit, belső tartalma nem haladhatja meg saját maga határait. A művészi kép, művészi jel, művészi nyelv – úgymond – a műalkotásban megformáltan ott van, és *vanságában* akkor ő és nem más, ha semmi külsőleges referens, tárgy, eszme sal-

langjával nem tarkítjuk. És persze, ha nem tarkítjuk elsősorban az érzelem kétes jelenlétével!

Nos, a bűvös kör bezárult. Bezáródása azonban nem új, csak felújított jelenség. Mert az esztétika története – a szépség meghatározása körül folytatott harc története – hídfőállását mindig is az érzelem intenzív és extenzív esztétikai minőségei között építette ki.

De legyünk önbírálok is! Vajon a lélektan számára nyújtott-e segítő kezet az esztétika akkor, amikor számos pszichologizáló témájú műalkotást (és nemcsak irodalmi, de képzőművészetit is, zeneit is) parlagon heverni hagyott, anélkül hogy az érzelmek iskolapéldáit átnyújtotta volna? Hiszen mindmegannyi shakespeare-i hős, beethoveni téma, delacroix-i színvilág örökös interdiszciplináris elemzés tárgyát kellett volna hogy képezze esztéták és lélektanászok között. A javaslattevő pedig mindig is az esztétika kellett volna hogy legyen, hogy a telefonkönyv adathalmazát meghaladó példatárat most ne részletezzük! (A kevés kivétel pedig csak erősíti ezt a szomorú szabályt.)

Meg aztán különösen a művek befogadását értelmező esztétika gyakori túlzásai vagy csendes behódolásai – és nemcsak zenei téren – a vágyott beleérzések felé nem érthetően távolították-e el a szigorú szaktudósokat a túlszubsjektívált ítéletek naivságától, sőt olykor tudománytalanságától?

Bizony, van mit »kiírni«, ha szenvtelenül akarunk értekezni a szenvedélyekről, érzelmekről.

De talán jobb itt megállni, mert nyugalunk ilyenfajta megszerzése a végén még azzal a veszéllyel járhat, hogy az olvasóban ébresztünk (számunkra feltétlenül káros) szenvedélyeket. Bírálatusunk-önbírálatusunk pedig a jogosan hóbörgésnek tekinthető érzelmeskedésbe vált át: mi szegény esztéták

Ígérjük – lehiggadtan –, hogy olyan érzelmesztétika bemutatására vállalkozunk, amely a szép világa értékeinek „Mengyelejev-táblázatát” igyekszik pontosabbá formálni azáltal, hogy emez értékek között az esztétikai érzelem helyét, fajsúlyát és egész viszonyrendszerét újrakérdezve, jól bevált Aufklärung-módra megvilágítsa, különös tekintettel a mai esztétikai szférára. Persze a megvilágítás már maga is túlzás; örülnénk, ha a beígérteket bár fölillanthatnánk.

Ezúttal a jelenkori kutatások eszköztárában szeretnénk eligazodni, eligazítani.

Először is a nyelvtudomány és a retorika olyan mai összefüggéseit kell megemlítenünk, amelyek – ha sikerül érzékletessé tenni őket – elősegíthetik a jelenkori esztétikai kutatásokat is.

Így is fogalmazhatunk: a nyelvtudomány tárgya a nyelv, a közlés eszköze; a retorika tárgya, a képi alapformákban rögzített általánosítások pedig a közlések plasztikus, expresszív létezési formái. Mármost: a műalkotás éppen olyan esztétikai közlés (üzenet), amely nyelvi mibenlétét magára az adott műalkotásra korlátozza, és teszi ezt éppen az adott retorikai for-

mák, valamint az egyetemesebben létező és elfogadott forma- és szimbólumrendszer kapcsolatainak folytonosságában és megszakítottságában. Pontosabban: műalkotáson kívüli művészi nyelv önmagában éppúgy nem létezik, mint műalkotásba örökre bezárult szimbólum sem. A műalkotásláncok végességében konvencionálódó „nyelvi azonosság” életképessége az adott műalkotásba rejtett szimbólum „retorikai különbsége” révén erősödik fel. Röviden: a műalkotás nyelv és alkotás egyszerre; a művészi nyelv mint alkotás a műalkotások történelmi sorában csak megszakítottságában él; folytonosságában pusztán elvont lehetőség. Valósággá csak a folytonosság pontszerű kijátszásában, az azonostól való szándékolt különbségteremtés megmódolásában válik.

Ezek szerint a *langue* és a *parole* saussure-i kettőssége¹ a művészi beszédre csak akkor illeszthető rá termékenyen, ha tekintetbe vesszük azt a műalkotás-esztétikai tényt, miszerint itt a beszélők és a befogadók viszonya az alkotó egyes számára és a közönség többes számára partikularizálódik olyanformán, hogy amíg a *langue* mindenki birtoka, a *parole*-t minden műalkotás mindenkor egyedül teremti újra, ám mindenkinek. Így a művészi *parole* egyszeriségében van, hatása önmagán kívül a *langue*-ra csak elvontan érvényes, beszélni senki sem fogja, de mindenki a *langue* általános értelmében fogadja be. Egyszerűbben: a közönségtől nem várja el a műalkotás a *parole* visszacsatolását, újabb beszéd, az alkotásban felhasznált *langue*

gazdagítása felé, csupán a már megalkotott gazdagítására késztet. Mi több, elsőrendű nyelvi tartalma éppen a befogadás lehetőségének kibővítésében van: ezt is el lehet mondani, ez is van, de még ez is lehetséges! Ebben az értelemben mondja a zenéről Adorno: „minden zenéhez, legyen bár stílusát tekintve a legindividualistább jellegű, elengedhetetlenül hozzá tartozik bizonyos kollektív tartalom”.²

Ám az ennek is, annak is, amannak is az elentmondása, rögzített, képekben történő elentmondás. Ebben a vetületében jelenik meg a nyelvi jel és retorikai kép esztétikai összefüggése: a jelentett és jelentő saussure-i viszonya itt – amint Hjelmslev mondaná³ – a tartalom és a kifejezés síkján képekben felerősítve rögzítődik, mégpedig a már említett *parole* szerkezetében azáltal, hogy a közlés esztétikumát az elvárt és elváratlan előkészítésében-feszültségében-oldásában örökíti meg. Mégpedig úgy, hogy a két sík viszonyát, a relátumot (amint ezt Roland Barthes nevezi⁴) az elvárt közlési fok – az úgynevezett zéró fok – fölé az eltérésbe emeli, és onnan visszakényszerítését a megszokott felé már együtt végzi el a befogadójával az elvárt váratlanságának feszültségében.

Az *elvárt váratlanságának paradoxona* azonban a pontszerűvé egyénített közlés létezését olyan alkotássá emeli, amely kilép a mindennapi információ, de a tudományos üzenetek szférájából is és esztétikaivá válik. Esztétikai minőségét pedig éppen az érzelmi közeg legitim, szükségszerű jelenléte követeli meg. Mert

az eltérés (sikeres vagy sikertelen, részleges vagy teljes) helyreállítása elvárja egyfelől az érzelemre jellemző obligát érzéki közvetlenséget, másfelől a beavatás és beavatkozás teljes emotív-akarati komplexumát.

A művészi nyelv mechanizmusának érzelemgazdagsága a tudományos igazság és a mindennapi lét evidenciáinak szenvtelenségével szemben fényt derít a művészi eszme implicit és kötelező érzellemmel telítettségére is. Persze senki sem állítja, hogy a tudományos ismeret megszerzése, vagy a mindennapi lét nyilvánvaló dolgainak befogadása mindig is érzelmentes. A különbség itt magának az adott tény tartalmának a különbsége: a művészi eszme megalkotása során, megalkotásában és befogadásában végig érzellemmel terhes és kötelezően az. Hogy egy vers, illetve egy partitúra önmagában se nem nevet, sem nem sír, olyan „dühödt” ellenérv, amelyre majd később reagálunk, amikor az érzelmek direkt és indirekt stádiumát elemezzük. Mert az is tény, hogy a fogalmi közlés – mindennapi, de főleg tudományos – igénye jogosan a metaforák leépítésére alapoz: fogalommá, a fogalom absztrakt szimbólumaivá vonja el őket, míg a művészi közlés alapállása az értelem metaforikus beállítottsága. De, amint erről már írtunk, az élet mindennapisága és a tudományos tevékenység is él, sőt élnie kell metaforákkal; ez pedig nem kis izgalomba hozza a napi vagy a tudományos közvéleményt. Ám a metaforikus „beütés” érzelmi velejárója éppen ezáltal hozza ezeket a közlés-

módokat és közlésléteket (új törvény, új elnevezés csábos ismeretlensége, vagy még eléggé nem ismertsége, de megismerhetősége) esztétikumközelbe. A mikrokozmosz legújabb vizsgálatait például az elemi részecskék újabb és újabb feltárásai során elkerülhetetlenül és találóan metaforizálnak. A kvarkokat „íz” és „szín” szerint csoportosítják, töltéseiket pedig elektromosság, ritkaság, báj szerint. Hatféle fajtájuknak pedig egyelőre a neve *föl, le, ritka, bájos, fenék, felső*. Ezek a „némiképp” tréfás jelölések még ábraszzerűen is megjelennek a *Sciences et avenir*ben.⁵ De túl a tréfán, mindez írott vagy vizuális metafora, amelynek révén a magfizika eljutott a megtalálás fázisában a néven nevezéshez; innen persze még hosszú az út, amíg a tréfák tudományos jelölésekké lesznek. De mint példák kitűnően igazolják az esztétikum szerkesztésének belejátszását a tudományok „szenvtelen” szférájába.

Ám a művészi eszme jelentését meghatározó érzelmi feszültséget „analitikus” módon is kétségbe vonják. Még ma is. Caesar Brandi⁶ például Hanslick apodiktikus esztétikai téziseire⁷ hivatkozva bizonyítja a zene aszemantikus mibenlétét. És amikor a zene érzelmi tartalmának a tagadásán szorgoskodik, egyebek között azal érvel, hogy még ha volna is ilyen jelentése a zenének, az akkor sem volna adekvát és meghatározó jelentés, hiszen a többi ágazati művészet is éppúgy érzelmet kelthetne, akár a zene. Az érzelem ébresztése pedig még nem jelenti az érzelem implicit művészeti jelenlétét is. Ez

utóbbi Brandi eleve művészetten kívüli tényezőnek tekinti. Ha pedig mégis megengednők a zenei tartalom érzelmi jelentését, akkor – szerinte – kétoldalú tévedéshez jutnánk. Mert a zenei jelentés érzelmi tartalma csak akkor lenne specifikus tartalom, ha kizárólagosan számára vindikáljuk ezt a szemantikai jogot. Ám ezáltal vagy csak a zenét tekintjük egyedül „tartalmas” művészetnek, és a többi művészetet pedig megfosztjuk alapjelentésétől, vagy (egységesen elfogadva a művészetekben rejlő eszme értelmi telítettségét) feloldjuk a közöttük levő tárgyi specifikumokat és ezáltal persze az ágazati művészetek létjogosultságát is kétségbe vonjuk.

Nos, az ilyen és ehhez hasonló analízisek mögött éppen az érzelmek első és legfontosabb esztétikai törvénye rejtőzködik, jelesül *közvetítő szerepük az esztétikai erőter valóság és eszményi pólusai között.*

És éppen a valóság–érzelem–eszmény modellből fejthetjük ki a számon kért tárgyi specifikumokat. Mert a művészetek nagy dichotómiája, amelyben Lessing felfedezte a tér–idő esztétikai dialektikáját,⁸ végső soron az érzelmi közvetítettség révén rendez el az ágazati művészetek tárgyi viszonyát. Visszatérve a jelentett és a jelentő, a tartalom és a kifejezés közlésbeli disztinkcióira, amelyek valahol a fenti dichotómia mögött húzódnak meg a művészetek világában, figyelmeztetnünk kell ezeknek a disztinkcióknak a viszonylagos esztétikai elégtelenségére is. Mert a nyelvi jel linearitását (kizárólagos időbeliségét a *parole*-ban) a műalkotás

nyelvisége éppen azáltal haladja meg, hogy mint nyelv egyben alkotás és mindig egyedi alkotás. Egyedisége pedig a tér–idő dialektikájában a saussure-i linearitás mellé felveszi a referenshez, tárgyhoz való kötelező kapcsolatot úgy, ahogy azt Richard–Odgen szimbólum–referencia–referált háromszöge jelöli.⁹ A referens felvételével a jelnek a tárgyhoz való viszonya a két összetevőt sajátos lényegcserére kényszeríti és egy bizonyos tagadás tagadása révén a jel tárgyjel és a tárgy jeltárgy lesz, viszonyuk pedig, a jelentés, viszonyfogalom (Beziehungsbegriff). A referált magába zárásával minden műalkotás egyetemes tárgyát – az esztétikum világát mindig is specifikálni fogja, többek között aszerint, hogy saját szerkezetének megfelelően ő maga inkább térbeli vagy inkább időbeli elrendezettségű-e.

A fenti modell első rálátásra tehát úgy sarkosodna, hogy az inkább térbeli képzőművészetek a valóság, az inkább időbeli tánc, költészet, irodalom az eszménypólus alá rendeződnének, míg a legelvontabb tér- és időbeli zene pedig középen, éppen az érzelem mediánjában találna rá tárgyi sajátosságaira. Valóban, ez a sarkosodás látszik legmegfelelőbbnek. Ám az esztétikai valóságban a helyzet kicsit bonyolultabb. Mert mind a valóságot, mind az eszményt térbelileg is időbelileg is be lehet és be is kell mutatni. Hozzá kell tennünk tehát az előbbi észrevételhez azt, hogy a képzőművészet is tárgyalja az eszményi, miként a költészet is a valóság oldalt. És azt is, hogy mindkettő – bár el-

vontabban – magában a zenében szintén megtalálható. Így a tárgyi specifikumok elrendeződése többsíkúvá válik, a valóság–eszmény és a tér–idő vízszintesein és függőlegesein, amelyek végső soron a művészetek homogén közegeihez vezetnek el, tartalmilag az inkább tárgyítól az inkább fogalmiig, és formailag a térbeli látható koordinátáktól az időbeli hallhatóig – azaz a *terminus technikus*béli „megszorítással”, hogy a tárgyi–fogalmi kategóriapár művészet-szerkezetű meghatározottsága analóg a valóság–eszmény kategóriapár esztétikai modell-meghatározottságával.

Végső soron tehát a tárgyi specifikumok keresésében az esztétikai szférának a művészetek szférájára történő tagozódásával állunk szemben, ami (a) tartalmi síkon a valóság–érzelem–eszmény, (b) formai síkon a tárgy–érzelem–fogalom dimenzióiban alakul ki. Beállítható mindkét vonalon az érzelmi tényező, az a dialektikus középső és közvetítő, (medián) láncszem, amely a valóság és eszménypólusok Hermészeként e pólusok üzeneteit oly módon továbbítja az ágazati művészetek felé, hogy szigorúan tiszteletben tartja kódrendszerüket; ezáltal pedig megőrzi a művészetek specifikumát a Művészetben belül – a képzőművészetek tárgyiaságától a dinamikus művészetek fogalmiságáig, a zene érzelmközpontúságában is. Talán Brandi is kevesebbet kockáztat, ha zenei aszemantizmusa helyett a zene jelentését, az érzelmet nem téveszti össze a művészetekre általában jellemző zenei jelentéssel, az érzelmköz-

vetítő szerepével, nevezetesen azzal, hogy a művészetek éppen érzelmi telítettségükben többé vagy kevésbé zeneiek, ám azért mindig ők maguk azok, amik: festészet, költészet, tánc stb. Mint ahogy a zene is az, ami: zene még akkor is, ha tárgya az érzelme közvetítő szerepéből fakadóan arra veszi rá, hogy időnként tárgyi festői tónust (programzene) vagy fogalmi költői hangot üssön meg (szöveges zene).

A medián funkció bontja ki majd az érzelmek többi esztétikai minőségét is, mint: *dinamikájuk, irányítottságuk, viszonylagos önállóságuk, közvetlenségük és közvetettségük átcsapós viszonya*, valamint azt a minőségüket, hogy *minden esztétikai értéket „leitmotivikusan” érzelmek kísérnek* — amelyek a továbbiakban kerülnek kifejtésre.

JEGYZETEK

1. Vö. Saussure, F.: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Gondolat. Budapest, 1967. 103.
2. Idézi Zoltai Dénes: A modern zene emberképe. Magvető. Budapest, 1969. 296.
3. Vö. Barthes, R.: Válogatott írások. Európa (Modern Könyvtár). Budapest, é.n. 6.
4. Uo. 33.
5. Újraközli Kvarcmilliárdok egy zsákban címmel Élet és Tudomány. 1985/41. 1288–1289.
6. Vö. Brandi, C.: Teoria generală a criticii. Univers. București, 1985. 372–455.
7. Vö. Hanslick E.: Vom Musikalisch-Schönen. Breitkopf und Hertel. Leipzig, 1910. 20–57.
8. Vö. Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. I. Zeneműkiadó. 1964. 180.
9. Vö. Odgen, C.K. – Richards, I. A.: Szimbólumtan. In Helikon, 1973/2–3. 325–328.

Az érzelem dinamikája mint esztétikai minőség

A harmóniakeresés viszony teremtésében az érzelmek kivetett erőhálója ráilleszkedik az esztétikai mező mindkét pólusára: becserkészi a valóság és az eszmény végvidékeit is, és egyesíti az *ilyen?* és az *ilyen is lehetne?* kérdéseit abban a dinamikus válaszban, amellyel állítja vagy tagadja őket együtt vagy külön-külön. Hiszen csak vélt látszat az a valóságossá vagy ideállissá érzékített hiedelem, miszerint az esztétikai tér minden részecskéjéhez más és más érzelem tartozna, pontosabban más és más érzelem közvetítene közöttük. Valójában egy és ugyanazon érzelmi magatartás szóródásával állunk szemben, amely – mindig a tér sajátos állapotához igazodva egyidőben foglalja el az egyik, illetve utasítja vissza a másik térrészecskét benépesítő esztétikai struktúra állapotát. Akár a valóságban. Mert az érzelmi erő esztétikai két- és többértékűségét valós gyakorlatából meríti. A szeretni és gyűlölni, az akarni és nem akarni, a megtartani és elvetni érzelmi magatartásformái dialektikus létezési formák és a spinozai *omnis determinatio est negatio* elve¹ szerint kezelik az állítás és tagadás ellentmondásos egységét. A szeretett kedves iránti érzelem másik oldala (vagy oldalai) e kedvest eltávolító motívumok felé szinte magától értetődően negatíve rendeződik: gyűlöli és megszüntetésére készlet. A bé-

keharc vágya vajon elképzelhető-e a háborús uszítás ellenszenve nélkül? És a jövő igézetében épülő új vonzalma vajon elvonatkoztható-e a múltját hordozó jelen állandó meghaladásigényétől? Röviden: a valóság és az eszmény viszonyát elevenné alakító érzelmi medián szerepének létezési módja mozgásában, mozgása pedig erejében rejlik. Ám e mozgás az előre- és a visszajelzés villódzó ingázása, amely egyidejűségében éppen azáltal válik értékessé, hogy magát az értéket (valóságos vagy eszményi értéket) őrizve a viszony logikájában, az összhangot az ellenértékek visszautasításával biztosítja: egyaránt készíthet arra, hogy a már elért valóságot a jövőre is megtartsuk, hogy a kitűzött eszményt megvalósítsuk, vagy hogy – éppen ellenkezőleg – ne ragadjunk bele egy öröknek vélt mába, illetve, hogy a megvalósíthatón innen ismerjük be eszményeink röppályáját, hogy disztinváljunk eszmény, ábránd, fantázia és fantazmagória között. És az érzelmi jelzés–visszajelzés dialektikus mozzanatait még sorolhatnók tovább is.

Az érzelmi magatartásforma az esztétikai mezőben a valóságos érzelm művészi analógiáját teremti meg, és ezen keresztül valósítja meg a művészet és a társadalom közvetítettségét, pontosabban közvetíthetőségét. Az analógia hatékony alapja pedig az erőtenyezők dialektikus jelenléte itt is, ott is: az állítás és a tagadás komplementaritása a valóságban is, a művészetben is. És a szép összhangja így válik dinamikus összhanggá: szépségében le kell küz-

denie a rútat, miként más vetületekben a fenségességnek szemben kell állnia az aljassal, a tragikusnak a komikussal. A széptől való eltávolodás és megérkezés mikro-, illetve makro-ingájeratait vigyázza a közvetítı érzellem ambi-, illetve plurivalenciája a pozitív és negatív megkülönböztetések kereszttüzeinek fényében-árnyékában, sokszínőségében.

Tehát az érzellem maga oszlik fel, saját egysege kettözódik meg ellentéteire, és közvetítı erejét saját ellentéteinek egysege és harca határozza meg. Ám a közvetítés eleve feltételezi a közvetítésre váró tényezıket: a „-tıl” / „-ig” érzelmi feszítávjá jogosan kéri számon a mitıl meddig pontszerúséget is az oszcillálás minden pillanatában. Mert az érzelmi közép csak az érzelmi szélek közepe lehet, és kinetikus hatóerejét éppen a valóság, illetve eszményi pólus helyzeti ható-, illetve visszaható erejétıl kölcsönzi, hogy aztán emezek potenciálját tovább növelve kamatostul fizesse vissza a viszony megteremtése révén e szélek felé a kapott kölcsönöket. Az esztétikai erıtér érzelmi dinamikája műalkotásokban alakítja társadalmilag közvetíthetıvé a viszonyteremtés harmóniakeresését. A közvetíthetıség keresését pedig mindig is az érzellem közvetítı szerepének a konkrét megmódozásai biztosítják. Ám ezek a konkretizációk rendszerint jelképesek és csak ritkán váltanak át közvetlenül a valóságos lét prototípusaiba – különben a közvetítettség távlatszerúségét szün-tetnék meg, és a hasonlót az azonossal felcserélve, a látszat és valóság olyan

szerencsétlen-illuzórikus egybeesését produkálnák, ami pontosan az esztétikai szféra társadalmi létjogosultságát szüntetné meg: az, ami csak megtörténhetne, mindig örökösen megtörténtté válna, sőt a valóság egybeesne az eszménnyel, a múlt–jelen–jövő tézise–antitézise–szintézise pedig egy képzeletbeli ma pillanatnyi pontszerűségébe zsugorodna és az erőhálót összehúzza becserkészett ürességgel maradnánk. Persze, a naturalizmus és a sematizmus ilyenfajta útvesztőin innen az esztétikai tér ilyenfajta létjogosultságát az érzelmi dinamika valósággá tételében a műalkotások úgy hitelesítik, hogy a megszüntetett művészi kép »leközvetíti« a valóságost is, az eszményit is; jelzi őket: dialektikus kapcsolatuk jele. A művészi kép ebben az értelemben mindig jelkép, ám megnyitásra váró és feltárható jelkép, szimbólum.

Felnyitottságának konkretizációját az összetevői között ható érzelem biztosítja. Elsősorban hatékony közvetítésében, erejében. Erejének kézzelfoghatóságát pedig az állítás és tagadás dialektikus minőségei szolgáltatják. Persze művészileg érezhetővé kell tenni ezeket a minőségeket, és esztétikailag képesnek kell lennünk az érzékivé tételek avatott befogadására minden művészetben – különben nincs műalkotás, de nincs integráns esztétikai kultúra sem.

Az érzelmi erő belső megkettőződésének művészi megvalósításai és jelképes konkretizációi híven követik az esztétikai értékek kialakulását e kialakulás folytonosságában is,

megszakítottságában is. Végül is a kísérő érzelem a díszítő jelző konokságával illeszkedik rá az adott értékre, és következetesen jelezve konkretizálja azt. Ezekben a jelzésekben rejülő különbségtételek pedig elvezetnek az érzelem belső osztódásához: bizonyos érzelmi minőségek bizonyos érzelmi állapotokat hoznak létre az egységes állítás-tagadás egyetemes dialektikáján belül. Ám ez sem változtat eredeti megállapításunkon, miszerint az így konkretizált érzelmek is két, illetve többértékűek maradnak. Csupán sajátos színskáláját hozzák létre az ellentétek egységének és harcának hol kialakuló, hol fellobbanó kereszttüzeiben. Mert az igazolás és cáfolás kettősségében a szép-rút értékösszecsapásait kísérő érzelmi erő másként nyilvánul meg, mint a fenséges-aljas vagy tragikus-komikus esetében. Sőt, míg a szép-rút az összecsapások globális lefolyását jelzi, addig a többi érték már önmagában továbbtagolva hordozza az érzelmi közvetítettség dinamikus konfliktusait.

A szép-rút érzelmi kontrasztja – a lelki nyugalom *contra* félelem – a közvetítés dinamikáját valóság és eszmény között mind a műalkotás egészében, mind a mikrostrukturákban egészében valósítja meg, abban az értelemben, hogy a széptől való eltávolodás és/vagy a széphez való megérkezés helyzeti állapotára alapoz: a pólusok feszültségét pontszerűen exponálja, szembeállítja őket. Úgy is mondhatnók, megrövidíti az előkészítés-feszültség-oldás láncreakcióját úgy, hogy a feszültségközép az előkészít-

tés és oldás mozzanatait kölcsönösen előlegezve, egymásra teszi őket. Bartók zenéje például következetesen alkalmazza az ideális *contra* torz ellentételvet; érzelmi metaforáinak eszmétársításai végig a szép és rút harcának zenei tükröződései, persze az állítások-tagadások számos változatában. De ezt az érzelmi-dinamikai elvet hordozzák magukon általában a népművészet alkotásai is. Itt rendszerint a medián-funkció feszültségereje felnő, és az ellentétek metaforái hiperbolákká magasodnak. A népmesék hősei a rendkívüli feladatok megoldásához mindig felerősödnek a hiperbolák és a lito-tészek dialektikus kontrasztjaiban – óriásoktól törpékig és viszont. Ugyanerre a globális építkezésre stiláris paradigmák a romantika általánosító eljárásai. Victor Hugo szembeállításaira a nagyon-nagyon jó (pl. Jean Valjean alakja) és a nagyon-nagyon rossz (pl. Javert) végül is a szép-rút esztétikai erőspektrumát sarkosítja a helyzetállapotok alternatíváiban. Mint ő mondja, a rútat többszörösen is meg kell mutatnia, hogy ezzel szebbé tegye a szépet, mert a rút ezerarcú, míg a szépnek csak egy arca van.² És a modern művészetekből is idézhetnénk hasonló érzelemdinamikai szerkesztéseket. Az expresszionizmus a szép és rút emocionális ellentétezését megint csak az állítás-tagadás átfogó ívén valósítja meg. Ám itt a tagadás erőssége a torz kiemelése révén a rút kihangsúlyozásához vezet el; a rút tartamának kifutópályája persze helyzeti állapotát is konszolidálja: ellentétező készsége elsőpró erejűvé válik. Gondol-

junk Kafka novellahőseire, Kokoschka vásznaira, Berg *Wozzeck*jére. Már-már úgy tűnik, a szép esztétikáját a rúté váltja fel. Valóban, itt a szép elodázott nosztalgiáján is túlra kerül, és az érzelmi közvetítés ereje kimerül abban a freudi alapokra épülő adornói programban, mely szerint e művészet megtanítva a konkrét félelemre az embert, védi az elvont szorongástól.³ És persze tanulságos volna részletesen megvizsgálni, hogyan szelídülnek harmonikusabb megoldásokká a korabeli expresszionizmus jelképes hiperbolái a nemzeti iskolákban és mai művésztünkben is, azt, hogy az érzelmi közép dinamikus közvetítettsége miként vált át az „el a széptől” a „vissza a szép felé” változatába a valóságos és eszmény összevetésének jelenkori művészi megmódosulásaiban. Így a tudományos-fantasztikus regényekben vagy az ezekre épülő filmekben (lásd Lem *Solaris*-át és a belőle készített filmet, vagy a *Stalkert*), avagy az elektronikus zenei hangzásokban (lásd a kolozsvári Zeneművészeti Akadémia ütőhangszeres együttesének műsorait Pop Grigore, illetve a kolozsvári Ars Nova rendezvényeit Cornel Țăranu vezetésével), és ezek mellett a komplementaritás teljes igényével jelentkező „neo” kompozíciókban fogant dinamikus kompozíciókat (Terényi Ede zeneszerzés osztályának évváró koncertjét ugyanott) stb.⁴ A közvetítő érzelmi közép dinamikai ingajaratából származó megkettőződés mindig is a pozitív és negatív magatartás szembeállításához vezet, amely a valóság–eszmény pólusai felé történő érzelmi tájékozódásban az

állítás, illetve tagadás döntéseit következetesen a pólusok serkentéseire adott szimpátia- vagy unszimpátia-reflexek jegyében véglegesíti. Ezek a véglegesítések azonban sohasem kizárólagosak. Bár a szép-rút globális kontrasztja ilyen örökös sarkosodásra enged következtetni (mi több, az ún. zárt struktúrájú műalkotások pedig az eszmei irányulásokat érzelmi vetületeikben is véglegesítik), a többi értéket kiváltó érzelmi közép dinamikája mégis arról győz meg, hogy a valóság és az eszmény között makrokozmoszikusan, avagy a tárgy és a fogalom között mikrokozmoszikusan rendező erő-kétértékűségek (bivalenciák) a váltóáram digitális opciói szerint hol itt, hol ott ütnek fel a pozitív vagy negatív viszonyulás stratégiai hídfőállásait és csak végső összefüggésben, az ún. művészi-esztétikai eredő jegyében (és ott is csak viszonylagosan) állandósulnak. Gondoljunk például a művészi hagyományokban rejlő értékek koronként történő újraértékeléseire stb. Tehát az adott tárgy vagy valóság érzelmi lereagálása lehet például egészében a szép jegyében történő harmonikus viszonyulás, de ez nem zárja ki az esetleges korrekciók végrehajtásának sem a lehetőségét, sem a szükségszerűségét. És viszont, a rútban fogant ellenzések is végső soron szórtaabb spektrumúak, mint előre hinnők, különben hiányoznának belőlük a hasonlóság különbségében ható analóg mozzanatok, amelyek nélkül a szép-rút dialektikus képi strukturálódása nem volna lehetséges sem, szükségszerű sem. Íme a paradoxon: a szép-rút globális

összevetése nem globális. És nem is lehet az. Innen következnek a megkettőzödések szükség-szerű továbbárnyalódásai is a többértékűség felé: az érzelmi közép dinamikája közvetítő ingajaratában más és más erősségű lesz aszerint, hogy az adott érték minőségét a szép mérlegén hogyan lehet és kell minősíteni: többé vagy kevésbé pozitíve, illetve negatíve.

Az érzelmi közép dinamikus közvetítései az esztétikai erőterben rácsatolódnak a szép-rút körül a többi érték valóság-eszmény pólusaira is, és mint már jeleztük, az adott értékeken belül is megvalósítják az emocionális erő esztétikai többértékűségét. Ezáltal pedig az állítások-tagadások sajátos változatai jönnek létre, amelyek szóródásukban rendkívül gazdag erőbeli sokféleséget teremtenek az esztétikai mező számára. Mindenekelőtt az adott értéket kísérő érzelem közvetítő funkciójában megkettőződik, pontosabban két értéket vesz fel, akár a másodfokú egyenletek megoldásai. És itt is mindkét „gyök” érvényes, bár mint ott is, az egyenletek gyakorlatában rendszerint az egyik érték válik operánssá. Persze ezek a belső megsokszorozódások sajátosan viszonylag önálló esztétikai struktúrává csomósodnak a mezőben, és a valóság-eszmény pólusokkal határolt szemantikai tér mindmegannyi érzelmi jelentéseivé minősülnek a szép-rút összevetésében. Pontosabban: azokat a helyzeteket teremtik meg, amelyekkel mérhetővé válik az előkészítés-feszültség-oldás mozzanatainak a közelsége, illetve a távolsága, vonzása, illetve taszítása

az alfát és ómegát is jelentő szép-rút centrumától. Ám e közelségek és távolságok és vonzások, illetve taszításaik a helyzeti állapotokat dialektikusan összefüggésbe hozzák a mezőben a befutásra váró út megtételével, és a leküzdésre váró akadályok lebírásával, amelyek az érzelmi közép potenciálját mozgásenergiává, a mozgásenergiát pedig aktívan ható esztétikai tényezővé változtatják. A helyzet- és mozgásállapotok kölcsönös feltételezettsége tehát dinamikus létezésével magyarázza a már említett három lépcsőjű láncreakció társadalmi közvetítődését is az esztétikai szféra összevetésében világunk valóság-érzelem-eszmény hármásával, avagy a művészi alkotás világában a tárgy-érzelem-fogalom triászával. Belátható, hogy e kettős közvetítésben (valóság / esztétikai szféra, esztétikai szféra / művészi alkotások világa) maga az érzelem dinamikus létezési módjában van jelen – hiszen abban a középben tételeződik, amely az emberi tevékenység minden területén a legelevenebb tényező, nevezetesen az előkészítés és az oldás közötti feszültségben.

Nos, ezek a feszültségek értékkonkretizációik révén népesítik be az esztétikai mező erőterét, koncentrikus körökkel erősítve fel a szép-rút globális ütközéseit.

Persze ezekben a koncentrikus körökben a pozitív érték érzelmi közepe éppúgy megkettőződik (sőt, megsokszorozódik), mint a negatív. Mert mást és mást jeleznek a fenséges, illetve aljas, a tragikus, illetve komikus dinamikai kontrasztjai a fenségesben is, az aljasban is, a

tragikusban is, a komikusban is. Pl. csak látszat a fenséges és aljas érzelmi közepének a dinamikai azonossága. Mert azon túl, hogy mindkettő a pozicionális állapotra összpontosít és az ellentétek potenciális egységére alapoz, a bennük rejlő állítás–tagadás egysége teljesen ellentétes irányulást mutat. Valóban a fenséges is, az aljas is a valóság–eszmény viszony mennyiségi felhalmozódásához vezet, és ennek a halmozódásnak a mértéke a *mértéken felüliség*. Így mindkét esetben a leküzdésre váró akadályok valósága áll szemben a megvalósítandó eszmény távlataival. Ezért aztán a feszültségállapot akadályról akadályra nem csökken, hanem nő, és a helyzeti állapotok alapozottsága fokról fokra konszolidálódik. Az oldás kinetikai mozanata pedig a gyors változásban, pontosabban az egyik helyzetről a másikra történő átváltásban érvényesül, amikor is az adott feszültség megszűnése mindig azonos előjelű értéket produkál. Pl. a vihart kiálló Toledo városkája a látvány félelmetessége ellenére sem lesz negatív tónusú El Greco festményén, és a helytállás fenséges diadalát hirdeti,⁵ míg Jágó tettének aljasságát a taktikai tökély csúcsán bonyolított fondorlatok sorozatos sikerei sem színezik pozitív kicsengésűvé. Ám mindkét esetben más lesz a kísérő érzelmek erőbázisának a megnyilvánulási módja. Mert a fenséges értéket megvalósító érzelmi közép és a befogadó emocionális mediánja azonosan alternáló, míg az aljas érzelmi katalizátora merőben ellentétes mozgású, a néző affektivitásával szemben. Hiszen az elsőben

a kísérő érzelmek belső ellentéte – a döbbenetet felváltó örömméreg az akadály leküzdése után és az új akadály megjelenése előtt – analóg hullámmozást idéz elő a befogadó lelki világában is; míg az utóbbi esetben éppen fordítva, az aljas katalizátorának sikerei-örömei döbbenetet, küzdelmei pedig a megsemmisülés reményét keltik a szemlélőben. És a megoldások is ellentétesek, mert a fenséges pozitív élménye a győzelem, a negatív a hősi halál okozta döbbenet; ugyanakkor az aljas esztétikai elfogadásában annak pusztulása hordozza a jogos elégtétel érzését és ún. győzelme kelti a negatív élmény mementóját.

Összefoglalva: az ember és világa között lezajló összhangkeresés a viszonyalkotások bonyolult rendszerében mindig e viszonyok dinamikus centrumából indul ki: a pólusok szembenállása az egybeolvadás helyett a viszonyulás létét teremti meg. Ám e lét átcsapásos mozzanatait az állítástól a tagadásig és onnan is tovább a pólusok közé „ütközőt” iktatnak be, és a viszonyt magát elodázzák: a közvetlenség közvetítetté válik. Az elodázott viszony fogalma nem dilemmatikus, hanem egyszerűen bőbeszédűen fogalmazott fogalom. Mert a szembenállás az azonosságon túliságban jöhet csak létre, az azonos és nem azonos között pedig ott áll az ésből, az és közvetítéséből származó viszonyíthatóság lehetősége. Ennek valósága pedig a viszony. A viszony tehát közvetített: többlet a pusztán egymás mellé rendeződés véletlen automatizmusánál; kibernetikus többlet,

a jelzések és visszajelzések sokaságának a többlete. Ám a közvetítettség pozitívuma is csak e pozitívum negatív árnyékában az, ami. Mert a közvetítettség nemcsak közvetítővé, hanem lezáró közvetetté is válhat: egy adott ponton elszigetelt ún. antiszisztem is kialakulhat a kezdetben aktív pólusok vonzásainak rövidzárásában. Az ilyen rövidzárlat az esztétikai szférában is a közömbösség állapotát szüli: az élmény hiányát. Ekkor pedig még a kérdések feltevése is elmarad: feleslegessé válik az ilyen? *de milyen is lehetne?* A válasz helyén pedig az erejétől megfosztott tér tátong csupán.

Ám éppen ez az ütköző, ez a közép, az érzelmenek ez a közvetítő szerepe hivatott arra, hogy a közömbösség káoszát értelmes harmóniával töltsse ki, hogy felerősítse a valós világ, illetve az esztétikai erőter „anódjait” és „katódjait”, hogy a szikrainduktor villódzásához hasonlóan a kapcsolatok és ezek dinamikáját létrehozza azáltal, hogy saját lényegi erőit továbbítja feléjük. Mert így adja és csak így adhatja vissza nemesen azt a kölcsönt, amelyből önmagát, e püthagorászi közepet kialakította: a szélek újraélednek, a valóság valóságos, az eszmény eszményi lesz, mert a tárgyat „érdekesé” teszi az értelem számára, az értelmet pedig eszme teremtésére készíti. A valóság így válik eszményhordozó valósággá – az eszmény pedig valóra váltható gondolattá. Persze a közvetlenség tiszta igézetében szemlélve a viszonyalkotást, még az ilyen aktív közvetítettség is idegennek és ellenszenvesnek tűnhetik. És a meg-

valósított közvetlenségben is ott rejtőzködik majd a közvetlenné, pontosabban a közvetlenebbé tétel vágyakozása, és az érzelmi közép valós, esztétikai létjogosultsága akkor is szükségyszerű lesz. Mert az emberek között is „csak” kell közvetíteni. Minden azon múlik, hogy felismerjük, ami szükségyszerű, önmagában még se nem rossz, se nem jó, csak mi tesszük ezzé vagy azzá. Az érzelmi közép tehát szükségyszerű. És erejét ne fokozzuk le, az elidegenedésbe kisülő rövidzárlatokká, hanem arra használjuk fel, hogy kapcsolatainkat, mint Hegel mondaná, a közvetítés bensőségességében,⁶ a kérdésfeltevések és megválaszolások keresztútjében általa mindig dinamikusán alkossuk meg. Ennek a megalkotásnak stratégiai „előtere” az esztétikai mező, taktikai porondja pedig a műalkotásba záródó értékek összessége, az az integráns esztétikai kultúra, amelyre – és ebben áll harmóniaóhajtásunk dinamizmusa – az érzellem kivetett hálója mindig is úgy illeszkedik rá, hogy az állítások és tagadások egységét-harcát avatottan az új irányába vetítse ki a valóság területére is.

JEGYZETEK

1. Vö. Spinoza: Levél Iarig Jelleshez (Haga, 1674. jún. 2-án). In Spinoza: Politikai tanulmány és levelezés. Akadémiai. Budapest, 1980. 255–257.

2. Vö. Hugo, V.: Cromwell. Előszó. In A romantika. Szerk. Horváth Károly. Gondolat. Budapest, 1965. 229.

3. Elemzi Zoltai Dénes: A modern zene emberképe. I.m. 282–283.

4. Az 1985–86-os tanév zárókoncertjéről van szó.

5. Vö. Becker ide vonatkozó esszéjét: Találkozásom Greco „Vihar Toledo fölött” c. képével. In I.R. Becker: A költészet hatalma. Gondolat. Budapest, 1963. 311–312.

6. Vö. Hegel: Esztétikai előadások. III. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1956. 115.

Az erő iránya és a műalkotás

Az egyik kolozsvári fotókiállításon találkoztam vele. A művész a *Magányosság* címmel állította ki. A kép szituációja, pontosabban antisztuációja a sétatéri parkból került a gép objektívébe, és a fényképezés szöge élezte ki a néma magabazártság mondanivalóját, azt a mondanivalót, amit különben nincs kinek tudomására hozni: a megszüntetésre hiába váró egyedülletet. A nyugdíjasok jól ismert játszótérén történik ősszel a semmi. Az elmúlt délután sakkpartijainak a nyomait őrzik a derékszögben összetolt padok. Támláik lécszerkezete – akármelyik pad oldaláról nézzük is – az összecukódó legyező fókuszához hasonlóan a középpontba kényszeríti tekintetünket. Ám a középpont feszültségét keresve, pusztán a feszültség megsemmisülését találjuk az esti szürkület homályából alig körvonalazódó egyetlen figura ottlétében. Mert ez az ottlét a rá irányuló objektívben már egy tűnt lét emlékét idézi csupán. A partinak vége, és a padon maradt alak kapcsolatnélkülisége a kiürültség süket csendjében úgy hat, mintha a bábszínpadi előadás után Petruskát felejtették volna ott a paraván peremén. Az alak magára maradottsága a semmi magányává foszlik, a kép központja már csak egy antiszerkezet tűnő vázának centruma, vákuum, üresség. Az alak is tovatűnik benne, saját árnyékává egyszerűsödik és az árnyék való-

sága dominál a fény képe fölött. Albrecht van der Qualennel, Thomas Mann egyik hőisével együtt mondhatnók a fénykép előtt időzve: ősz van, valóban minden szempontból ősz.

Az eltűnt harmónia keresése mindig is a helyét bitorló semmi érzékelésével kezdődik: a szorongással. A szorongás élménye „a semmi érzékelése” – ahogyan szinte már a kórlélektan terminológiájával diagnosztizálta Kierkegaard¹ akkor, amikor a félelem meghatározatlanságát, tárgyatlanságát elemezte. E meghatározatlanságot kell megszüntetni ahhoz, hogy a szorongás feloldódjék, hogy a semmi valamivé váljék, hogy a befogadás vágyát a birtokbavétel bizonyossága követhesse. Ám ez a valami önmagában még szintén csak ígéret. Beválthatósága, a harmónia áhított megtalálása csak ennek a valaminek mint konkrét negatívumnak a meghaladása révén lehetséges. Mert ha a semmit egy ijesztő valami váltja fel – a például választott magányos lovagunkat kísértő-emésztő csendjéből egy vad kiáltás rázná fel –, a szorongás oldódása maga is negatív: a szorongás meghatározatlanságának bizonytalanságát a félelem meghatározottságának bizonyossága megint csak vákuumba vezeti. Íme egy részlet József Attila *Külvárosi éj* című költeményéből: „Egy macska kotor a palánkon / s a babonás éjjeli őr / lidércet lát, gyors fényjelet, – / a bogárhátú dinamók / hűvösen fénylenek.” A szorongás lidérces félelembe vált, amit a környező tárgyak rideg fénye sem képes szüntetni, sőt visszataszítja a félelmet szorongásba, és a harmónia

meg-, illetve visszaszerzésének vágyát pusztán a félelemre való előkészítés antiharmóniájával helyettesíti. Tudjuk, ennyiben merült ki az expresszionizmus programjának ígérete is. Mint Adorno mondja: megtanít a félelemre.² És ez éreztem én is mélyen expresszionista alkotásnak a magányosság e fényképbe foglalt művészi remekét.

Ám a viszonyalkotás igazi oldala a pozitív tevékenység. Az önmagunkból való kilépés a világba, e világ magunkévá tételének valósága. És e valóság központját mi magunk rögzítjük, és nem kis mértékben tőlünk is függ, hogy a létrehozott fókuszba ne csak úgy beleüljünk. Egy pszichoesztétikai felmérés alkalmával a befogadás élménye során egy kisgyerek így minősítette Gainsborough *Robert Andrews és felesége képmása* című kompozícióját: „A nő jól odaült. Csinosan elrendezte elöl a ruháját. A férfi ügyesen megfogta a puskáját. Most már készen vannak. Azt hiszik magukról, hogy szépek. Várnak!”³ És szerintünk is, az alakok csak ültek ott, és valóban csak a semmit teszik. Íme az a bizonyos pillanatfelvétel, amely a fotót elkülöníti a művészettől. Itt, ebben az 1748-ból származó festményben előlegeződik az a későbbi fotótechnika, az az egyszerű, egyedi, pusztán megörökítő igény, amely az általánosítás kizárásával sorompót állít az érzelem útjába, és irányát is megszünteti. Persze, itt a festmény is ilyen kihűlt érzelmi metaforává degradálódott. A létrehozott fókusz művészileg sohasem lehet a nyugalom nirvánája. Amint nem az a való-

ságban sem. Pontszerűségeinket tehát a megérkezések és meghaladások előremutató ívein úgy kell rögzítenünk, hogy belőlük az értelmes élet útját követhessük ki. Mert a fókusz valójában sosem vákuum, hanem ellenkezőleg, a feszültség pattanásig tömörített helyzetisége, amely a megoldás útjának a kicövekelésére vár. A fókusz sohasem a beszorultság rögzítése, hanem mindig is az új irányok potenciálja, rendszerint a régi olyanfajta megidézése révén, amely a múltat a jövő anticipációs „előemlékévé” varázsolja.

Azért idéztük ilyen hosszán e kiállítás egykori emlékét, mert úgy véljük, találóan példázza az érzelem esztétikai minőségeinek a szerepét a harmóniáért, a szépért folytatott küzdelemben.

Mert az érzelem – mint már láttuk –, ez a közvetítő (és) dinamikus közép, valóságunk és eszményeink kapcsolatának közvetítettségében esztétikai feladatát azáltal valósítja meg, hogy legbelsőbb minőségeit veti latba az esztétikai élmény kialakításában: felhasználja irányító erejét, viszonylagos önállóságát és közvetett, illetve közvetlen stádiumainak átcsapásos dialektikáját.⁴

Az esztétikaivá szublimált érzelem irányító ereje az irányulás pontossá formálásában rejlik. A pusztán egymás mellé rendelődést egymáshoz és egymásért való viszonyulássá élezi ki. A társadalmi vagy esztétikai mező tényezői közötti távolságon ingázva, ezt a távolságot (térben, időben) a pontszerűségek között megtehető és

megteendő utakká tapossa ki. A valóságtól elvezet e valóságban fogant távlati célok körvonalazásáig, az eszmény tételezéséig és tovább, e tételezett eszmény valóra válthatóságának érzelmi bizonyosságáig is. Így válik az érzelem révén az irányulás tudatosuló irányítottsággá. Mert az érzelem saját erőiránnyal, vektorral rendelkezik. Közvetítő szerepét, közvetítése dinamikáját e vektor oldalán oldja meg. Vektorialitása azonban nemcsak szerepet játszik az esztétikai-művészi értékek kidolgozása során, hanem a már megvalósult művészi-esztétikai struktúrában precíz nyomot is hagy, saját analógóját, amelynek követése a rejtett tartalom avatott kiolvasását biztosítja. És ez a kiolvasás a befogadó érzelmi vektorainak az útrairadásában irányítottan ismétli az alkotó céljait követő érzelmi beállítódást oly módon, hogy lelki valóságunk ugyanazon az érzelmi hullámhosszon rezonáljon, és az alkotó az alkotás élményét újraalkossa. Ezért fordulunk szimpátiával a szerző szeretett hősei, témái felé, és ezért utasítjuk vissza a negatív irányulás jegyében alkotott figurákat, helyzeteket.

A nyom követése tehát az analógiák közvetítettségének közvetlenné oldódását az érzelmi vektorialitás elvont és konkrét stádiumainak dialektikus átcsapásaiban valósítja meg. A nyom pedig, ez a műalkotásban elvontan rendezett érzelmi vektor – hogy mai terminológiával illessük – az index törvényei szerint jellel, művészi jel képévé erősödik fel azáltal, hogy a művészi struktúra pilléreit alkotja meg. Olyan

kristályrácsot rajzol ki, amelyre a szerkezet minden lényegi eleme ráépülhet. Ám ezeken az elemeken innen is, túl is, a nyomkövetés kezdete-vége ennek a kristályrácsnak a vektorpilléreinél indul vagy fejeződik be. Az érzelmi vektor eleven közvetlenségében is (az alkotás és a befogadás folyamatában) és a műalkotás struktúrába rendeződött közvetettségében is maga az erőtevéző az, amely az érzelmi dinamika létezési formáját alkotja meg. Persze az érzelmi dinamika vektora bonyolultabb erőirány, mint pl. a mechanikai, elektronikai stb. erőter. Mégis, az egyetemes értelemben vett erő ilyen vagy olyan megnyilvánulási formáival kell összehasonlítani. Hiszen az érzelem pszichodinamikájának elemzése máig sem haladta meg a metaforikus általánosítás (különben ígéretes) szintjét. Ebben az értelemben az esztétikailag rendeződő érzelmi vektor is feltételezi egy előzetes akkumulációs szakasz mennyiségi fokozódását; ezt az a minőségi ugrás követi, amely az erő hatását a célba vett valóság helyzet vagy eszmény helyzet felé irányítja; végül e vektor axiológiai minőségét akkor nyeri el, ha a kitűzött célba talál, és azt a kívánt irányba eltolva, pontszerűségéből valós tényező mozgásává alakítja mind az életben, mind a művészi alkotás létrehozatala, illetve befogadása során. Hogy e szint maximális kiaknázását lehetővé tegyük – az elemzés metaforikus szintjén maradva –, vizsgáljuk meg a közvetlen szakaszok helyett a műalkotásban közvetített érzelmi vektor nyomát. A szubsztitúció alkuja pedig pilla-

natra se csökkentse analitikus érdeklődésünket, mert így magát a műalkotást közvetlenül értelmezzük – jóllehet ez az elemzés a közvetetté vont érzelem közvetlenségének a paradoxonában történik –; és mert a műalkotás implicit elevensége kizárja az elemzés mikroszkopikus preparátumhoz hasonlítható elmerevítését, lehetővé teszi, hogy felvillantassuk az alkotás, illetve a befogadás érzelmi irányulásának legfontosabb mozzanatait is. Hiszen a műalkotás szerkezetének már említett vázát, az elvont érzelem e kristályrácsba rajzolódó indexét kutatva, mozzanatról mozzanatra haladva meg kell tennünk azt az utat, amely az erővektor vonalát benépesíti az alkotás motívumaival, témáival, hőseivel. És ezeknek a tényezőknek tartalmi minőségeivel azonosulva, saját lelki rezdüléseinket vehetjük birtokba. Az érzelmileg célirányzott mondanivaló lényegét valóságról és eszményről így tehetjük magunkévá. Éppen ezért a műalkotás esztétikai elemzése során fordítva járjuk be a megalkotás útját a jelenségtől a lényegig; bár tudományosabb igénnyel tulajdonképpen azt tesszük, amit a befogadó tesz a műélvezet igézetében. Persze a műalkotásba rejtett vektor szemlélése rendszeren rájátszik az erővonal pontossá formáltságára. Tekintetünk ingázva szemléli a fókuszponthoz vezető vektorok elindulását és megérkezését és nemcsak térben, hanem időben is. Mert a térbeli műalkotás képiségének dialektikus pandanjaként ugyanezt a visszajelző megértést biztosítják az időbeli művészi struktúrák is: az egyirányú fo-

lyamat költői (szakaszos, ismétléseiben, illetve a zenei folyamat megfordításában, vagy a filmtechnikai eszközök révén stb. A vektor indexét hordozó struktúraváz felfedezése persze lehet többé vagy kevésbé tudatos. Az érzelmi vektor képzőművészeti állandó jelenlétére kiváló igazolást nyújt például Charles Bouleau tanulmánya: *A festők titkolt geometriája* címmel.⁵ A matematikaivá-mértanivá kondicionálható kompozíciós szerkesztések szinte heurisztikusan fedezik fel és fedeztetik fel az érzelmi erő irányát: frappánsul egybeesnek vele. Elég, ha például Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora*⁶ c. képének mértani szerkezetére gondolunk és felidézzük Jézus alakját a gyújtópontban – a kép perspektivikus szerkesztésének minden vonala oda vezet –, valamint a vektor metaforáit, kezdve a mennyezet gerendázatának egybefutó vonalaitól egészen az apostolok tekintetének, mozdulatainak irányáig. És persze ott találjuk a kimozdulás innenjét és túlját is a fókuszpont kijátszásában. Hiszen a központi figura feje „elmozdul” ebből a pontból, helyesebben a ponton kívül van, és ezzel mozgásba hozza a kép valamennyi erővonalát. Így sugallja a tanítványok döbbsé reakcióját a mester szavaira: „Ma éjjel közületek valaki elárul engem.” A fókuszpont és a tulajdonképpeni centrális figura egybe nem esése teszi lehetővé a lessingi termékeny pillanat megszületését, a továbbgondolhatóság művészi élményét. Így csap át a tér és idő dialektikájában a helyzetiség mozgásba, a szituáció cselekménybe. A leonardói vektor pe-

dig ontikai igazsága mindazoknak az elméleti felismeréseknek, amelyek Arisztotelésztől⁷ Lukácsig⁸ az erkölcsi közép törvényeit vizsgálták: kiderül belőle a közép elvont, geometriai tételezhetősége és az a dinamizmus is, hogy erkölcsiségében ez a közép akkor igazán termékeny, ha a végletek – a hiány és a túlzás – kettős vonzásában egyik irányba eleve elmozdulva jelenik meg, és ezzel már mutatja a következő lépés hovatovábbját. A középponttal szembeni elmozdulás pozitív vagy negatív irányát, a cél felé tartást vagy a céltól való eltérést az érzelmi vektor minősége határozza meg aszerint, hogy a mezőben átalakulásra ítélt tényező valóságát vagy eszményiségét tagadó vagy állító szándékkal ostromolja. Ám az értékelés folyamata és az értékelés következménye belsőleg ellentétező egységet alkot az állító vagy tagadó vektor és az állított vagy tagadott pontszerűség pozitívumai és negatívumai szerint. Végző összefüggésben ezek az ellentéteződések az algebrai szorzatok (plusz-plusz, mínusz-mínusz, plusz-mínusz, mínusz-plusz) permutációi szerint alakulnak és – paradox módon még egy tagadott negatív értékű pontszerűség vektoriális értékelése is pozitív eredményhez vezet. Például egy negatív hős megsemmisülése fölött érzett jogos elégtétel érzelmi metaforája esetén. Ezért erősen hiperbolizáltabb a romantikus zenei feldolgozású Verdi-opera Jagója feletti mementó vektora Shakespeare Jagójával szemben, akit elfognak és megbüntetik. Hiszen az elmenekülő alantas figura Verdinél még a büntetése

felett érzett jogos elégtétel élményétől is megfoszt. A vektoriális funkció érzelmi metaforáját, ezt az indexszé rögzülő nyomot analitikusan vizuálissá érzékíthetjük, még az időbeli művészetek alkotásaiban is. Az időbeli szerkezet konstrukciós váza – például a zenei partitúra – híven tükrözi a vektoriális funkció megvalósulását. Nem véletlen, hogy Schönberg *Zeneszerzésstanában*⁹ a bachi, beethoveni dallamok elemzése során ki is rajzolja a dallam erőirányát: a zenei hangokat a rajzrejtvények megoldástechnikája szerint úgy köti össze, hogy e pontokat, mint a zeneileg megszakított érzelmi folytonosság diszkrét mozzanatait, egységes folyamatba vonja össze. Ezáltal közvetve igazolja azt a hegeli klasszicizáló megállapítást, miszerint a zene „kaden-ciálissá formált interjekció.”¹⁰ A kadenciává formáltság tudniillik a klasszicizáló igény mellett (a vágató indulat megfegyelmezése) a vektor helyzeti stádiumának mozgási szakaszába való átváltását is jelzi: azt, ahogyan az egymás után elhangzó zenei egységek viszonylagos önállósága éppen ebben az egymásutániségben újra folyamatos egységgé oldódik a megadott irányban. A metaforikus zenei átvitel az érzelmi erő irányának hív hasonmása. Nyilván Schönberg elemzései arra vonatkozólag is paradigmák, hogy az indulat zenei megfegyelmezése egyben pontosan szándékolt nyitás is a befogadás számára abban az értelemben, hogy a zenehallgatás során a dallammetaforába rögzített érzelmi anticipációs váz – dekódolva – folytonos érzelmi magtartást

hozzon létre a szándékolt irányban, így a fölemelkedés, a lemondás, a feszültségben tartás, a vibráló nyugalom stb. irányában.

Ha pedig a vektoriális funkció költői grafikonjait keresnők, nem, illetve nemcsak az úgynevezett képversek ábráira lehet és kell gondolnunk. Persze nagyon is meggyőzőek ebben az értelemben például Apollinaire képversei. A *megsebzett galamb és a szökőkút* című költeményében még a szavalás intonációs vektora is meghatározó a szökellő, visszahulló vízsugár ívén; nem is beszélve a „kétágú rajz” adta lehetőség polifonikus elvonásáról, arról, hogy külön-külön is, együttesen is versszakokat alkotnak a vízsugár-sorok a központi vertikális síktól jobbra is, balra is. Ilyenek A. Voznyeszenszkij vizualizált versei (*A gőzhajó, A kakas, A sirály*), melyek megadják a szóbeli metaforák érzelmi rajzvonalaik képszerúségét, már-már grafikává metaforizálva a költeményt stb.¹¹

Mégis a költői alkotás vektoriális funkciójának kivetíthető kristályrácsát elsősorban a költészet belső, intenzív szerkezetében kell keresnünk. Például a rímek világában. Dante *Isteni Színjátékának* tercínái a paradicsomi lét végtelen távlatában allegorizált vándorlás irányát az anagógikus, fölemelkedve megtisztító középkori katarzis törvényei szerint (a magánhangzóknak a szférák zenéjét idéző muzsikáján is túl) a rímek összecsengésének végtelenségében rajzolják ki: a-b-a/b-c-b/c-d-c/d-e-d rímképletek megkétszerezett megszakításában. Hiszen a rímlánc kapcsolata a második szemtől is egybe-

csengő, így: b-a-b/c-b-c/d-e-d/e-d és az előzővel együtt a vonzásokat a végtelenségig ismétli, akár a brâncuș-i *Végtelen oszlop* kopjafaszerrű szegmentumai, az oszlopé, amelynek ritmusa szintén a pozitív, illetve negatív domborulatok vagy bevágások szintjeiről tovább lüktet, és így ez az állandó visszajelzés és előrehaladás az intenzív végtelen érzékvé tételét eredményezi.

Az érzelem erővonalának művészi „utánn nyomását” továbbelemezve, folytathatnók a példák sorát az építészetben (a magasba törő csúcsívek a gótikában), a filmen (a montázs, illetve a vágás ritmus- és rímtechnikája, a képszekvenciák folytonosságának és megszakítottságának egységében) és – mint már láttuk – a fotón.

Az érzelem esztétikai közvetítő ereje tehát az erő irányában konkretizálódik. Ez a konkretizáció a műalkotásba a már említett előlegező séma „kognitív térképévé” vonódik el, hasonlóan az emlékezés mechanizmusához, amelyről Ulrich Neisser oly ígéretesen fejt ki hipotézisét a megismerés folyamatára vonatkozólag.¹² Szinte a megismerés során, az információs áram megszakadásakor lép fel a felidézés mozzanata, amelyben az emlékről levált séma, mint kognitív térkép, előlegezi a megismerés újabb mozzanatát, az információs rövidzárlat megszűnésének utóját. A műalkotás szemléletében ez a memóriakép exteriorizált, kivetített nyom. Ám kivetítésében már a megszakítotttság mozzanatára épül; s az esztétikai megismerés különössége éppen abban rejlik, hogy a

befogadó – felajánlott megszakítottságok antici-
pációs sémáit a műalkotásban találva meg – a
befogadás során saját érzelmi vektorát építi
folytonossá; vagyis itt a külsővé tett diszkrét
mozzanat a belső folytonosság értelmezése.
Még pontosabban: a vektor művészi metaforá-
ja olyan rövidre zárt információs séma, amely a
megismerés érzelmi vetületének konkretizáló-
dásához vezet. Ez a sajátos feed-back az emlé-
kezés és a befogadás művészi-esztétikai világá-
ban végül is *az érzelem kettős stádiumának di-
alektikájában* érhető tetten, jelesül abban a pszi-
chikai-esztétikai tényben, mely szerint az érze-
lem közvetett stádiuma nemcsak a műalkotás-
ban vonja el az érzelmi készenlét konkrét tár-
gyiasulását, hanem az egyén emlékezetében is.
Nem véletlen, hogy Sztanyiszlavszkij színpadi
esztétikáját központilag erre az érzelmi emléke-
zetre építi.¹³ Mert ha az adott pillanat nem is
váltja ki például a félelem, a kacagás, a derű
stb. emócióját, az egyéni tapasztalatok emléke-
zeti sémáiban elvonva mégis rendelkezünk ve-
lünk. Hiszen elég egy vicc csattanója, és máris
nevetünk. Nos, az érzelmi vektor művészi me-
taforája erre az elvont érzelmi magatartás-po-
tenciálra alapoz. A művészi élmény nem egyéb,
mint lehetővé tenni az ebben a helyzetiségben
rejlő érzelmi emlék kézzelfoghatóságát: jelen
idejűvé varázsolni az emléket, amely így máris
előlegezi az újabb élmény befogadását, átélését
– és persze a jövőre való elraktározását is.

Végül ezen – a közvetettség-közvetlenség
dialektikáján – alapul a művészi vektor múltat

és jövőt idéző ereje is, a történelmi témáktól a tudományos-fantasztikus témákig húzódó íven. Ennek az ívnek művészi alkotássá rögzítése az emlék jelen idejűvé tétele. A történelmi, a múltbeli megidézés lehetőségét már az első pillanatra nyilvánvalónak tartjuk, ám paradoxonnak tűnik a még meg nem élt jövő idézése. E paradoxon feloldásáért fordulunk a jelen érzelmeink művészi rögzítéséhez. Hiszen a művészet elsősorban a jelenünk idézése, közvetítése, érzékvé tétele kell hogy legyen. Ezt az óhajt egyetlen integráns esztétikatörténeti korszak sem adta fel. Mert a múlt idézésében és a jövő előlegezésében is csak jelenünket éljük. Nos, a jelen érzelmi vektora mégiscsak a múlt-jelen-jövő történelmi, társadalmi íve egészének általánosító mechanizmusára épülő vektor. A jelen művészi közvetítése ugyanis erőirányának vonalán a jelent magát „picit” megnyújtja a múlt és a jövő irányába. Ebben az idő-ingajáratban aztán a *múlt-jelen-jövő* algoritmusára a jelen a *tegnap-ma-holnap* közvetítettségeinek láncába vonódik bele, és a műalkotás a tegnap, illetve a holnap közvetlenségében idézi meg a jelent. Csak a *pillanatnyi ma* szorul mindig bele a vektor fókuszába, mert a pillanatot ténylegesen meg kell élni ahhoz, hogy belőle ki és rá visszatekinthessünk. És mégis, még a pillanat megkettőződésének művészi kockázatára is vállalkozunk az epikum és a dráma köztességének a lírájában, amikor is ez a pillanat a művészi idő és tér szubjektív paramétereiben a költői valóság univerzumává szélesedik. És rácáfol a

pillanat magányosságára is, történelemmé magasztva a mindenkori ma megszakítottságaiból kiépülő esztétikum folytonosságát. Talán ez az oka annak is, hogy a modern zenei alkotások gyakran viszonylag rövidek. Mert a felsűritett tartalomban a lírai vonás epicizálása és dramatizálása felerősödik, és fordítva, a drámai vagy leíró elem lirizálódása a konkrét átélés vektorát a befogadás utánjában így növelheti átfogóbb érzelmi pályáivvé. Valószínű, ez a sajátosság irodalomban, sőt képzőművészetben is – *mutatis mutandis* – érvényesíti hatását a mai ember esztétikai élményigényének megnövekedésében, az újabb művészeti ágak, „tévéműfajok” vektorának gyorsuló sebességéről nem is beszélve.

1986

JEGYZETEK

1. Kierkegaard, S. A.: A szorongás fogalma. In: Az egzisztencializmus. Szerk. Köpeczi Béla. Gondolat. Budapest, 1966. 78.
2. Vö. Adorno, T.W.: Wagner. Európa. Budapest, 1985. 216.
3. Művészet dióhéjban ötven remekmű alapján [Eredeti címe: *L'art à grands pas*. Összeállította az I.C.E.M. oktatói kollektívája. Fernand Hazan Éditeur. Paris, 1971]. Corvina. Budapest, 1976. 28. kép.
4. Angi I.: Muzika i affektivnoszty. Doktori értekezés. Moszkva, 1965.
5. Bouleau, Ch.: Geometria secretă a picturilor. Meridiane. București, 1979.

6. Uo. 106.
7. Vö. Arisztotelész: Nikomakhoszi etika. 1. Parteneon. Budapest, 1942. 60–98.
8. Vö. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 2. Akadémiai. Budapest, 1965. 199–207.
9. Schönberg, A.: A zeneszerzés alapjai, Zeneműkiadó. Budapest, 1971. 112–130.
10. Idézi Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. I. Zeneműkiadó. Budapest, 1969. 207.
11. Vö. E. Fehér Pál: Voznyeszenszkij műhelyében. In Új Írás. 1968/11. 63–69.
12. Vö. Neiser, U.: Megismerés és valóság. Gondolat. Budapest, 1904. 110–125.
13. Vö. Sztanyiszlavszkij, K. Sz.: A színész munkája. Hungária. Budapest, 1950. 238–277

HASONLATTEREMTÉS

A zenei hasonlatteremtés kezdetei

A hasonlóvá formálás és a hasonlatba rögzítődés folytonossága és megszakítottsága meghaladja a mítosz–logosz egykori paramétereit már az antik zenében is.

A hasonlóvá formálás prezenei rögzítődései a homeopatikus mágia elveit igézték: hasonló hasonlót hoz létre.¹ Ám a zenévé szerveződött hasonlító-jelentők kezdetben itt is nagy blokkokban és szinkretikusan jelentkeztek: a már említett azonos és vélt azonos belső dialektikájában. Ezt a szerveződést még a múzsai művészetek kora is belsőleg tükrözi a nomosz-költészettől el egészen a ditirambusig. A zenét közrefogó (vagy fordítva, a zenétől „jobbra” is, „balra” is kikülönböződő) tánc plaszticitása, illetve költészet fogalmisága ebben a korban még nem „rövidítette” le metaforává a jelentők megkettőződöttségét. A hasonlítókat egyidejű *praesentiája* a hasonlóvá formálás ősi mechanizmusát gazdag, óriás hasonlatokban erősítette fel: megkívánta, hogy a viszonylag önállóvá vált jelentés kezdeti gazdagságában a vélt azonos és az azonos differenciálatlanságában a hasonlított egészét is teljességében tükrözzék: elénk varázsolták a reálisan cselekvő ember „megszólalásig” hasonló mását.

De a kidifferenciálódás a hasonlítókat elkülönülését ágazati művészetekre csak úgy valósíthatta meg, ha közben, a jelentések közösségé-

ben, megőrizte vélt azonosságuk hiedelmét is. A szinkretikus hasonlat szétválása tehát nem a hasonlat megrövidülését eredményezte, hanem éppen ellenkezőleg, elkülönülésük megkívánta a viszonylag önállóvá vált jelentés kezdeti gazdagságának nemcsak a megidézését (ezt lásd majd a metaforában!), hanem valós megőrzését is. Ezért a szétvált szinkretikus hasonlat továbbra is, még hosszú ideig hasonlat maradt, jelentése pedig nem *csak már* visszakonkretizálható, hanem *még mindig* konkretizált jelentés a hasonlítottak és a hasonlítókat jelentőinek együttesében.

A premetaforikus általánosítás tudomásulvétele nélkül nehezen lenne érthető a zene tulajdonképpeni és mai metaforikus értelme. Hiszen az idézéseket hordozó paradigmatisz tengely *in absentia* ható társításai és főleg e társítások irányíthatósága, az *absentia* egykori telítettségéből (sőt, túlzott telítettségéből) következő visszahatás, visszatársítás a valamikor együttesen jelen lévő hasonlítókat közössége felé.

Éppen ezért a tánc+zene=tánczene, illetve szöveg+zene=szöveges zene kapcsolatok (amelyek a népművészetben jobbra ma is szinkretikusak, és amelyek összetevőit a mai művészet is eme szinkretizmust idézve szintetizálja) nem metaforára, hanem hasonlatra épített kapcsolatok: a tánc és a zene, a költői szöveg és a zene megkettőződő hasonlítóinak az egyidejűségére, közös jelenlétére alapozódó hasonlatblokkokat hoznak létre.

A hasonlító viszonylagos önállósulásában pedig nemcsak a metaforizálódás további útját követhetjük végig, hanem elsősorban a *Művészet* és a *művészetek* további fejlődését, különösen tárgyi specifikumaik kialakulását. Mert ha például a *musziké* zeneiség-központúságára gondolunk vissza, akkor az esztétikai tér valóság, érzelemeszmény „episztemológiai rácsára” illetve a tovább alakuló általánosítás mechanizmusát, a következő mozzanatokat különböztethetjük meg: (a) a kidifferenciálódás során a zeneiségben megragadott érzelmi közvetítés figuratív a tér–idő dialektika művészeti sarkosításában előbb az időbeliség drámaiságát hangsúlyozza a tánc felé, majd a térbeli szituáció mozzanatba tömörítését a képzőművészetek felé konkretizálja; és fordítva, expresszív, ahogyan Kant mondaná, a még „nem fogalmi, de általános” eszmét a költészet, majd az irodalom irányába vetíti ki. Az érzelmi közvetítés valóság és eszmei sarkosításai így fokról fokra tárgyi specifikummá emelkednek az inherens valóság és az érzékivé tett eszmény figuratív és expresszív, térbeli és időbeli, külsőbb és belsőbb általánosításaiban, később ezek a dichotómiák a tér–idő + látható–hallható koordináták összekapcsolódásában tovább bonyolítják a tárgyi specifikumok expresszív és figuratív alakulását az ágazati művészetek homogén közegeiben. A tánc például „átkerülhet” időbeliségében a költészet oldalára, miként a festészet is zeneileg áttelekesülhet, illetve a szobrászat is fordulhat a tánc kinetikus világa felé – a szinte

tikus művészetek bonyolult erőteréről nem is beszélve. (b) Ám ami egyetemes illik a Művészetre, előzetesen már implicite benne volt a műsziké szinkretizmusában, és a zene művésze e tárgyi specifikumok potenciálját ma is őrzi, éppen a már említett figuratív (tánc+zene), illetve expresszív (költészet+zene) hasonlatokba épített általánosításaiban. Innen persze az a következtetés is levonható, miszerint a zene hasonlatai ma már extenzívek, és csak az ún. lerövidítésekből fakadó metaforák lennének intenzív általánosítások, ami nyilván nem teljes igazság. Mert a zene hasonlatai hovatovább mind belsőbbé szerveződnek, majd a hasonlító viszonylagos önállóságából fakadó intenzív újrastrukturálódásuk révén mind intenzív, mind extenzív hasonlatokká is lehetnek, éppen úgy, mint a metaforikus értelem megidézései hordozhatnak zeneileg nemcsak belső, de külső vonásokat is.

Ezúttal csak a hasonlat és a hasonlóná válás szintjein maradva, éppen a hasonlító „letisztulásának” útját kell megvizsgálnunk az ún. extenzív szakasztól a bensőséges mozzanatok kialakulásáig és onnan tovább, újabb szintetikus és nem szintetikus extenzív mozzanatok megjelenéséig.

A mágia–mítosz–költészet–filozofikum láncsorához hasonlóan (amit lerövidítve mint *mítosztól logoszig* jelölhetünk) az intenzív viszonyok létrejöttét a kezdeti lebegő kumulusz dialektikai előfeltételei biztosítják a hasonlító jelentők viszonylagos önállóságának avatott fel-

használásában, rögzítésében, irányításában. A barlanghasonlattól a kettős spirálíg megtett út – *mutatis mutandis* – a műsziké zeneiségének mai zenévé alakulását jelző út is egyben, mert mint E. Fischer mondaná, az első pattintott kőtől mint célirányos szerszámtól megnyílik a távlat,² egészen az elektronmikroszkópig, sőt még azon is túl...

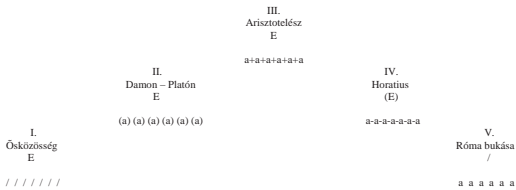
A zenei hasonlító kezdeti extenzitás-intenzitását megint csak Platón gondolataiból igyekszünk kikeresni.

A zene hasonlívó formálása az ősi szinkretizmus keretén belül kezdődött el. Az új fogadtatása itt is „a hasonlatteremtés műhelyében” zajlott le – az azonosításokon és különbségtételeken innen is, túl is. És már a kezdetektől legalább két fővonalon kellene végigkövetni a zenei *azonos és más* dialektikus fejlődésének útját a zene belsőbb és külsőbb tényezőinek figyelembevételével. De a külső és belső vonala oly szorosán összefonódik, hogy átcsapásos dialektikájukat vajmi nehéz analitikusan szétszedni. Mégis, úgy tűnik, kivehető egy külsőbb mozzanat az antik *éthosz* karakter zenei megmódolásában és egy belsőbb szinkretikus mozzanat a hasonlító zenévé szervezésében a múzsai művészeteken belül.

Az *éthosz* karakter zenei megjelenítése mint látszatra külsőbb mozzanat a tartalom és forma dialektikáját a hasonlított és a hasonlító konfrontációiban a zene további fejlődése felé is rendkívül gondolat- és feladatgazdagon alakítja ki. Így Platón, aki az *Államban* még negatív

tételezte a művészi imitáció jelentőségét – az árnyék árnyéka agyonidézett tézisében –, a *Törvényekben* már Arisztotelész éthoszkarakterre épülő miméziselvét előlegezi. Ezt mondja: „a tánc és ének jellemek utánzata mindenféle cselekmények, sorsok és érzések keretében.”³ Majd később. Így szigorít: „adhatunk-e szabad kezét a költőknek, hogy ami éppen magát a költőt a ritmussal, dallammal vagy a szöveggel kapcsolatban gyönyörködteti költészetében, azt be is taníthassa a jó törvények alatt élő polgárok gyermekeinek mint karvezető, bárminő hatása legyen is az erény vagy bűn előmozdítására? Ennek igazán nem volna értelme; hogy is adhatnánk? S mégis, manapság úgyszólván az összes államban meg lehet ezt cselekedni, kivéve Egyiptomot.”⁴ Szigorítása az arisztokratikus éthoszmodell túldeterminálásából fakad.⁵ Zoltai Dénes nyomán, aki zeneesztétikáját⁶ az éthosz és affektus viszonyának az elemzésére alapozta, végiggondolhatjuk ennek a viszonynak az antik történelmi szerkezetváltozásai révén magának a hasonlónak formálásnak zeneileg fejlődő dinamizmusát is. Az éthosz–affektus fogalompár etimológiája implicite sugallja azt a felismerést, miszerint a latinosan fogalmazott *affektus* – mint egyéni megnyilvánulási mód – jóval későbbi a görögösen definiált és már a kezdetektől egyetemesen elfogadott és proklamált *éthosz*nál. A születő újat belehelyezve a hasonlított (éthosz) és hasonlító (affektus) viszonyrendjébe, e viszonyrend antik szerkezet-

váltásaiban legalábbis a következő öt kiemelkedőbb mozzanatot kell megemlítenünk:



Az I. modellfázis még az ősközösség szinkretikus községtudatát tükrözi, amely csak jelenli, pontosabban kijelöli az eljövendő affektus helyét (a hasonlító megszületését), és amelyeket a II.-ban már megjelenő egyéniségek affektusaira is rákényszerít a muzikológus Damon után gondolkodó Platón; a középső III. viszont Arisztotelész gondolati alapállását igazolja, a periklészi kort elemző Arisztotelészét, aki az éthosz-determináltságú művészetszemlélet alkotó-előadó-befogadó szinkretikus hármásában elfogadja az affektus aktív jelenlétét, és az imitálás tárgyát szinte a választások alternatíváiban fogalmazza meg: a költészet a cselekvő embereket utánozza, ám a nálunknál jobbakat vagy rosszabbakat, avagy éppen olyanokat, mint mi magunk vagyunk. A kulmináló integrációt követi a kései hellenisztika, mondjuk, Horatius modellje, melyben az affektusok már abszolutizálódnak, zárójelbe téve az éthosz mindenhatóságát, és amely végül is elvezet a modell V. „reciprok” állásáig, ahol is minden a visszájára fordul, és a már előzőleg kétségbe

vont éthosz egészében eltűnik. A középkor alkonyán viszont éppen ez a fázis erősödik fel és válik majd a reneszánsz affektusmodellekben a sokoldalú személyiségeket hordozó hiteles új jelentőjévé. Persze zenében is. De térjünk vissza a platóni modell belső feszültségéhez, majd az ott születő új arisztotelészi zenei fogadtatásához.

Platón éthoszgyakorlata látszatra meggátolja az új megjelenését a hasonlatteremtés történelmi erőterében. Az egyetemesen elfogadott éthosznormákat eleve zenei fogantatásúaknak véli. A törvény és a zene egy – vallja szinte a keleti antik zenefilozófia alaptörvényeit ismételve.⁷ „A nomosz görögül törvényt és zenei hangnemet, dallamot egyaránt jelent. Harmónia szükséges az államban és zenében egyaránt – olvashatjuk az 1943-as kétkötetes összkiadás jegyzeteiben –, a Múzsák és vezetőjük, Apollón, mindenféle rendnek: a törvények és művészet rendjének, az állami élet és a művészet törvényeinek istenei. Apollón ihleti a költőkön kívül a törvényhozókat is, így Lykurgost is.”⁸ De az affektust kizáró arisztokratikus éthoszmodell platóni szerkezete saját szavaiból tűnik ki legélelenebben: „A régi törvények korában a nép nem volt úr és parancsoló semmiben, hanem bizonyos tekintetben önként szolgált a törvényeknek. [...] Először is a zenét illető akkori törvényeknek, hogy elejétől fogva végighaladjunk a szabad élet túlságos megnövekedésén. Mert akkor még a zene bizonyos természetes fajaira és formáira volt tagolva, és az ének egyik faja

az istenekhez intézett imádság volt, s ezt himnusznak nevezték; ennek ellentéte volt a dalnak az a másik faja, melyet leginkább gyászdalnak (thrénosz) neveztek; egy másik ellentétpár a paián (Apollón tiszteletére) és a dithürambosz, Dionüszosz szülötte. S mindezeket nomoszoknak, tehát ugyanazon névvel nevezték, mint a törvényeket, mintha a törvény is a zene egy neme volna... s e zenei nomoszokat kitha-ródikus – lant mellett énekelt – nomoszoknak nevezték.”⁹

Ha az antik világ statikus struktúráját szem előtt tartjuk – amelyről Heller Ágnes meggyőzően mutatta ki, hogy benne a valóság és eszmény, pontosabban az emberfogalom és az embereszmény egybeestek –, a tragikus konfliktusok analógiájára két oldalról is érthetővé válik a platóni arisztokratizmus újellenessége.

Először is szerkezetileg van „igaza” Platónnak, amikor az eszmény nevében fogalmazott éthoszt preegzisztenciálisan a valóság terhére rója: csak akkor ember (valóság, azonos) az ember, ha éthoszában megmerül; mássága ő maga, és nem több annál. A törvény tehát igaz: általa válik az ember azzá, ami; és fordítva, az affektus sem más, mint az ember önmaga megvalósulása, de csak akkor, ha az éthoszt váltja valóra. A tragikus konfliktus csak így volna elkerülhető, mert ha az affektus mást akar, az ethossal történő szembeállása nemcsak elkerülhetetlen, de önmaga azonosságát is problematikussá teszi... Prótagorasz gondolataiban ez a statikus struktúra csak felerősödik a sztoi-

kus szemlélődés szabályai szerint: „minden dolognak mértéke az ember”.¹⁰ Mert az ember viszont az eszmény azonos mása. Belátható: az éthosz-affektus modell összetevői egybevágóan az embereszmény és emberfogalom koordinátáival. Ám ennek az igazságnak antikvitásbeli tragikumuma rögtön kiderül, ha ezt az egyetemes viszonyt valóban emberközelbe hozzuk. Már láttuk a Platón-tragédia alapszituációját elemzésünk első részében. Ez a tragédia azonban valóban magáé az ókori emberé lesz, aki transzcendentálisan megmeri haladni az azonos-más viszony statikus állandóját, és az adott éthoszon túl mert gondolkodni és cselekedni. És tragédiáját azért nem kerülhette el, mert a sors dominál a struktúra vektorai felett. A modellbe rejtett újellenesség pedig a platóni tragédia vergődő döntéséből fakad, abból a preegzisztens akkori világtörténelmi tévedésből, amely szerint, úgymond, maga az ember csak rákényszerített „eszménye” megvédésével menekülhet, nem ismerve, hanem elismerve sorsából eredő korlátait. Hiszen az azonos statikus másságában az új helyén a vélt „örök új” díszelg, az éthosz abszolútuma.

A másik oldalt az újellenesség platóni „igazságában” filozófusunk történelmi előrelátása vetíti elénk a megsejtett éthosz-szerkezetváltások tiltásában a Rend megőrzéséért. Ugyanis a platóni éthoszrend bukása pontosan az emberfogalom ontikus felerősödéséből következett, abból a dinamikus mozzanatból, amely révén az affektus mind az emberfogalom ana-

logonja előbb-utóbb meghaladja az éthosz egyetemes érvényű paramétereit, és saját maga másságát azonosítva az újjal, kérlelhetetlenül szemben áll a régi egyetemessel. Ám meghaladásával megint csak Platón keleties bölcsességét igazolta. Mert az affektus születő újként bukásával egyidőben megrendítette a halódó régít is, és így végső soron az antik modellt áthangolva végítéletet hirdetett az antik társadalom egésze felett. Az már más kérdés, hogy túl ezen a társadalmi szinten, az új világában az új majd konszolidálódik. Mert ez a konszolidálás már a Platón-koron túli világ játékszabályai szerint zajlik majd le...

Az újellenesség dogmatizmusa így mint látzatalternatíva jelenik meg: az egység egyedekre széthullása kontra a közösség megerősödése. Mert ennek az alternatívának a fő oldala, a személyiség életben tartása tulajdonképpen egy feloldhatatlan, tragikus ellentmondás talaján fogalmazódik meg; hiszen a „széthulló egyedek” valójában teljes joggal szabad létre, szabad tudatra, szabad érzelmre vágyó reális emberek, míg a „megerősítésre vágyó közösség” pusztán vélt társadalmi egység elenyésző része, a kiváltságosak közössége, azoké, akik különben is biztosak lehettek személyiségük szabadsága felől. Az alternatíva erőtlenségét Platón óhaj-argumentumai csak kiemelik: „Az egyiptomiak – úgy látszik – már réges-régen felismerték azt a gondolatot, amelyet mi most fejtettünk ki, hogy szép mozdulatokra és szép dallamokra kell szoktatni az állam ifjúságát; miután

ezt elrendelték, a szent ünnepeken megmutattuk, hogy melyek és milyenek a szép taglejtések és dallamok; és attól kezdve nem volt szabad új útra térnie sem a festőknek, sem másoknak, akik bármiféle alakzatot alkotnak, és még gondolniuk sem volt szabad másra, csak az ősi formákra; és máig sem szabad sem a mondatokban, sem általában a múzsai művészetben. S ha utánanézel, azt fogod találni, hogy náluk a tízezer évvel ezelőtt festett vagy faragott művek [...] a mostani alkotásoknál sem nem szebbek, sem nem rútabbak, és ugyanazzal az eljárással készültek.”¹¹

A platóni tragédiában tehát az egyik főhős tragikuma a halódó régi tragikuma, a régi preegzisztens hatalmának történelmi tévedése, amit Platón személyesít meg, sőt, fel is ismeri a tévedést, de csak akkor, amikor már késő – az óhajok hullámhosszán. Mert a bedobott mentőöv az marad, aminek ő maga titulálja, pusztán „eszményi” védekezés egy pusztán „eszményi” államban... A másik főhős tragikus pátoaszát, az újat viszont ennek az újnak a túl korai érkezése motiválja. Nyilván e tragédia kettős vonalán átüt a hasonlóvá formálás antik szakaszának feszültsége is: a tradicionalizmus és a novatorizmus viszonyának olyan transzcendens tagadása, amely a még virtuális ellentéteknek sem való harcát, sem ígéretes egységét nem engedheti meg.

Végső soron tehát Platón a *Törvényekben* is az egykori árnyék árnyéka analógiája szerint fogalmaz,¹² és miként ott a művészi imitációt,

itt az új dinamizmusát negatívve fogalmazza meg. A tiltás mögött meghúzódó félelme azonban itt is releváns félelem, amelyben felsejlik tragikus felismerésének megkésettsege a már változhatatlan menetben az új felé.

A platóni gyakorlat nomosza a hasonlatte-remtés szempontjából azonban nem negatív. A nomosz lebegő hasonlat módjára viselkedik ugyan, amikor egyszerre törvény és zene, úgy is mondhatnók, hasonlított (törvény) és hasonlító (zene), de lebegő súlytalanságát csak aláhúzza az a megállapítás, miszerint az első törvény (hasonlított) maga a zene volt (hasonlító!). Lehorgonyozva ezt a lebegést, vissza kell térnünk Héraklész Pontykosz tételéhez: a harmóniák az egyes görög törzsek jellemét tükrözték,¹³ Platón zenei hermeneutikája e szerint a tétel szerint indul, és a zenét mint hasonlító úgy önállósítja, hogy tartalmában e törzsek alap-éthoszkarakterét véli felfedezni. A zene új társadalmi produktum, tehát a műsziké felbomlása után is az örök régi hordozója, de új hordozója lesz: a dór-harmónia a dór törzsi éthosz hasonlítottja és hasonlítója, a férfias bátorságot és helytállást sugalló zene, a fríg ugyanakkor a békés józanságot és mérsékletet tükrözi. Éppen ezért Platón be is fogadja őket; ám az akarat nélküli mámort és puhaságot favorizáló jónt és lídet kategorikusan kitiltja ideális államából.¹⁴ Az éthoszkarakterek történelmi lehorgonyzását azonban a kútfók egyidejűleg alá is húzzák, és meg is gyengítik. Először a pro-argumentumokat említjük. Pecz Vilmos

Ókori lexikona például megfelelő apparátussal bizonyítja, hogy Doris „éghajlata zord és barátságatlan volt”¹⁵ – ami lakóinak edzettségére, bátorságára enged következtetni. A dórok maguk már i.e. 950 körül „városi szövetségbe, dór hexapolisba egyesültek”¹⁶ – a tény kétségtelenül pozitíve ihlette Platont ideális állama példaképeként. Annál is inkább, mert nagy Apolló-tisztelők voltak, és szigoruk vetekedett Platón arisztokratikus aszketizmusával: „Cnidus mellett a Tropicus hegyfokon levő hasonló nevű szentélynél tartották szövetségi gyűléseiket, valamint itt ülték meg Apolló és Demeter tiszteletére szövetségi ünnepeiket is. A szövetségi törvényeket oly szigorúan tartották meg, hogy kizárták a szövetségből Halicarnassaut, midőn ennek egyik polgára Apolló ellen vétséget követett el.”¹⁷ (Kiemelés tőlem – A. I.). A frígekről pedig kiderült, hogy „békeszeretők voltak s földművelésből, baromtenyésztésből és kereskedésből éltek.”¹⁸ Ugyanakkor a tiltott éthoszok hordozóiról, a lídekről és a jónokról a következőket olvashatjuk: „Lydiában [...] Croesus gyors bukásával örökre elveszté a nép önállóságát és harciasságát [...], de mindig jó módú marad [...] már korán meglehetősen műveltség”¹⁹ birtokosa. A jónok pedig „az összes hellének között a leglobbanékonyabb és legérzékenyebb”²⁰ törzset képezték.

Nyilvánvaló, hogy Platón számára, aki a hasonlatteremtés zenei vonalán is az éthosz, a nomosz, az embereszmény egyetemes szintjén

gondolkozott, a törzsek zenéjéből kikövetkeztetett eszmei hasonlítottját magában zenéjük hasonlítójában is egyetemes szinten vélte megragadni. Ez volt a korabeli hermeneutika egyik alapállása. A másikat körülbelül egyidőben a IV. modellfázissal Philodémosz képviselte, aki, szöges ellentétben a peripatetikus és sztoikus zenemagyarázattal, egészében tagadta nemcsak az éthoszrendet, hanem a zene hasonlatfunkcióját is; az egyetlen, amit megtartott, az a zene hedonisztikus szerepe volt. Szerinte „minden zenei értelem – elemzi Molnár Antal – fogalmakba öntött hangulatmagyarázat, sőt egyáltalán a hanghatáson kívül bárminő hangulat: csak egyéni lelki állapot vagy hagyományos gondolattársítás eredője. Hogy továbbá a zene formai jelentését fogalmakkal meghatározni: önkény. S hogy az esetleges szöveg mindig csak járulékos elem. Meg hogy lelki értelemben minden zenei jelentés: semleges.”²¹ Kétségtelen, az I., II. modellfázisban kialakított túlméretezett hatás várható ellenhatása is túlzottá vált a IV. majd V. szakaszban. Így a második hermeneutika éppúgy túllépi tulajdonképpeni tárgya valódi lényegét – a zenei hasonlított és hasonlító intenzív-extenzív ingajaratát – elemző-magyarázó keretében, mint az első. Csak míg az első a zene–nomosz lebegő állapotát az éthosz irányába gravitálta, addig a második a zene–gyönyör „semleges jelentéseit” a mindinkább elszubjektívizáló és elszigetelődő affektusokkal azonosítja. Mert utóbbi szerint a muzsika nem több, mint „szórakoztató fényűzés”.²²

Ám a platóni nomosz-proklamálás érveinek történelmi vélt abszolútumát mi sem teszi viszonylagosabbá, mint ugyanannak a forrásnak a megidézése – ezúttal ellenkező előjellel. Mert a dórok bizony az „éhenkórász dóriások”²³ gúnynevet viselték, ugyanis zord klímájuk nemcsak edzette őket, de munkájuk gyümölcsét szegényesen fizette, ami viszont mások szemében nem tüntette ki őket különösebben... A békeszerető józan frígek ugyanakkor „nagy-számúak és hatalmasak lévén, a félsziget [Kis-Ázsia] nagy részében elterjedtek. [...] Később vallásukkal összeolvadt a syrophoeniciai törzsek tisztátalan természetimádása, Asztarté és Attes (Attisz) tisztelete, melynél orgiák zenével kísérve voltak szokásban Phrygiában.”²⁴ Vagy fordítva, a jónok nemcsak „a leglobbanékonnyabb, s ezenkívül a legtevékenyebb törzset képezték” hanem [...] „a költészet, bölcsészet és történetírás [is] tőlük ered...”²⁵ A lídek pedig ugyanakkor „bátrak, különösen mint jeles lovagok ismeretesek”.²⁶ Valóban, a „lóbetörő phrügek”-ről Hektor így panaszodik az Iliászban: „most meg házunkból minden szép kincs oda lett már: sok Phrügiába került”.²⁷ Tehát ez is történelem, és olyan tényekkel, amelyek kevésbé igazolják Platón hiedelmét a már említett éthoszok abszolútumára vonatkozólag, és méltán ébreszthettek kételyt a philodémoszi hermeneutika képviselőiben.

Az éthoszelmélet és a zene megjelenítése a hasonlatteremtés erőterében végül is a korabeli

filozófiai és muzikológiai általánosítás gyakorlatát követi, amely a mítosz önelemzéséhez hasonlóan, a maga ellentéteinek harcában, benne volt a kor elméleti tudatában. „A munkamegosztás módja és foka – írja erre vonatkozólag Zoltai Dénes – a földrajzi környezettől is befolyásolt életmód, a szomszéd törzsekkel kialakult katonai és cserekapcsolatok, az anyagi és szellemi kulturáltság szintje – mindmegannyi történeti-társadalmi tényező, amely szerepet játszott az egyes törzsek erkölcsi szokásrendszerének és szellemi profiljának kialakulásában és megszilárdulásában. A hangsor-éthoszok imént jelzett problémájánál maradva, az a tény például, hogy a dórok déli irányú vándorlása viszonylag későn, csak az i.e. XI. században fejeződik be, s együtt jár a már letelepedett jón törzs kiszorításával, máris érthetővé teszi a dór törzs harciasabb, ellenállóbb, hagyományos életmódjához inkább ragaszkodó karakterét, míg a kisázsiai tengerpartra szorult jónok jellemét új tényezőként befolyásolja a gyorsan felvirágzó, fejlett tengeri kereskedelemre alapozott városi kultúra. Ez a különbség kifejezésre jut a dór és ion költészetben is, s kulcsot ad annak megértéséhez, miért nem ugyanaz a műfaj játszik minden poliszban vezető szerepet, miért honosodik meg a líra inkább Jóniában, a dráma Athénben stb.; hogy az élet gyönyöreinek élvezetét, a jón lírizmus egyik legfőbb motívumát a dór felfogás miért tartja elpuhultságnak, nőies lágyságnak még a nemzetiségi társadalom bomlása után is, és megfordítva: a dór *kardal*

miért tűnik Jóniában inkább merevnek és ridegnek, semmint ünnepélyesen fenségesnek s.i.t.”²⁸

A zenei jelentők hasonlítóiban azonban már az ókorban belsőleg is szerveződtek. Erre tanúbizonyság a hangsorok intenzív elemzésein túl az adott művek konkrét éthoszkarakterének bírálata is már az adott egy és ugyanazon hangsoron belül. Az ókori zeneesztéta Damón tevékenységét minden bizonnyal helyesen tekintette R. Schöfke összehasonlító esztétikai tevékenységnek.²⁹ Ezt láthattuk abban a bizonyos második hermeneutikában is. Ám az intenzív hasonlatteremtés még a szinkretizmus bomlásában is csak a régi egységen belül tekinthető szinkretikusnak, és a már elkülönülő, kistilizáló ágazati művészetek intenzitásának megőrzése hovatovább pusztán kíváncsi maradt, bár drámaian hangsúlyozott kíváncsi. És ez derül ki a Damón-tanítvány Platón szövegeiből is, például zene-meghatározásából: „a dal három tényezőből áll: szövegből, dallamból és időmértékből.”³⁰ Jóllehet e definíció hordozza már a szinkretikus kor egységéből kiváló extenzitást – szöveg = költészet, ritmus = tánc –, mégis a bensőséges elem igényével bír, mert elsősorban megfordítja a sorrendet, és az éthosz nevében közölt eszmeiség elsőbbségére céloz a szöveg prioritásával, továbbá a ritmus elemzését is elsősorban a szöveg metrumának éthoszkarakterével veti össze. Nyilván ezt a fajta intenzitást csak a *kalokagathia* fogalom jegyében érthetjük meg tisztán, amely a szinkretizmus megszűnése után is fenntartja a művé-

szetek és mindenekelőtt a zene éthoszka-
rakterében a jó (etikum) és szép (esztétikum)
görögösen egységes egészét. Arisztotelész osz-
tályozási kritériumai³¹ ugyanakkor már egy új
intenzitásfokot mérnek a hasonlónvá formálás
művészi mechanizmusában; és a mimézis kö-
zösségében rámutatnak a sajátosságokra is, az
eszközbeli és módbeli hasonlóságok mellett az
ágazati művészetek egyre erősödő és önállósu-
ló különbségeire is. De a zenei hasonlítókat vi-
szonylagos önállósulását mint intenzív azonost
Platón csak a zene főleg a zsenge gyermekkor-
ban játszott nevelő szerepére korlátozza: „aki
megfelelő zenei nevelést kapott [...], csak a szé-
pet dicséri, csak ennek örül, ezt fogadja lelkébe
s ebből táplálkozva válik szép és jólelkű ember-
ré, a rútat viszont joggal gyalázza, s már gyer-
mekkorától fogva gyűlöli, mielőtt még képes
volna az okos beszédet felfogni.”³² (Kiemelés
tőlem – A.I.).

A zenei hasonlat intenzív ereje abban áll,
hogy saját hasonlítóit a fogalom előtti gyermek-
korban is hatnak, sőt döntően ott hatnak az ala-
kuló jellemre, és előlegezik a későbbi szép–jó if-
jonti, majd érett integráns befogadását – íme a
platóni hasonlatteremtés máig előremutató pe-
dagógiai jelentősége. De tegyük hozzá, az, ami
genetikailag igaz, az szerkezeti pontszerűségé-
ben is releváns kell hogy legyen. Az intenzív,
viszonylag önálló zenei hasonlító a maga meg-
határozatlan tárgyiasságában később is, az érett
korban is biztosíthatja a zenei mondanivaló vi-
szonylagos autonómiájának avatott megértését,

jelesül azt, hogy a zene által intenzíve felajánlott komparánsokat ahhoz és úgy hasonlítsuk, amihez és ahogy azt maga a zenei hasonlatte-remtés feltételezi.

Persze, az éthoszelméletben fogant hasonlatte-remtés zenei vetülete is elsősorban mint általánosítástörténeti tény jelentős; különösen az azonosítás dialektikájának távlataira vonatkozólag. Ebben az értelemben az *azonos-más* mint *nomosz-nomosz*, pontosabban *éthosz-zene*, illetve *zene-éthosz* kumulusz dialektikája – a mai határozatlansági állandó törvényei értelmében – a megoldást döntés, mégpedig kultúr-történeti döntés formájában rögzítette, vagy úgy, hogy a zenét hasonlítottként kezelte, vagy úgy, hogy viszonylagos önállóságban hasonlítóvá egyénítette. Előbbi esetben a nomosz abszolútuma érvényesült, és a zene mint hasonlított – értsd a törvény azonos mása – a nomosz archetípusaként uralkodva, új hasonlítókat kellett hogy eredeztessen az állam létezésének minden területén: minden úgy legyen harmonikus, mint a zene, amely maga a harmónia. Nos, ha úgy tetszik, ezt a harmóniakeresést űzzük ma is a túnt műsziké nyomában: a zene belső törvényeit – a feszültség és oldás szétbonthatat-lanságát – az ellentétek egységében őrizzük. Ám az egység csak harc árán valósul meg, és láncreakciójában újabb egység újabb ellentéteire bomolva újabb harcot sugall – nyilván újabb egység megteremtésének a reményében. A műsziké visszakeresése azonban fényt derít a kezdeti lebegő hasonlatte-remtés *másik* rögzíté-

sére is. Arra nevezetesen, hogy a nomoszban kibontakozott zene az új hasonlító eredeztetésében ő maga is önállósul, és kidolgozza saját azonosának a mását: önmagán belül bomlik hasonlítotttra és hasonlítóra. Ezt az intenzív megkettőződést az előző extenzívvel szemben már az éthosz–affektus arisztotelészi modellje szemlélteti, amelyben az éthosz egyéni affektusmegnyilvánulásai viszonylagos önállóságra lépnek. Az aranykor arisztotelészi elemzése már a műsziké belső differenciálódására épül. A *Poétika* teljes joggal a művészetek osztályozásával indul. A hármas különbségtétel mátrixa (eszköz, tárgy, mód szerinti osztályozás) arra hívja fel a figyelmet, hogy a hasonlított–hasonlító általánosításbeli viszony már eltéréseket mutat az eredeti nomosz egységével szemben – legalábbis eszközeiben és módjaiban.³³ Mert, mint ismeretes, Arisztotelész tárgyi specifikációja még szinkretikus az eszköz és a mód *már* esztétikai elemzésével ellentétben, és a tárgyi specifikumokat a kalokagathia szép–jó szinkretikus fogalmának *agatósza* (jó) jegyében erkölcsileg árnyalja a cselekvő emberek utánzására. Ebből az osztályozásból már sejthetők a zenei hasonlító elkülönülései a műsziké egységes hasonlítottjával szemben: másként utánozza ugyanazt, mint a tánc vagy mint a költészet. Innen már csak „egyetlen lépés” volt az ugyanaz esztétikai árnyalása is: a tárgyi specifikumok keresése és megtalálása. Ám ez az egyetlen lépés a keresés és rátalálás meanderjében máig

gyakran ismétlődő majdnem egyhelyben való topogássá aprózódott...

Mert a *hasonlított* zenei autonómiájáért folytatott polémia az antik kiindulópont kettős-ségét máig magán hordozza, és valószínűleg a zene belső életében soha nem is szabadul meg tőle. Ugyanis a zene hasonlítottja és hasonlítója, „a zene a zenében” bűvkörét teremtette meg, amelyből ki kell törnie, de ez a kitörés nagy árat követel: annak tudomásulvételét, hogy hasonlítóvá csak másságában, hasonlítottá csak azonosságában válhat. Így önállósága mindig is azonosságának a jegyében önállóság, a zenei immanencia és transzcendencia szétválaszthatatlanságában. És ez a szétválaszthatatlanság annál drámaibb, minél inkább eltávolodni akar az immanens hasonlító a transzcendens hasonlítottól, és fordítva, mennél inkább közelíteni akar a transzcendens ex-zenei jelentő az immanens zenei jelentetthez. Mert a zene eszközei egyre önállóbb szerveződésükben a műziké ősi relátumát (a kifejezés és tartalom viszonyát) viszonylagossá, határozatlanná teszik, ugyanakkor esztétikai üzeneteiket, specifikus tárgyuk – az érzelem – jegyében, egyenesen zeneivé hangolják, gyakorlatilag felszámolva az érzelem valóság-, illetve eszményközelségét és az ebből fakadó meghatározott létét, illetve levését. Ez a drámaiság már-már konfliktushelyzet elé állítja a zenei hasonlatteremtést. Az egy helyben topogás habozása ugyanis abból az alternatívából fakad: vagy adja meg a zene hasonlítóján keresztül azt a hasonlítottat, amire a

megoldás, az eltérés utáni visszatérés perspektívája felhatalmaz minden alkotást költészetben, táncban, irodalomban, festészetben egyaránt, tehát zenében is, vagy pedig, maradvá saját önhasználtjával..., lemond bármilyen jelentésről. Vagyis, ha a zenei jelentő nem keresi, nem találja meg a tárgyát, és nem kötődik hozzá, ha jele nem lesz tárgyjel, akkor nincs tárgya sem, pontosabban jeltárgya, és a hasonlat-teremtés viszonyítás nélkül aszemantikusan záródik. Ellenkező esetben pedig, ha a jelentés viszonyfogalma sajátjává válik, a zene elveszíti autonómiáját, és a „zene a zenében” helyére a „a zene a másban” vagy a „más a zenében” elegyessége kerülne.

A bűvkörből történő kitörés lehetőségét a különös lét esztétikai hitelessége biztosítja, és egyben igazolja a zene intenzív–extenzív dialektikáját is.

JEGYZETEK

1. A hasonlónak formálás tehát nem tévesztendő össze a hasonlónak formálódás objektív inherenciájával (pl. kristalizáció). Az emberi beavatkozás (formálás) és a hasonlóság dialektikus viszonyával az előtörténetben. Lásd E. Fischer; A nélkülözhetetlen művészet. Gondolat. Budapest, 1962. 29–33; 34–38. és I.G. Frazer: Az aranyág. Gondolat. Budapest, 1965. 25–43. Valamint G. Thomson: Aischylos és Athén. Id. kiadás, 19–29.

2. E. Fischer: I.m. 18.

3. Platón: Törvények. 655d. In Platón összes művei. III. Európa. Budapest, 1984. 493.

4. Uo. 494–495.
5. Vö. Heller Ágnes: Az arisztotelészi etika és az antik éthosz. Akadémiai. Budapest, 1966. 230–264.
6. Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. I. Éthosz és affektus. Zeneműkiadó. Budapest, 1969.
7. Az Írások könyve a zene hatalmáról. In A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások. Szerk. Tőkei Ferenc. Európa. Budapest, 1984. 5–6.
8. Lásd a Platón összes művei. II. jegyzetapparátusát. Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 1943. 1064.
9. Platón: Törvények, 700a-b. In Platón összes művei. III. Európa. Budapest, 1984. 583–584.
10. Platón: Törvények, 656d-e. In Platón összes művei. III. Id. kiadás. 495.
11. Platón: Törvények, 656d-e. In Platón összes művei. III. Id. kiadás. 495.
12. Vö. Platón: Állam. Tizedik könyv. In Platón összes művei. II. Id. kiadás. 649–651.
13. Idézi Zoltai Dénes. In A zeneesztétika története. I. Zeneműkiadó. Budapest, 1969. 28.
14. Vö. Platón: Állam. Harmadik könyv. In I.m. 181–182.
15. Ókori lexikon. I. Szerk. Pecz Vilmos. Franklin, Budapest, 1902. 601.
16. Uo.
17. Uo.
18. Ókori lexikon. I. Szerk. Pecz Vilmos. Franklin, Budapest, 1904. 496.
19. Uo. 1134.
20. Uo. 983.
21. Molnár Antal: Zeneesztétika. Szerző kiadása. Budapest, 1938. 197.
22. Uo.
23. Ókori lexikon. I. Id. kiad. 601.
24. Ókori lexikon. II. Id. kiad. 496.
25. Ókori lexikon. I. Id. kiad. 983.
26. Uo. 1134.
27. Homérosz: Iliász. Odüsszeia. Homéroszi költemények. Magyar Helikon. Budapest, 1960. 326.
28. Zoltai Dénes: I.m. 28.

29. R. Schöpfke: Geschichte der Musikästhetik im Umrissen. Berlin, 1934. 121.
30. Platón: Állam. Harmadik könyv, 398d. In I.m. 180.
31. Arisztotelész: Poétika. Magyar Helikon. Budapest, 1974. 5.
32. Platón: Állam. Harmadik könyv, 401e–402a. In: I.m. 188–189.
33. Vö. Arisztotelész: I.m. 5–9.

A zenei hasonlatteremtés ma

Platón intenzív és extenzív esztétikai elvei még a kései reneszánszban is szinte betűszerűen hatnak; sőt előrevetítik a barokk és a felvilágosodás affektuselméletének alaptételeit is: az esztétikai érzelmek zenei konkretizációját. A hasonlítóknak ilyen irányú megfogalmazásai szülik a tárgyi specifikumok zenei szintézisét a barokk szvitekben, amelyek a ritmusrelátumok tánc-zenei közösségének mindmennyi rejtett hasonlatai maradtak ma is (jóllehet a hasonlatértékek jelenkori értékelésmódjai több figyelmet és ráfordítandó gondot kívánnának meg – de erről majd más alkalommal bővebben).¹ És persze már a reneszánsz kórusirodalom harmóniavágya és természetutánzása is ezekre a szintetikus költészet-zenei hasonlatokra épül. Végig lehetne elemezni a hasonlítóknak közösségét például a szonettforma és a madrigál füzérszerkezet egymásra tevődésében Palestrinától Gesualdóig... De talán ennél is jellegzetesebb a hasonlítóvá formálás igényéből fakadó hasonlatteremtés az operaműfaj kialakításában. Itt már a kezdetekben a tánc–zene–szöveg szintézisét várják el. Monteverdi platonizmusa a komparánsok hierarchiáját is újrafogalmazza: „a szöveg ne rabszolgája, hanem ura legyen a zenének”.² És *seconda pratticá*jának kifejezése során³ – igaz, a zeneileg szervezett emóciók közvetlenségében – újra feltűnnek az éthoszkarakterek imperatív-

vuszai: „a zeneművészet célja tükrözni a lelki-állapotokat – idézi Monteverdit Molnár Antal, majd így folytatja –, ilyen pedig háromféle van: 1. szenvedélyes-heves izgatottság, 2. közömbösség, 3. lehangoltság (gyász, esdeklés, megálázkodás stb.). Eszerint alkalmazandó a háromféle *stile: concitato, temperato* és *molle*.”⁴

A hasonlat külső és belső megfogalmazásának a dualizmusa (ez *is*, az *is*) a zeneirányú döntés felé fordulást még itt is és ezután is határozatlanná, sőt közömbössé teszi. Persze ebbe a határozatlanságba és közömbösségbe ma már a későbbi felismerés távlata is beleérezhető, nevezetesen az a zene-kultúrtörténeti tény, hogy a tisztán hangszeres zene belső hasonlatainak három-négy évszázados autonóm alakulása sem tudja kizárni a zenei hasonlatteremtés ún. extenzív oldalát, akár a hasonlított még külső premisszájára, akár a hasonlító zenén túli már újból külső következményeire is gondoljunk. Ebben a korban az utólagos kérdésfeltevés jogosságát a zenei hasonlító későbbi sorsára vonatkozólag olyan közömbös tények motiválták, mint például Orlando di Lasso kórusművésze, amelyben egy és ugyanazt a zenét hol motetta-, hol madrigálszöveg felett hallhatjuk. És a példákat sorolhatnók Bachig, és persze Bach zenéjén túl is. E határozatlanság jellemzésére idézhetnők a *vagy a szöveg, vagy a dallam* elsőbbségéről folytatott vitákat a már említett szövegigenlő Monteverdi téziseitől Gluckig, Piccinniig,⁵ vagy a kettő szerves egységét valló Wagnerig⁶ majd Pucciniig.⁷ És ettől a határo-

zatlan, habozó közömböségtől még a viták keresztüzén is túl hosszú az út odáig, hogy a zenei szerkesztés „kontrasztálni” merjen a premissza vagy a következmény külső oldalával, akár mint tiszta zenei hasonlat, akár mint szintetikus műalkotás összetevője. Pedig viszonylagos önállóságának szépsége éppen ebben a *kontrasztáló komplementaritásban* rejlik az azonos és a más dialektikájában, az állítástól a tagadás felé.

Éppen ezért kell a döntésből fakadó mindkét utat megvizsgálnunk: azt is, ahogy a zene eltávolodik saját relátumától ősi vélt archetípusa következetes intenzív tagadásában, és azt is, ahogyan saját eszközeit a jelentés érdekében állomásról állomásra mindig is beállítja. És kiderül, a két út tulajdonképpen ugyanannak a távolságnak a megtétele ingajaratban: mi több, a zene létezési formáinak története pontosan ennek az utasításnak *tour-retour* története, pozicionálisan pedig a „szendvicselv” – *azonostól a máson át az azonosig* – megvalósulása.

Az intenzív fejlődés, amely az ősi szinkretizmus részleges felszámolásához vezet, az eszközök és a belőlük épülő hasonlítókat egyre önállóbb fejlődésében jelenik meg. De a műsziké egykori közösségét egészében így sem tudja megtagadni. Eszköztárában, a különbségek hasonlóságában ott találjuk a ritmus–dallam –hangerő–hangszín bonyolult viszonyaiban lebegő kapcsolatait a tánccal is, a költészettel. Ezek a lebegő kapcsolatok az intenzív fejlődésen belül is a hasonlított és a hasonlító dialekti-

kus összefüggéseiben hozzák létre a szvitek hasonlatteremtését, a zene és a stilizált táncok, a zene és a költészeti információk közösségét az analógia erejével idézve. Ha végighallgatjuk Szabolcsi Bence és Forrai Miklós *Musica mundana*⁸ című zeneantológiájának *Táncritmusok* fejezetéből például a *verbunkos* evolúciójának történelmi idézeteit Monteverdi *Orfeo*jától Kodály zenekari művéig, a *Galántai táncokig*, felfedezhetjük nemcsak a zene hasonlatalkotásának ragaszkodását ezúttal az alap-táncritmushoz, de azt a stilizációs utat is, amelyen hasonlító ki-differenciálódása során a zene végigment. És mégis, a legelvontabbnak tűnő Bach *h-moll Orgonafúga* példájában is, a táncszerűség nyilvánvalóságához mint záró ponthoz térünk vissza az elvonásból fakadó feszültség (eltérés) oldásaként. Ám a hasonlító stilizálódása nemcsak mint más, hanem végül is önmaga azonos mása kell hogy legyen. És az is lesz, mert a stilizálódás mint folyamat a hasonlító szükségét is mint folyamatot önállósítja, és létrejön, az ismétlés és változtatás kettősségében, a hasonlóság zenei különbsége: a variálás folyamata; ebből pedig a *variáció* számos formája. Mert a szendvicselv harmonikamozgását a hasonlatalkotás szempontjából legtermékenyebben a *téma variációkkal* formálásmódja hordozza. Itt a hasonlító nemcsak a hasonlított felerősített mása, hanem e másságon belül a variációk során meghatványozva önmagát, viszonylagos önállóságában az új jelentéshordozására képes. Ebben a formában átfogóan megtalálhatjuk a ze-

nei hasonlatalkotás minden változatát és ezek szerves egységét is. Például a „kölcsonzótt” témákra írt „saját” variációkat Haydnnál, Brahmsnál, Brittennél, de a saját témák variációs feldolgozását ugyancsak náluk, vagy Bachnál, Mozartnál, Beethovennél, és a felsorolást még folytathatnók. Külön szépsége ennek a zenei hasonlatszerkesztésnek az újabb és újabb variációk fokozódó elvonása a kezdeti hasonlítottól; sőt, a látszatra önállóan tűnő „új” hasonlítók beépítése is, amely azonban a teljes összefüggés szintjén nemcsak hogy asszimilálódik, hanem a remélt azonos vagy hasonló ráismerésének örömeiben fel is oldódik, mint például Kodálynál a *Felszállott a páva – változatok magyar népdalra* c. művében a kanásztánc dallama, amely a kezdeti meglepetést (hogy kerül ez ide?) az azonosíthatóság felismerésében a népi tánckarakter szinkretikus egységéhez vezet vissza. Mert a *téma variációkkal formában* a hasonlított (téma) utolsó visszatérése hasonlattechnikailag logikusan indokolt; a rövidebb hasonlítottat követő számos variáció végén konklúziószerűen hat: íme, erről volt szó. És ez itt – szemben a későbbi klasszikus szonáta bizonyos formaelveivel – még nem hordoz semmit a majd *változhatatlan* reexponálásból fakadó dogmatizmusból.

Valóban, a zenei variációk mindig is reális hasonlatok, amelyek extenzíve a *differenciálódási* (zenén kívüli vagy mással is közös ritmus–dallam intonációk elvonása), intenzíve pedig a *stilizálódási* oldalát emelik ki egy és

ugyanazon folyamatnak a zeneivé szublimált üzenet (tartalom) saját hasonlatainak megfogalmazásában. Ezt találjuk meg az intim vallomást hordozó mozarti szerenádok variációs tételeiben vagy a klasszikussá gyöngyöződött polkában, valcerekben akár Johann Straussnál is, a szvitek gazdag érzelmvilágáról nem is beszélve. (Mert rendkívül tanulságos lenne, egyebek közt, például a menüett egész történelmét újra végigkövetni, mondjuk a bretagne-i vidám branle-től Kodály *Minuetto seriójáig*, és rávilágítani a hasonlító és hasonlítottak kapcsolatainak történelmi-stiláris-társadalmi szerkezetváltozásaira – ám erre is majd csak máskor térünk ki.)

A mítosz logikája szerinti egymás mellé rendeződés azonos és vélt-azonos kontrasztjaiban a ciklikus formák visszatérést formáló elve csak lassan bontakozott ki. Hosszú volt az út az egymás mellé illesztett és a természetes kontraszt hatásában tételezett A-B-C-D stb. ciklikusságtól az A-B-A visszatérésmódjainak variációs kialakulásáig.

A variációs szerkesztés hasonlatteremtő ereje a hasonlított és a hasonlító sajátos megkettőződését, a szendvicselvet alkalmazva az A-B-A modellre épülő triós formában is, amely egykoron a tánc és a kontratánc alternatíváiból alakult ki a hasonlító egymás mellé rendezésében, és amelyben a lebegő hasonlat szépsége a visszatérésből fakadó kölcsönös felerősítésben rejlik. Mert itt az érzéklet és képzet zenei komplementaritásában az A-t követő B kontrasztja az

A emlékeit idézi: majd a visszatérő A, a már elhangzott B feszültségére emlékeztetve oldja meg a hasonlatot a konszonancia–disszonancia nagybani alkalmazásában. Ebben az A-B-A modellben azonban még nehéz eldönteni „a zene a zenében” viszony belső szervezethez és belső vezéreltségének egyértelműségét, abból a szempontból, hogy melyik összetevő miként szerepel: hasonlító-e vagy hasonlított? Ennek a különben ízig-vérig zenei elvnek remek festői megvalósítását láthattuk az egyik jugoszláv tárlaton. *Nőszírom* címmel szerepelt. Egy kellemes zöldes háttértónusban íriszek és női kezek *pars pro toto*-i rendeződtek lineárisan egymást váltogatva – végül is a *melyik szebb?* lehorgonyozó kérdést át kellett alakítani (NB. az új kérdésfeltevés születése!) az *éppen olyan szép?*-re; és a megoldás: a nőszírom éppen olyan szép, mint a női kéz, illetve, fordítva. Már rögzítettebb a hasonlat lebegése P. Abrudan *Nagybányai táj* című kompozíciójában. A kép felső tereben emelkedő magas tetejű házak világító ablakait (inkább hasonlított) összevetve az alsó térben megjelenő kucsmás portrék sugárzó tekintetével (inkább hasonlító), a létezés és az eszmélés olyan gyümölcsöző egységét érezzük ki, amelyben az eszme sugárzó perspektívái a lét világosságát teremtik meg.

Az A-B-A szerkezetű szonátatétel hasonlatalkotásai azonban már opcionálisak: a hasonlított A-t erősíti a hasonlító B variációs kidolgozási része. Persze, ebben a kötöttségben van valami elkerülhetetlenül dogmatikus visszatérés

is: miután az A-ban rejlő csodákat a B rész kiaknázza, újra elénk kerül a már exponált A a reexpozióban (repríz). Szerencsére – a befogadás jogán – a visszatérés a tagadás tagadásához hasonlít, és megszüntetve megőrzi számunkra a hasonlított újrameghallgatása mellett a hasonlítóban elénk tárt varázslatot is. Ezért az előkészítés–feszültség–oldás láncreakciójának utolsó szeme, az oldás olyan hasonlított, amely újabb viszonyort előlegezve, gyakran már zenén kívüli hasonlító felé vezet: ő maga, az egykori hasonlított jelentővé válik egy újabb láncreakció kezdetén mint előkészítés (például egy hangulatra, egy napszakra vagy akár csak egy újabb mű meghallgatása felé)... Persze a szonátaforma reprízét már régebbi formaelemekben is megtalálhatjuk. Így a reneszánsz gagliardakórusok sorrefrénjeiben. De a szonáta A-ja mint repríz már olyan bonyolult hasonlító jelentése (B) után tér vissza, amely, különösen tematikai dualizmus esetében, az ellentétek exponált kezdeti egységét felcseréli a harcukkal. És a harc végkimenetele a visszatérő A-ban azonos (vagy majdnem azonos) lesz a kezdeti állapottal... Történt-e hát valami tulajdonképpen? – kérdezhetnők, s ha igen, hát miért, „ennyiért s nem többért?” Így aztán az alapképletet eléggé problematikussá tette az a struktúra többek, elsősorban Beethoven számára, akinek zenéjéről joggal mondhatjuk el, hogy benne az ellentétek egysége csak viszonylagos, ami pedig abszolút, az ezeknek a témákba foglalt ellentéteknek a harca. Valahol itt ér véget a hasonlatteremtés

újat befogó erőtere a zenében, és vált át elkerülhetetlenül a metafora vidékére: *a praeesentiák előjogait megnyirbálják az absentiák*. Beethoven szonátái és utánuk a romantika, valamint a következő korok reprízes szerkesztései ezt az alig revideálható önmagába szorulást úgy próbálják kijavítani, hogy a zárt szerkesztést, amely a barokk világára annyira jellemző volt, felcserélték a tematikai genézis nyílt bemutatásával, ami által az A expozícióját bevezetéssel megtűzdelve a harc előzményeinek, fordítottját pedig, a repríz kóddával felerősítve a harc emlékeinek szentelték. Persze, ezzel még nem szabadultak meg az eposz-struktúra felmérő-visszatekintő árnyékától, és a bevezetés gyakran az invokáció, a kóda pedig az epilógus korántsem drámai hullámhosszán rezonált. A küzdelem reprízellenessége azonban feltétlenül jogos volt, és mint a költői általánosítás történetében rejlő belső ellentmondás zenei ismétlődése, még egyszer meghaladja az általánosítás hasonlatteremtő erőterét a metafora felé, úgy, ahogy az már lezajlott a homéroszi eposzok hasonlatvilágától a drámai művészet metaforikus átalakításáig. Gondoljunk zeneileg például a Monteverdi-opera ilyen irányú metamorfózisa-ira; a szerző az egyre drámaibb töltésű poszt-reneszánsz füzérszerkezetű kórusokat áriákkal konfrontálva az énekkar és a szólisták alternatíváiban cselekményesítette. És vessük össze az Aiszkhülosz–Szophoklész–Euripidész korabeli antik tragédia alakulásával a korábbi eposzepi-

zódok felhasználásai révén. Az analógia, úgy véljük, könnyen belátható.

Végül is a zene, intenzív fejlődése során, nemcsak kidolgozza saját hasonlatait, hanem azok által úgy válik saját magává, hogy megváltóját, a belsővé tett analógiát feláldozza egy magasabb általánosító szint elérése céljából.

A meghaladás azonban nem jelenti a hasonlat olyan értelmű felszámolását, miszerint egy adott ponton túl a hasonlat megtűrhetetlen lenne a zene történetében. Hiszen a klasszikus szonátán túli A-B-A szerkesztések, például a mai variációs formák, éppúgy igazolják további jelenlétét, mint a többi ágazati művészet, a mai költészet, tánc, festészet, sőt szobrászat világa is.

A hasonlatteremtés erőterének a kimeríthetlensége abból a zenegenetikai tényből következik, amely szerint a hasonlító és a hasonlított viszonyrendje szervesen beépül a zenei formavilág eszköztárába. Ez a szoros beépülés pontossá formálta a hasonlat zenei mechanizmusát kicsiben is, nagyban is. Mindkét esetben a hasonlító és hasonlított jelentőinek és jelentettjeinek olyan mellérendelése megy végbe, amely még tiltja a ki nem mondottság elvének alkalmazását, és például jelentői szinten egymás mellé rendeli a hasonlított és hasonlító jelentését, amelyeknek érzéki feszültsége végül is a hasonlított jelentettjét erősíti fel – különösen a visszatéréses formákon belül. Ez megy végbe nagyban „a zene a zenében” idézetszerű formálásokban is. A hasonlat tulajdonképpen zenei-

vé válása persze folyamatosan és párhuzamosan történik az ún. óriás blokkok hasonlóvá formálásával mind a szintetikus, mind a „tisztá” zenei szerkesztés történetében.

Maga a tiszta zenei hasonlat megőrzi mindvégig a nagyarányú szerkesztésmódot. Gondoljunk például a „színház a színházban” analógiájára. Az operában a szövegkönyv és a rendezés nyomán ott találjuk a „táncot a zenében”, a „szöveget a zenében”; sőt a cselekmény, a történelmi idő és tér hármas egységének betartásával (majd tudatos kijátszásával) ott találjuk a „zenét is a zenében”, amikor is távoli korok, világok és tettek zenei kísérőit idézzük újra. Nem volt ez idegen például már Mozart zenéjében sem a *Szöktetés...*-ben vagy a *Varázsfuvolában*. Ez utóbbi különben a hasonlatteremtés olyan remekét hordozza, mint az *Éjkirálynő áriája*, amely a szép köntösében rejtőzködő rossznak, a démonikusnak a megtestesítője, és mint hasonló idézet a Singspiel alapanyagához viszonyítva másként, a belcanto habitusában jelenik meg, és konfrontálódik a hasonlítóval. Ezt a hasonlatszerkesztést nyomon követhetjük az ún. „tisztá” zenékben is. Már Mozartnál is például, *A-dúr hegedűversenyének* keleties elemeiben. És ha a hegedűversenynél tartunk, említsük meg Alban Berg koncertje első tételének gyönyörű Bach-idézetét az „O Ewigkeit, du Donnerwort” kezdetű kantáta „Es ist genug” koráldallamát, amelyet mementóul szánt elhunyt hegedűs barátja emlékére, akinek eredetileg szánta a művet.

Ugyanez az általánosító folyamat zajlik le „kicsiben” is, az eszközök képi alapformákká módolásában a hasonlat keretein belül. Például a dallam vertikális tengelyén, az összhangzásban. Az ún. *alteráció* – hangnemi kitérés – nem egyéb, mint két hangnem hasonlatteremtő összevetése, de oly módon, hogy a második után kötelezően visszatér az első. Ebben az A-B-A összefüggésben a hasonlított plusz-fénye, *in praesentia* mutatkozik meg a hasonlító jelentőjében. A vers zeneisége éppen ezt a vertikális hasonlatkontrasztot őrzi lekicsinyítve például az ún. *ölelkező rímek*ben. A hasonlat meghaladása persze „kicsiben” is fennáll: mert ha az összetevő B állandósul, és nem térünk vissza a kiinduló A-hoz, már a ki nem mondottság elve érvényesül; a kezdetben ott levőt felejtjük, átértelmezzük, és visszatekintve ennek helyén is már a még ki nem mondott B előlegezett jelentését érezzük vissza. Az *alteráció*t felváltotta a *moduláció*, a hangnemi kitérés más hangnem állandósítása lett. A B mint hasonlító már új hasonlított követel, maga pedig a hasonlított státusában jelenik meg: a hasonlat metaforává alakul át.

De próbáljuk vázolni a fejlődés kezdeti, majd későbbi legitim extenzív vonalát is. Látni fogjuk azonban, hogy a zenei hasonlatteremtés intenzív és extenzív erővonalai a hasonlított zenei önmagává tételében és hasonlító referens közelbe hozásában megtett út ingajaratát oly módon hajtotta végre, hogy intenciói a legszabályosabban követték a meghatározottság igé-

nyének spinozai imperatívuszát: dialektikus tagadások voltak. Intenzívvé válásukban a tárgyi specifikum a hasonlítottat oly módon tételezte a zenei általánosítás azonosító szakaszában, hogy az egyetemes hasonlítottból kivágta a maga hasonlított szeletét, azt a tartalmi síkot, amely az esztétikai tér valóság- és eszménypólusát ötvözi különös valósággá: az érzelmi a maga meghatározatlan tárgyiasságában éppen *a szeletáltalánosító mód pars pro toto*ként. Mert ez a „tárgydarabka” csak akkor jelenik meg az egész részeként, ha fenntartja kapcsolatot ezzel az egésszel: az érzelem csak valóság- és/vagy eszményközelben ő maga, érzelem. Egyébként közvetítő létezési módja kiiktatásával megszűnik maga is annak lenni, ami. Pedig zenei hasonlítotttsága a maga meghatározatlan tárgyiasságában csupán a közelbe jutást, a közvetítés elvontságát jelöli a közel- és az odajutás minden konkrétsága nélkül. Így, mintegy a határozatlansági reláció törvényének engedelmeskedve, a zenei hasonlított társadalmi status quóját csak azáltal nyeri el, hogy meghatározottá válhat. És teheti ezt *vagy* a közel, *vagy* a közelbe jutás konkretizálásával, hasonlóan az elemi részecskéknek mérhetőségével *vagy* helyzetében, *vagy* mozgásában. Ezt a zenei komplementárist pedig úgy valósítja meg, hogy ha a *közélbe jutást* jelöli meg a valóság, illetve az eszmény felé, akkor önmaga időbeliségét, dinamizmusát emeli ki, ha pedig magát a *közelt rögzíti le*, mint itt-létet, akkor kvázi-térbeliségét, plaszticitását hangsúlyozza. De mindkét

esetben „visszaédesgeti” az érzelmet médián-funkciójába, hol tárgyiasabban a képzőművészetek felé, hol eszmeibben a költészet felé. Ám ez a kétoldalú rögzítés már a műzikén belül is lehetséges volt a tánc és költészet partjai között. A hasonlított zenei önmagává tétele tehát implicite csak elvont lehetőség, mert saját tárgya, az érzelem csak különösségében az, ami. A zenei hasonlított így maga is konkretizálódni kénytelen – ahhoz, hogy önmaga legyen. Ez pedig hasonlítója szintjén válik lehetővé. Mert a zenei jelentő mint hasonlító nem köteles rögtön extra zenei elemekkel elegyedni, ugyanis közvetlen jeltárgya, az érzelem, önmagában strukturálódva olyan viszonyok alapján építkezik, amelyek analóg képet mutatnak a zene eszközeivel (persze genetikailag éppen fordítva, a zenei hasonlító építi önmagát analóg módon a zene eszközeivel!): ritmikus hullámívei, dinamikus kontrasztjai vannak, amelyeket ő maga is az *előkészítés–feszültség–oldás* jegyében kondicionál. Éppen ezért a zenei hasonlatteremtés eljuthat és el is jutott a tisztán hangszeres zene 300-400 esztendő történetében a „tisztá zenei hasonlathoz” – amint erről már szóltunk.

Igen ám, de a hasonlatteremtés zenei tagadása és a tisztá, zenei hasonlat megteremtése, ez a 300-400 éves hangszeres zene, történelmi szerkezetváltozásában csak része a zene egész fejlődésének. És mint óriási történelmi hasonlító-vonulat beletartozik múltjába-jelenébe-jövőjébe. Mert mi is történt voltaképpen a zenei hasonlat kigyöngyöződésének előttjében és (ma

már) utánjában? A szerkezet belső dinamizmusa, az azonos és a más alternatív dialektikája történelmi távlatban azt mutatja, hogy kezdetben az, ami egyértelmű volt (a nomosz árnyékában ható műszikében és még a kidifferenciálódás hajnalán is), később önállósodott: a hasonlított zenei különös hasonlított szerzett magának. Az így létrejött eredmény pedig további fejlődés kiindulópontja. A hasonlított és a hasonlító az imitáció ősi műhelyében kivívta lebegő állapotának szuverén jogát, és a nagybani építkezésben a hasonlító jelentette és jelentője külön-külön is, egészében is önállósulni volt képes. Így a zenei hasonlat a hérakleitoszi „hol kialvó, hol fellobbanó tűz”-ben parázslott először önmagában, és aztán ki is lobbant önmagából. Önmagán kívülsége a *tánc+zene*, *szöveg+zene* szintetikus kapcsolatai mellett önmagán belülségét is konkretizálta az ún. tiszta hangszeres zene belső hangulataiban. De nem állt és nem állhatott itt meg; az egyre gazdagodó esztétikum zeneiségének továbbra is avatott hasonlatalkotásában elindult az opera (*tánc+szöveg+zene+képzőművészet* stb.) nyomdokain új területek felé, mint például a filmzene területe.

Persze itt is, és végig is a tagadás jegyében villan fel az intenzív és/vagy extenzív hasonlat megteremtése: úgy tenni konkrétá a zenei hasonlítottat, hogy az mégse legyen pusztán pótléka más területek (akár művészeti, akár valóságos) hasonlítottjainak, és fordítva, hasonlító

úgy közelítsenek a más hasonlított jelentői felé, hogy mégis zeneiek maradjanak.

A filmzenében a hasonlatteremtés intenzív és extenzív ellentétei élesen magukon hordozzák a külső és belső ellentétezését a filmen belül. Valóban, különösen a némafilm idejében a zene csak mint a filmet kísérő járulékos elem jelentkezett, és a kimondott, de nem hallható beszéd- és zajvilág egészét kellett a hasonlító hűségében jelentse-sugallja. A hangosfilm megjelenése azonban felmentette a film zenéjét külsőségeitől. A hasonlatteremtés ingajárata tulajdonképpen ezen a ponton kezdődik, illetve kezdődik újra, és megismételve, bejárja a *szöveg+zene* viszony kialakulásának régebbi útját. Mert újra az elsőbbség vagy a szolgaság jellegében határozzák meg azt, hogy a filmen a zene hasonlító, illetve hasonlított legyen, azt, hogy kiegészítsen, önmaga maradjon, sőt önmagát megőrizve szervesen úgy illeszkedjék be a filmalkotás szintetikus képébe, hogy hozzájárulása az *az, és mégis más*-tól és az *az és más* ellentétező végleteiig meghessen zene és film között.

A hasonlatalkotás gazdagsága, a hasonlító filmszerű és mégis avatottan zenei megőrzését „azonos másságában” találjuk meg, amelyben már nem alárendelt (lásd némafilm), hanem mellérendelt szerepet játszik, persze anélkül, hogy vitatná kiegészítő szerepét, eleve feltételezve azt, hogy a többi összetevőhöz hasonlóan ő is a szintézis jogerős alkotója. Még akkor is, ha nem direkt filmzenének íródott, hanem

klasszikus idézetként kerül be a „zene a zenében” operatív modell analógiájára, mint „zene a hangsávban”. Tehát szervességét az azonos, illetve analóg idő- és erőparaméterek közösségében őrzi meg. Persze így is előfordulhat éppen úgy zeneellenes teljes beolvadása, mint autonómiája túlzott védelméből fakadó elkerülhetetlen kiesése a tulajdonképpeni filmképből. A két véglet egyidejű veszélyét sejtetve találóan írja G. Auric, a filmzeneszerzés klasszikus tekintélye: „minden művészen, aki engem igazán meghat, egy balett-táncos és egy kötél-táncos párosul. Minden új mű egy hangsávra feszített kötél, amely a végtelenbe tart...”⁹ A képből való kiesésre példa Mozart *g-moll Szimfóniájával* történő visszaélés a *Mától fogva* című filmben ; „valakinek egy briliáns ötlete támadt – írja róla H. Keller –, hogy néhány komoly drámai dialógust Mozart *g-moll szimfóniájának* első tételével kíséren. Mivel Mozart zenéje közvetlenül felismerhető volt, a zenének meghatározott forrásból kellett jönnie, így aztán be kellett kapcsolni a főszereplővel a rádiót.”¹⁰ Ám a rádió bekapcsolásának képi gesztusa máris megszüntette az egységbe történő beépülés varázsát, a szintézis két analízisre esett szét, egy képre és egy auditív zeneire. A kölcsönös kiegészítés (ha mégis megtörténhetett a néző szívében) már eleve kívül esett a filmalkotás homogén közege. Ugyancsak Keller hoz kitűnő példát a zeneidézett szervezettebb beillesztésére G. Auric *Pastorale szimfónia* című, filmre írott partitúrájára. Itt valóban a „zene a zenében” elv analógi-

ája valósul meg a „zene a hangsávban” viszonyban, és alkot szerves egységet a filmművészet homogén közegében – beleszámítva a látható és hallható elemek szintetizálódását is a hangsáv és a képsor többdimenziós párhuzamában. „Bach zenéjének félbeszakítása – írja Keller – erősebbé teszi a zene nélküli érezhetően lassított ritmusú átmenetet a tánc és tangó felé, amelyek így mindennél erősebb kontrasztot eredményeznek. Ezután drámai valcer következik, melyet a két főszereplő táncol, s amelyből ők diszkrét és ugyanakkor kontrasztos módon a templom orgonájához kerülnek, hogy most az orgona szóljon. Az előző ellentét ennél teljesebb megfordítása teljesen elviselhetetlen lett volna, mert az átmenet az emelkedettől a primitívbe rövidebb, mint a primitívből az emelkedettbe.”¹¹ Ez a „legnehezebb körülmény” arra hívja fel a figyelmet, hogy a zenei idézet és vele együtt a zene filmbe illesztése mindig is belsőleg ellentmondásos vagy – legalábbis a szó dirac-i értelmében – kvantumszerűen komplementáris lesz (vagy ez, vagy az) a film szintetikusán audiovizuális, a zene kvázi-vizuális és ténylegesen auditív koordinátái között fennálló ellentétek miatt. Ez az oka annak például, hogy a zenét kvázi-dimenziói miatt többen eleve csak kiegészítőnek, argumentumnak tekintik. Hogy – úgymond – a zene szerint is így igaz, „miként az irodalomban az idézet azt a célt szolgálja, hogy tekintélyt szerezzen egy hibás állításnak, a zenei idézet is az atyai jóváhagyás igényét elégíti ki; aki idéz, úgy érzi,

hogy az atya szent szavait tisztelve, s ezekkel azonosulva saját magát szentesíti”¹² – olvashatjuk ugyancsak Kellernél. Ezt az ellentétességet a képiség virtualitása szervezesebb egységbe építheti a rajzfilmekben. Mert itt az elvonás a reális szférától a virtuális különösbe auditíve, de vizuálisan is megtörténik. Az eszközök pedig viszonylagosan magyarázva kiegészítik egymást. „Azt hiszem, az elvont zene interpretációjánál az a legjobb megoldás – véli Ch. Jones –, ha együtt haladunk a zenével; azaz, ha a grafikus ábrázolás is absztrakt.”¹³ És a *rajz+absztrakt szavak* konfrontációjával igazolja állítását. Például egy szögletesen cikázó kriksz-kraksz és egy puhán hömpölygő, már-már önmagába visszatérő vonal között a különbség hasonlósága a *tekete* és a *golumb* absztrakt szavakkal korespondálna: a szögletes hasonlítana a teketéhez, a puha a golumb-hoz. És hasonlóan szerkeszt absztraktul kontrasztáló ábrákat a fagott *contra* hárfa hangjaira, az *andante*, illetve a *szenvedélyes*, valamint a *crescendo* – *diminuendo* zenei ellentéteinek is. Majd így zárja elemzését: „Ezek statikus példák arra, hogy többnyire mi a statikus hang. A rajzasztalon azonban életre kelnek, folyamatossá és erőteljessé válnak; röviden: a rajzasztal művészete zenei kvalitásokkal ruházza fel ezeket az ábrákat. A grafikus szimbólumok területe majdnem kiaknázatlan. Azt hiszem, ez a terület jelentősnek bizonyul majd mind a zenész, mind pedig olyan közönség számára, amely nem zárkózik

el az elől, hogy egymás mellett, egyszerre elé-
gítse ki vizuális és auditív igé-nyeit”.¹⁴

Ennek a kiegyezésnek az ellenére is a tulaj-
donképpen művészi hangosfilm zenéjének –
ha meg akarja őrizni tárgyi specifikumát is, vi-
szonylagos önállóságát is az új szintézisben –
kiegészítő funkcióját a tagadás kontrasztjában
kell megvalósítania: ne ahhoz hasonlítson, amit
a vizuális kép (vagy a hangsáv) többi elemének
hasonlítója már eleve jelöl, hanem kontrasztál-
jon, ellentétezzon ezekkel. „Kép és zene között
szükség van kapcsolatra – állapítja meg
Adorno is, de így folytatja – a két médium egy-
sége azonban csak közvetett, nem közvetlen
azonosság a hang és a szín között vagy a moz-
gás nagy ívén levő tetszés szerinti mozzanatok
között [...] minden zene, még az egész objektív
veretű és nem-expresszív is, lényegénél fogva
legbensőbb módon szubjektív, míg a legátleke-
sítettebb festészet is magával hurcolja a felbont-
hatatlan objektivitás terhét. A filmzenének azon
kell lennie, hogy gyümölcsözővé tegye ezt a vi-
szonyt, nem pedig azon, hogy szürke közöm-
bösséggel tagadja.”¹⁵

A hasonlónak formálás hasonlatokba rögzítő-
dése tehát ma is jellemző a zenei általánosítás
területein. A zenei általánosítás intenzív hason-
latteremtéseit a mai műalkotások retrospektíve
is, prospektíve is újra kipróbálják. Előzőre pél-
dával szolgálhatna a neo-áramlatokban fogant
zeneművek hasonlatvilága, utóbbira – az elekt-
ronikus zene távlatai.

A mai zene is szívesen él egyebek között a „stílus a stílusban” hasonlat erejével, a többi neo-áramlatok analógiájára, és a régít idéző meddő újszerűség látszatát úgy változtatja át valóban új zenei valósággá, hogy a régi hasonlító mellett – már-már a választás alternatíváiban –, legalábbis az egyenrangúság szintjén, ott vannak az új gondolatot kifejező mód új hasonlító is a zenei eszköztár gazdag választékában. Prokofjev *Klasszikus szimfóniája* az újszerűség látszatát ebben az értelemben cseréli ki az archaizáló hangzás összevetésében a valódi új kiemelésére, amikor is a szimfónia minden tételében az *az és mégsem az* feszültségévé növeli hasonlatai összetevőinek általánosító viszonyát.

És persze a zene érvényesítheti új szintézisekben is a hasonlatban rejlő általánosítást. Elég, ha az új hasonlító kialakulására gondolunk az elektronikus hangzásokban, amely külön-külön vagy szintén a „régivel” kapcsolódva hordozzák különös, mai jelentéseiket, hol tisztán elektronikus, hol a hagyományos és elektronikus hasonlatok változataiban.

Befejezésül mégis egy nyitott kérdést vetünk fel I. Tomița művészetének ürügyén a mai konkrét zene elektronikus korszakára vonatkozólag. Persze, külön elemzés tárgyai lehetnének Tomița travesztiái *contra* önálló alkotásai. Mert előbbieken a konkrét hangzások szinte kitapintható felerősítésével a zene eszközein belül végez kétesen termékeny művi beavatkozást, amikor az eredeti hasonlító kikonkretizálásával

a zeneileg sejthetőt félreérthetetlenül zenén túlira magyarázza (például Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* kilencedik epizódjában, *Baba-Jaga kunyhója – Boszorkányszombat*, azt a bizonyos sejtelmesen lebegő kistercet végletesen bagolyhuhogássá naturalizálja). Másfelől viszont, mint például a *Bermudák*ban olyan filmzenét, pontosabban tv-zenét ír, amely a három felvevő kamara játékszabályai szerint tudósít hol a tengerről, hol a felhőről, hol pedig a repülőgép belsejében játszódó eseményekről – anélkül azonban, hogy a hangsávhoz az obligát virtuális képsort is megteremtené. Így aztán a konkrét végletek két külön póluson feszülnek, egyelőre egy feltétlenül elvárt, de meg nem valósított szintézis hiányában: a travesztiák belülről feszítik szét a zenei metaforákat, és naturalista hasonlatokra degradálják őket; „vak filmzeneje” pedig olyan antivirtuális hasonlatot teremt, amelynek metaforikusan vizuális asszociációi, minden zeneiségük ellenére, valamilyen zenén kívüli mozi-paradigmatikus tengellyel korespondálnak. Előbbi „türelmesen” leegyszerűsítve a tulajdonképpeni zenei metafora vizualitását azzal, hogy a hasonlított jelentőjét szimplista módra a hasonlítóé mellé illesztette; utóbbi „türelmetlenül” elkomplikálta a filmszerű audio-vizualitásának metaforikus befogadását azzal, hogy erőltette képszerűségét a tulajdonképpeni vizuális szekvenciák hiányában. Így ott, ahol a metafora lett volna jogos, újra megjelent a hasonlat, és fordítva, a szintetikus ha-

sonlat követelményének csonka metaforákkal próbált eleget tenni.

Hogy az elvárt zenei intenzív szintézis, túl a tisztán elektronikus zenén és a mai audiovizuális alkotásokon (opera, antiopera, sztereo térbeli mozgókép, tv+zene stb.) miként alakul majd, úgy véljük, részben az előbbi vizsgálódások távlatai, távlati vektorai már sejtetik...

1985–1986

JEGYZETEK

1. Vö. Angi István: Zenetanítás és esztétikai élmény. In Zenetudományi írások. Kriterion. Bukarest, 1986.

2. Idézi Molnár Antal in: Repertórium a barokk zene történetéhez. Zeneműkiadó. Budapest, 1959. 122.

3. Claudio Monteverdi: Nyilatkozat a modern zene védelmében (1605). In Görög muzsika. Szerk. Barna István. Zeneműkiadó. Budapest, 1959. 117–131.

4. Molnár Antal: Repertórium a barokk zene történetéhez. Id. kiad. 121.

5. Vö. Szabolcsi Bence: A zene története. Zeneműkiadó. Budapest, 1974. 358–377.

6. Vö. Sólyom György: Wagner. Zeneműkiadó. Budapest, 1966.

7. Vö. Pernye András: Puccini. Gondolat. Budapest, 1959.

8. B. Szabolcsi: Musica mundana. Zeneműkiadó. Budapest, 1976. 6–8. Hungaroton SLPX 11725-11730. számú lemezek (Táncritmusok, 1–3 lemezoldal).

9. Idézi H. Keller in: Klasszikus zenei idézetek a filmben (Lásd Film+zene=filmzene? c. kötet. Szerk. Kenedi János). Zeneműkiadó. Budapest, 1978. 258.

10. Uo. 255.

11. Uo. 257–258.

12. Uo. 256–257.
13. Ch. Jones A zene és a rajzfilm. In Film+zene=filmzene? Id. kiad. 289.
14. Uo. 291–292.
15. Adorno – Eisler: Film-zene. Zeneműkiadó. Budapest, 1973. 71.

Belső formák *a művészi jelentés történetében*

A művészi jelentés az esztétikai téridő koordinátái között fogalmazódik meg. Mint minden téridő-dimenzió, az esztétikai is virtuális (előfeltételes) marad mindaddig, amíg a komponált pontszerűségek pozíciójukban és sebességükben bemérve, a teret esztétikai térré, az időt esztétikai időre konvertálják. Ám éppen ezekben a konkretizációkban lesznek valóban kézzelfogható pontokká a művészi jelentés összetevői is. A bemért téridőben pedig e pontszerűségek helye és helyváltoztatása között születik meg a valóság-eszmény esztétikai viszonya, amely éppen ebben a betájoltságban – a távolságban és a távolság becserkészhetőségében – hordozza és ajánlja fel a befogadás számára magát a művészi jelentést.

Valóban, az esztétikai szféra viszonyiszféra, amelyben az összetevők és az összetevődések két megkülönböztetett, de kölcsönösen feltételezett alkotó mozzanatot jelentenek: a pontszerűségekbe sűrített valós vagy eszmei összetevők nélkül az összetétel nem jöhet létre, a viszonyalkotás eleve feltételezi mindkét elem dinamikus jelenlétét; és fordítva, hiába vannak jelen ezek az összetevők, ha valamilyen okból – elsősorban a közvetlen érzéki szembenállás hiányában – kölcsönös, lényegi kapcsolatuk nem következik be.

A művészi jelentés befogadása, megértése tulajdonképpen e jelentés genezisének olyan visszajátszása, amelyben a viszony hullámhosszán ingázva az összetevők között nemcsak e pontszerűségek mélyebb és egyben közvetlenebb birtokbavételéhez jutunk, hanem a valós és eszmei lényegeket konfrontációjában minősítjük is őket: elfogadjuk vagy elutasítjuk az egyiket, illetve a másikat, éppen a létrejött viszony jegyében. Persze magát a viszonyt is minősítjük: nem mindegy számunkra sem az, hogy milyen összetevők között jön létre a viszony, és az sem, hogy milyen viszony jön létre közöttük. Az egyensúly viszonya például negatív összetevők között éppen az egyensúly hiányát fogja hordozni, és a rút jelentéséhez vezethet. A viszony hiánya lehet éppen a konfliktusból származó felszámolt viszony állapota is, mint például a komikus esetében, amely a meghaladott régít oly módon „ragasztja bele” az esztétikai térbe, hogy felette messze eljárjon ugyanannak az erőternek az ideje. Mert a művészi jelentés viszonyjelentés, az adott viszony állapotáról küldött tudósítás. Ezért is a viszony megértése mindig arra a felismerésre alapozódik, amely szerint a viszony maga a helyet és sebességet változtató pontszerűségek konkrét tettenérése: a térbeli helycserés változás a valós elemeken mérhető le, amíg az eszmei mozzanatok időbeli átsuhanásukban érzékelhetők.

A művészi jelentés tehát dialektikus viszonyokra alapozódik, és mint ilyen képezi a szemantikai esztétika sajátos tárgyát. A szemanti-

kai esztétika története pedig a művészi jelentés mechanizmusával, elsősorban e mechanizmus kialakulásával foglalkozó elemzések és következtetések története. Harcos történet ez, amelyben éppen a dialektikus mozzanat elhanyagolása eredményezte a harc tulajdonképpeni alapját. Így jöttek létre azok a megszakítások, amelyek vagy az összetevők egyik (valós), illetve másik (eszmei) oldalát juttatták abszolút érvényre, vagy magának a viszonyozásnak a kiragadásával relativizálták a jelentéstartalom kézzelfoghatóságát. Persze nem feledhetjük, hogy mindezek mögött a sarkosítások mögött számos részeredmény is kimutatható. Hiszen a harc múltjára visszatekintve, ezeket a megszakításokat fordítva is minősíthetjük: az analízis olyan mozzanatainak is elfogadhatjuk őket, amelyek szükségszerűen előlegezték az eljövendő dialektikus szintézis távlatait.

A valós oldal abszolútuma azért volt eredetileg szükséges premissza, mert éppen általa lehetett bizonyítani a művészet és a valóság, a művészet és a társadalom tulajdonképpeni kapcsolatát, azt a *sine qua non* feltételt, amely a művészetet valóban művészetté avatja. A valós oldallal való kapcsolat bizonyítása közvetett módon történt: a tudomány és a valóság nyilvánvaló kapcsolatának képére és hasonlóságára. Ezért azonosítja Leonardo da Vinci a festészetet a nélkülözhetetlen tudománnyal akkor, amikor *A festészetről* szóló traktátusában első kérdését – tudomány-e a festészet?¹ – evidenciaként teszi fel. A tudomány és a művészet ha-

sonlóságait elemezve, Bjelinszkij is kölcsönös nélkülözhetetlenségükben igazolja teljes jog-egyenlőségüket: „az egyik kimutat, a másik bemutat, de mindkettő meggyőző.”² És ezt a kapcsolatot ellenpontozza Proust hőse is, aki „hamarább ismerte a művészetet, mint a valóságot”³, avagy a picassói avantgárd replika amelynek értelmében „mi nem a természet után, hanem előtte alkotunk”.⁴ Adorno is ebben az értelemben beszél a zene és a társadalom „közvetítettségéről”.⁵

Persze a valós oldal pusztán önmagában nem hordozhatott művészi jelentést. A kép kategóriája, amely elsősorban a valós mozzanat túlhangsúlyozásában született meg, hosszú ideig a képmás naturalisztikus feszültségét hordozta magában, és olyan tiltó imperatívuszoknak kellett eleget tennie, amelyek azt követelték, ne hogy elszakadjon a valóságtól, ne hogy elferdítse azt, és hogy legyen feltétel nélkül hűséges hozzá... Ám pontosan ezek a tévelygést tiltó imperatívuszok hordozták a tévedés mételjét magukban akkor, amikor a valós oldal művészi jellegét megszüntették oly módon, hogy a valóságot idillikusan eleve eszményinek tekintették, és ezáltal minden valóság–eszmény művészi konfrontációt még burookban szükségtelenné, sőt lehetetlenné tettek. A rövidzárlat tehát úgy jött létre, hogy az eszmei oldal elhanyagolásával a valóságot direkte eszményinek lehetett, sőt kellett tekinteni. A vulgáris naturaliz-

mus pedig csupán szélsőséges ellenlábas a művészetben a sematikus dogmatizmusnak.

Az eszmei oldal túlzásai reakciójukban a végletek másik típusát hozták létre: viszonylagos autonómiáját abszolutizálva, a művészetet valamilyen valóságon túli régióba emelték. A kép itt már nem a valóság képmása, hanem valami más képe kellett volna, hogy legyen. Sklovszkij például korai, polemikus írásaiban apodiktikusan így fogalmaz: a művészet „nem a dolog árnyéka”, hanem „a dolog maga”⁶, vagyis nem tükröz, hanem csak van... Ezek és a hasonlóan végletes kijelentések szolgáltatták ki az orosz formalista iskola valós eredményeit is a korabeli, ún. szociológiai iskola partizánjainak. Pedig ezek az eredmények, jóval innen a vélt abszolút autonómia túlzásain, meggyőzően igazolták és igazolják ma is a műalkotások intenzív kutatásának szükségességét és annak a különbségtételnek újbóli megállapítását is, hogy mi igen és mi nem műalkotás az esztétikai szférában. Tehát a társadalmi-szellemi tevékenységen belül a különbségek jelentőségének az ideje is elérkezett: ki kellett és lehetett emelni azt is, a hasonlóságok immáron elismert létezése révén, hogy miben különböznek egymástól a szellemi tevékenység erőtereinek alkotásai. Az interdiszciplináris kutatáson belül rámutattak arra a tudományos követelményre is, miszerint az egyes diszciplínák sajátos tárgyainak belső szerkezeti elemzése szintén nélkülözhetetlen. Sőt, az előbbi feltétele éppen az utóbbi kiépítésében rejlik: a diszciplínák pontos kö-

rülhatárolása vezet el az interdiszciplinaritás viszonyt teremtő kutatásához. A tudományban is, új analízisek, új szintézisek, új elméletek felé; a művészetben is, új formák, új műfajok, új ágazati műfajok felé. És ebben az értelemben már helytálló Sklovszkij meghatározása a művészi forma szerkezetváltozásairól mint a szellemi tevékenység sajátos produktumáról akkor, amikor ezt a formát mint formát kivonja az extenzív ráolvasások korabeli tudatlansága alól, és első látszatra túlzottan, de mégis avatottan, önálló létében elemzi változásait: „Az új forma nem azért jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat, hanem azért, hogy felváltsa a régi formát, amely művészi jellegét elvesztette.”⁷ Elég, ha a korabeli proletkultura, a „minden, ami régi, rossz” jelszavára gondolunk, és mindjárt élénkebb színekben jelenik meg a fenti meghatározás jelentősége. Vagyis: az új forma nem azért jelenik meg, mert a régi művészi tartalom elavult, mert minden régi művészet rossz... És igaza van Eichenbaumnak, amikor azt magyarázza, hogy „ami a formát illeti, a formalisták számára csak az volt a fontos, hogy e zavaros terminus jelentését olyan megvilágításba helyezzék, hogy ne keltsen zavart a »tartalom« még zavarosabb és teljesen tudománytalan fogalmához fűződő örökös asszociációval”⁸. Különben ezt a strukturalista-fenomenológiai hagyományokra épülő kutatói magatartásformát – ma úgy mondjuk, az interdiszciplinaritást – Eichenbaum visszatekintő összefoglalásai így mutatják be: „a formalisták eredeti törekvését –

valamely szerkezeti fogás rögzítését és egységes voltának kiterjedt anyagon való kimutatását – az a törekvés váltotta fel, hogy ezt az általánosított képzetet differenciálják és a fogás konkrét funkcióját minden egyes adott esetben megértsék. A funkcionális érték fogalma fokozatosan előtérbe került és elhomályosította a fogás eredeti fogalmát. A specifikusan általános fogalmak és elvek ilyen jellegű differenciálása a formális módszer egész fejlődésére jellemző. Nincsenek olyan általános dogmatikus tételeink, amelyek megkötötték volna a kezünket és ne engedtek volna közel a tényekhez. Képleteinkért, ha azokat számunkra ismeretlen tényekre akarják vonatkoztatni, nem kezeskedünk. A tények változásokat, bonyolítást, korrekciókat követelnek. A konkrét anyaggal való munka készítetett arra, hogy funkcióról beszéljünk, és ezzel a fogás fogalmát sokrétűbbé tegyük. Az elmélet maga követelte a történelmi kitekinést.”⁹ (A fogás oroszul „priom”; mint terminust fordították még eljárásnak, módnak, módszernek, procedúrának.) Végül a szerkezet történetét a „sor” fogalmával szándékoztak elemezni. A sor, orosz eredetiben „rjad”, szemantikai alkalmazása közel áll a szerkezet változását taglaló habermasi Strukturwandel¹⁰ jelentéséhez. Tinyanov, aki már előbb is felvetette az élettények és az irodalmi tények kapcsolatát, Jakobsonnal közösen így fogalmaz 1928-ban: „Az irodalom (illetve művészet) története, mivel összefügg másfajta történelmi sorokkal, éppúgy, mint az összes történelmi sor, specifi-

kus kulturális törvények bonyolult komplexuma. E törvények feltárása nélkül az irodalmi sor és a többi történelmi sor összefüggése tudományosan nem tárható fel.”¹¹ Ám ezeket a tételeket mint további kutatási programot már nem valósíthatták meg, mivel a '20-as évek végén elkezdődött az orosz formalista iskola felszámolása.

A legígéretesebb álláspontot a viszonyt abszolutizáló elméletek képviselték. Igaz, a viszony, mint kapcsolat, átvitel, csere, átcsapás, kölcsönös feltételezettség, vonzás, taszítás stb. önmagában lehetetlen, és eleve feltételezi a két vagy több körülhatárolt pontszerűség dinamikus-egyidejű létezését, mégis az átvitel mint olyan alapozta meg a maga érzéki közvetlenségében a művészi általánosítás tudományos elemzését és a művészi jelentéstartalom avatott megértését, befogadását. Persze a viszony elemzése hosszú ideig a retorika mikroszkopikus analíziseire, a szóképek elemi vizsgálatára egyszerűsödött. Az egykori her-meneutikus elemzések, majd a később induló szövegkutatások makroszkopikus tendenciái máig sem érték el azokat a szemantikai eredményeket, amelyekre az esztétikai jelentéstani kutatás áhítózik: korok, korszakok, művészeti ágak, életművek és (legalább a nagy) műalkotások sokoldalú tartalmi-elemző feltárását. Inkább az általánosítások, a körképek, az elméletek rendszeréről beszélünk, semmint e rendszereken belüli (tulajdonképpen magát a rendszert alkotó) konkrét alkotások konkrét elemzéséről. Persze

nem akarjuk a pszichoanalízis korlátait önigazoló jeles mondást *pro domo* alkalmazni, miszerint minden páciens mellé egy-egy orvost kellene odaállítani, de azt valóban jeleznünk kell, amit a közeljövő távlatából máris kiolvashatunk. Nevezetesen azt, hogy a további kutatások feladatait elsősorban kutatói közösségek átfogóbb programokban vállalhatják.

Ezért háromszor is ígéretes magának a viszonynak a tanulmányozása: megtanít a viszonyulások megértésére, de a viszony technikájára is, és végül a viszony minősítésére is.

A viszony tanulmányozása felveszi a dialektikus módszer minden mozzanatát, és mint a művészi valóság összefüggéseinek, mennyiségi-minőségi változásainak, a tagadás tagadásának oknyomozása szükségszerűen a valós-eszmény viszonypólusok szerkezeti elemzéséhez vezet el: felméri a valóságmozzanatban benne rejlő reaktív minőségeket éppúgy, mint az eszménymozzanatot meghatározó érzékivé tétel válaszlehetőségeit. És innen tér vissza – most már az átvitel gyakorlatában – az adott művészi viszonyban rejtőzködő jelentés konkrét megértéséhez.

A viszonyítás technikájának a megtanulása egyszerre érinti az alkotó műhelymunkáját és a befogadó műélvezetét. Az alkotó az elkövetkező *műalkotásegység* (Lukács) világrahozatala során módolja a jelentéspólusokat, és szemantikai viszonyt állít fel közöttük. Ennek a formálásnak a története nem más, mint az adott művészeti ágak formavilágának a fejlődéstörté-

nete, a szép jegyében vívott harc története a hagyomány és újítás járt-járatlan útjain... A műélvezet során ez a tevékenység, hogy úgy mondjuk, pedagógiailag ismétlődik meg. A befogadó is „alkot”. Talán nem hat pusztá szólhatnak, ha itt idézzük azt az ósdi pedagógiai mondást, amely szerint annak, aki például a szonettek szépségét érdemben akarja birtokba venni, magának is írnia kell legalább egy... rossz szonettet. Mindenesetre közismert zenepedagógiai tény, hogy az előadói vagy zeneszerzői szakok hallgatói kellő precizitással elsajátítják minden jeles történelmi és stíluskorszakból a zeneszerzői vagy előadói mesterképzés során legalább egy-egy „nagy mű” formavilágát – éppen azzal a céllal, hogy a többi művek repertóriumából válogatva a későbbi karrier alatt újabb és újabb alkotások avatott interpretálására vállalkozhassanak, illetve hogy a zeneszerzési hagyományok kellő ismeretében saját forma- és stílusvilágukat megfelelően kialakítsák.

A jelentés – akár alkotói-előadói, akár befogadói – megértése végül is a művészi alkotásban felajánlott esztétikai viszony minősítésében rejlik.

Az átvitelek bármelyik módjának alkotó feltetele az, hogy ezek az átvitelek mindig az adott viszonyok pólusai között váljanak nyilvánvalóvá, hogy ezeknek a pólusoknak a szembeállításából következzenek és a közöttük megtett ingajaratban egyiket a másik minőségével mérjék le. Rendszerint a minősítő mozzanat a jelentő eszmei talapzatáról indul ki, és a minő-

sített mozzanat felett átsuhanva, annak lényegét *egyetlen esztétikai pillanatra* a minősítő mozzanat lényegével cseréli ki ama bizonyos *mint ha*, vagy *olyan mint* alapján, hogy aztán valamilyen módon a helyére kerüljön, ám ezáltal már minősítve: a *mint ha* most már a jelentés tartalmává válik: nem feltételes *mint*, hanem kijelentett *olyan* lesz. Ez a helyrekerülés azonban viszonylagos és sokféle lehet. Szerkezetében is. Szerkezetváltozásában is. Ám mindig visszajelzi a kezdeti szembeállítás dinamikáját és tevékenységét. Ezeknek a fokozati eltéréseknek jelentéstartalmi fontossága megszokottságában is kimutatható minden művészet-történeti korszakban.

A konszonanciák–disszonanciák zenetörténeti szerkezetváltozásai például pontosan jelölik nemcsak a pólusok feszültségkeltő és feloldó minőségeinek folyamatos alakulását, hanem azt is, ahogyan ezek a minőségek a pólusok megváltoztatásához vezetnek, és ezáltal magát az esztétikai mondanivalót is átalakítják. Jó példát nyújtanak Adorno elemzéseiből a szempontból a beethoveni és wagneri gondolatok zenei megfogalmazódásának különbségeiről: „a harmóniai kifejező értékek Beethovennél és még a nagyromantikánál is rögzítve vannak: a disszonancia negatív tartalmakat és szenvedést, a konszonancia pozitív tartalmakat és beteljesülést fejez ki. Wagnernél úgy változik ez meg, hogy a harmónia érzelmi értéke szubjektív értelemben differenciálódik [...] a gyönyör és a kín nem állnak mereven szembe egymással, hanem

átmennek egymásba, és egyedül ez a tapasztalat tette azután lehetővé, hogy a disszonancia kiterjedjen az egész zenei nyelvre. És Wagner zenéjének kevés olyan eleme volt, amely annyira csábító lett volna, mint a kín gyönyöre.”¹² A konfrontálódó értékek hasonló jelentésfejlődését találjuk Dosztojevszkijnél is. A *Bűn és bűnhődés* nagy monológjában anyja levelének olvasása közben Raszkolnyikov „kérdésekkel kínozta, zaklatta magamagát, és még élvezte is a kínt. Egyébként a kérdések nem voltak újak, nem váratlanul jöttek, régi, igen-igen fájó kérdések voltak.”¹³

Egy másik jellemző példát az impresszionizmus jelentéstartalmi megmódolásai nyújtanak. Itt a befogadónak a minősítésben játszott aktív szerepe jut kifejezésre. A konfrontáció ui. ezúttal megköveteli a pólusok rekonstrukcióját. A valóságpólusnak össze kell állnia egy bizonyos valósággá, amelyet „kihallhatunk, kiláthatunk” a felajánlott képszerűségek pars pro toto-iból. Mert mi állítjuk össze őket egésszé. Ám az összeállítás során már minősítettünk is. Értelmezve a képmást (vagy a másképet), meg is szüntettük azt. Hiszen azért hoztuk létre a pólus egységét, hogy ellenőrzésünk alá vonhassuk a valóságot, pontosabban, hogy róla szerzett benyomásainkat tudatosíthassuk. A tudatosítás pedig az eszmepólus kontrolljában, vagyis a viszonyalkotás továbbfűzése során jön létre. A jelentés születése az impresszionista képen ui. láncreakció eredménye, amelyben a viszonyalkotás szemantikai szakaszai a pólusok

megalkotásával, illetve újraalkotásával kezdődnek, és tartanak egészen az összetevésekből fakadó tagadásig, a meghatározásig, amelyben, mint Proust mondaná: „értelmük újra visszaállítja a dolgok közötti szakadást”¹⁴. Az eszmei jelentés egészének a folytonossága a képi egész megszakításából következik.

Az esztétikai viszonyalkotás mint a művészi jelentés hordozója a belső formák világában valósul meg. A viszonypólusok pontszerűségei lényegi oldalakká szélesednek és a művészi tér-idő koordinátaiban felfedik a jelentés viszonyának mind pozicionális, mind mozgásbeli minőségeit, vagyis – a kvantummechanika terminológiájával szólva – részecske- és hullámtulajdonságait.

A belső formák tehát jelentésszintjeiken ambivalensek. Kétértékűségüket azonban gyakran szem elől tévesztették vagy egyszerűen elhanyagolták a kutatásban. Éppen ezért ezeknek az ambivalenciáknak a szemantikatörténeti elhanyagolása az, ami magyarázatot ad arra a kérdésre, hogy az esztétikai jelentés avatott feltárása miért sikkadt el, valahányszor csak a pólusmozzanatok egyikét-másikát vagy csak az átvitelt magát választották az analízis tulajdonképpeni tárgyául. Mert a valóságpólus önmagában csak naturalisztikus képet produkálhatott, az eszmepólus pedig a meg nem érzékítettég állapotában csupán sémák televénye maradt, és az általános gondolatot meghagyta a maga elvontságában.

Ám a két pólus konfrontációja nem egyszerűsíthető le az összetevők szimpla szembeállítására. A komponensek csak előfeltételei a viszonyításnak. A létrejött kapcsolat – bármelyik lehetséges változatában nyilvánuljon is meg – már új létezési mód, amely saját tárgyát (amit megnyilvánít) nemcsak a póluselemekből, hanem a közöttük hullámzó relációból építi dialektikus egészé. Ennek az egésznek az egysége legtöbbször nagyon is problematikus egésznek bizonyult az elemzés, a megértés, az értelmezés alatt. Az elért részeredmények és a még fennmaradt hiányosságok jelentéstörténeti valósága sajátos arányokban jelentkezett majdnem minden elemző korszakban és áramlatban egyaránt. És a túlzások bírálata gyakran a bírálót is túlzásra készítette. Például a már említett orosz formalista iskola a költői jelentés elemzésében elutasította a képekben történő gondolkodás idevonatkozó korabeli elméletét. Később enyhült a tagadás éle, és a képekkel való gondolkodás már termékenyebbnek bizonyult a jelentés nyomkövetésében. „Minél jobban megmagyarázzuk a kort – írja Sklovszkij –, annál inkább megbizonyosodunk arról, hogy azokat a képeket, amelyekről azt hittük, hogy egy adott költő teremt, a költő valójában másoktól és szinte változatlanul átvéve használja fel. A költői iskolák egész tevékenysége abban áll, hogy összegyűjtik és kimutatják az irodalmi anyagok elrendezésének és feldolgozásának új fogásait – sokkal inkább újrendezik, semmint megteremtik a költői képeket. A képek adottak és a

költészetben sokkal nagyobb mértékű a képekre való emlékezés, mint a bennük való gondolkodás. A képszerű gondolkodás semmiképpen sem egyesíti a művészet különféle fajait, még csak a szó művészetének fajait sem, és nem a képszerű gondolkodás változása alkotja a költészet változásának lényegét [...]. A költői nyelv a gyakorlati nyelvtől felépítésének érzékelhetőségében különbözik. Akusztikai vagy artikulációs, vagy jelentéstani oldala az, ami érzékelhető. Időnként nem a szavak struktúrája, hanem felépítése, elrendezése érzékelhető. Az érzékelhető, saját anyagában átélhető felépítés létrehozásának egyik eszköze a költői kép, de csak egyik eszköze.”¹⁵ Bár a kép készenkapottságát (már-már az ábécéhez hasonlóan) a művészi általánosítás nyilvánvaló, de mégis csak „egyik” eszközének tekintették, az alkotói hozzáállást pedig csupán a képek, képsorok egyéni, új elrendezésében vélték megtalálni, elméletük mégis hatékony elmélet maradt a belső formák modelljének kialakításában. Az orosz formalista iskola elemzéséből ui. szervesen következett az a jogos különbségtétel, amely alapján a belső formák világát egyfelől az ún. képszerű elemek, másfelől ezek szervező-irányító tömbjei építik fe. Noha ennél az iskolánál a szervező-irányító elemek dominációja el is nyomta a képekből épülő összetevők egyéni-alkotói eredetét és jelentéstani fontosságát, a belső formák többrétegűségének valósága így is nyilvánvalóvá vált. A jelentés részecske- és hullámtulajdonosságainak dichotómiás elemzését Sklovszkij

megállapításai például a cselekményszövésrel kapcsolatosan már előrevetítik: „A cselekmény fogalmát túlságosan gyakran keverik össze az események leírásával, azzal, amit feltételesen mesének (fabulának) neveznék. Valójában a mese csak anyaga a cselekmény formálásának.”¹⁶ Sklovszkij *A cselekményszövés fogásainak kapcsolata a stílus általános fogásaival* (1919) c. munkájáról Eichebaum megjegyzi, hogy jelentős szerepet játszott a módszer további fejlődésében is. Először is az a megállapítása, hogy a cselekményszövésnek megvannak a maga speciális *prionjai* (fogásai). „E tétel nagyszámú példával való illusztrálása megváltoztatta a cselekményről – mint a motívumsorok összefüggéséről – alkotott hagyományos elképzelést, és a cselekményt a tematikai fogalmak szférájából a szerkezeti fogalmak szférájába helyezte át. Ezzel a cselekmény fogalma új értelmet nyert, amely nem esik egybe a mese (fabula) fogalmával; maga a cselekményszövés pedig – mint az irodalmi alkotások specifikus sajátossága – természetes módon kerül be a formai tanulmányozás szférájába. A forma fogalma új ismérvekkel gazdagodott, korábbi elvontságát és ezzel együtt elvi-polémikus jelentőségét is fokozatosan elvesztette. A forma fogalma a mi számunkra kezdett egyet jelenteni magának az irodalomnak – az irodalmi ténynek a fogalmával. A továbbiakban nagy elméleti jelentősége volt a cselekményszövés és a stílus fogásai közötti analógia kimutatásának. Az eposz szokásos lépcsőzetes felépítése, mint a

feldarabolásra – fékezésre épülő művészet általános elve, egy sorba került a hangismétlésekkel, a tautológiával, a tautologikus párhuzamossággal, ismétlésekkel stb.”¹⁷

Fontos vívmánynak számított az esztétikai jelentés meghatározásában a viszonyt eredeztető hullámtulajdonságok primátusa a részecske-tulajdonságokkal szemben. És nem véletlenül. Mert a konkrét pontszerűségek viszonylag önálló valós vagy eszmei megformálásának gyakorlatilag végtelen a lehetősége, míg a közöttük felállítható kapcsolatrendszernek éppen ezt a végtelen lehetőség-halmazt vonják el vég-ső fokon nagyon is véges valósággá – az adott konkrét jelentés valóságává. Hiszen az *előké-szítés – feszültség – oldás hullámfázisaiban* a lehetőségek halmazából kiválasztott pontszerű-ségek mindig is valamilyen egyensúly vagy mennyiségi túlzás, avagy konfliktus relációjában konfrontálódnak és alkotják meg sajátos viszonyrendjüket, amelyre minőségileg a hullám-, mennyiségileg a részecske-tulajdonság nyomja rá meghatározó jegyét. Ez az ambivalencia állandó meghatározó a tény jelentésében, és belőle következik, hogy a már említett dichotómia a belső formák képszerű és értelmező elemei között nemcsak viszonylagos, hanem átcsapásos is: a képszerű elem megszületése már értelmező-szervező genesis, aminek a mechanizmusára az impresszionizmussal kapcsolatban rá is mutattunk. És fordítva, az elemző-értelmező elemek is képszerűvé konkretizálódhatnak: felvehetik ők is a látvány habitusát. A

Szondi két apródja szinte soronként váltakozó nézőpont ingajaratában Arany János nemcsak összeveti a két tábor bemutatását, hanem a *fent* és a *lent* jegyében, a fenséges és az alantas mennyiségi túlzásainak szerkezetében képszerűvé teszi ítéletünket is a magasztosan hősi, illetve a zsarnokian elnyomó reális és ideális tényezőkkel szemben. Ezért is nehéz kategorikusan meghatározni a képszerű tömbök vagy a szervező tömbök alapminőségeit. Hiszen a viszonyrend megnyilvánulásában mindig átcsapásosan jelentkeznek. Talán az esztétikai téridő koordináták dialektikus viszonyításában játszott szerepük tisztázása révén és a jelentésben elfoglalt helyük alapján különböztethetjük meg őket. Ebben az értelemben beszélhetünk egyfelől a részecsketulajdonságokat megnyilvánító blokkokról, magáról az aktív pontszerű részecskéről, valamint ennek térbeli-időbeli létezési módjáról, helyzeti, illetve mozgásállapotáról, másfelől pedig a részecskét szervező és irányító átvitelről, a tulajdonképpeni hullámminőségről, amely átsuhanva e részecskék fölött, dinamizálja, szervezi és „jelentéstételre” készíteti őket. Ebben az értelemben valósul meg a képszerűségek irányított sora a „hősök” blokkjában, valamint e hősök cselekményét és szituációját kibontakoztató időbeli és térbeli formák tömbjeiben. Az időbeliség szervező elveit a szerkezet, a térbeliségét pedig a konstrukció formaelemei hordozzák és nyilvánítják meg. Persze, lehet mindezeket az összetevőket általánosabb fogalmakkal is jelölni. Hiszen a tisztán

hangszeres zenében például a képszerű elemek eredeztetése során alkalmatlan lenne „hősökről” beszélni. Inkább megfelelőek és általánosan érvényesek a *téma*, a *motívum*, a *közvetítő ágens* (Vianu)¹⁸ stb. terminusok a hősök formátömbjének a jelölésére, míg a cselekményt a *flyamat*, a szituációt pedig a *kontextus* fogalmával jelölhetjük átfogóbban. Persze az irányító tömböket fedő szerkezet, illetve konstrukció fogalmai már eléggé általános jelölések.

A belső formák kétértékűségét és az ebből következő átcsapásos dialektikájukat a térrelidővel szembeni viszonyulásukban mérhetjük le.

A jelentés hírértéke éppen az esztétikai tér-idő dialektikus viszonyítására alapozódik. A szemantikai tartalom megnyilvánulásai ti. nem egyebek, mint ezeket a téridő-koordinátákat határoló és egyeztető pólusok között zajló minőségcserek különböző változásai; elsősorban a hely és a név cseréi. Minél nagyobb ennek a cserének a viszonyítási erőtere (*ambitusa*), annál gazdagabb a jelentés hírértéke is: a nagyobb távolságra fekvő pólusokról kapott információ jelentősége abban áll, hogy nagyobb kvantumban hordozza azt a tevékenységi potenciált, amely a lényeg felé tartó és utólag megteendő „út” bejárásához szükséges. A csere során feltételesen már *akkor és ott* „vagyunk”, ahonnan az adott információ érkezett: közelebbi vagy távolabbi „lett” vélt létezésük a megadott reális pontunkhoz viszonyítva. A közel és hamar, a távol és később dialektikus kapcsolataira, vala-

mint egymás közötti kombinációikra (közel és mégis később, távol és mégse később stb.) nyilván a gyakorlati-elméleti tevékenység többi területén is számos példát találunk. Éppen ezért a sebesség mérése nemcsak a hírtudományban, hanem mindenhol a tér és idő összefüggéseire épül; e kettő hányadosa: *metrum per secundum*. És a tér időben, illetve az idő térben való mérése eleve e kategóriák viszonyjellegére utal. Láttuk, a jelen és a feltételes jelen összetevésében ez a viszonyjelleg átcsapásos dialektikája miatt mindig sajátosan esztétikai is; és ezért a már említett gyakorlati-elméleti tevékenységek minden területe át meg át van szöve az esztétikai értékek interferenciáival, ezeknek és a saját értékeknek állandó egybejárásával. Ezt az átcsapásos dialektikát fedi már a népi gondolkodásban is a téridő komplementáris szembeállítása. Például a népmesék gondolatvilágában: a megtett út nagyságát hiperbolizálja időbeli jelzője, a „három nap és három éjjel”, vagy a bejárhatóság időbeli végtelenségét sugallja az „ahol a nap soha nem nyugszik le” epitetónja stb. És az óra lapja is mutatója segítségével térben méri az időt. Ezt sugallják Salvador Dali „lecsurgó” órái is *Az emlékezet tartóssága* című festményén, jóllehet ő maga különködő hóbortosságára jellemzően így ír műveiről: „Salvador Dali 1935-ben nem elégedhet meg azzal, hogy antropomorfizmust csináljon abból a szorongató kérdésből, amit az einsteini téridő jelent, de azzal sem elégedhet meg többé, hogy kéjsóvár számtanná változtassa, nem elégedhet meg im-

már, ismétlem, hogy húst csináljon belőle önöknek; ő sajtot csinál a téridőből, legyenek ugyan is meggyőződve, hogy S.D. híres puha órái nem mások, mint a tér és idő lágy, hóbortos, magányos, paranoiakritikus camembert-jei”.¹⁹

A belső formák szemantikai ereje első szinten éppen ezekben az időbeli-térbeli átcsapásos kapcsolatokban nyilvánul meg. Már a lessingi esztétika feltárta ezeket a kapcsolatokat: a képzőművészetek dinamikájukat abból a „termékeny pillanatból” nyerik, amelynek megragadásában a valóság–eszmény viszony „szabad teret biztosít a fantáziának”.²⁰ A mozzanat maga időbeli előttjére és utánjára szélesedik ki, a jelentés gazdagsága arányosan gyarapodik az előre és visszafelé bővülő továbbgondolás távlatáiban. És fordítva, a dinamikus művészetek – a zene, a tánc, a költészet – „díszítő jelzői” mindmégannyi térbeli pontszerűségként plasticizálják az időbeliséget: a tűnő időt a térben rendeződött cselekménypontok megszakítják és magasabb szinten, pontosan e megszakítottságok egymásutánjában sugallják folytonosságát.²¹

Éppen ezért a reális póluson létező *téma-, cselekmény-, szituációblokkok* minden művészetben komplementárisak. A képzőművészetek e termékeny pillanat révén bevonják térbeliségükbe a szituáció felerősítésére a cselekmény tömbjét, a dinamikus művészetek pedig a díszítő jelzők által a jelentés plasticizálásáért a szituáció formaelemeinek a pontszerűségei felett vonultatják át a cselekménysorok egy-

másutánjait. Persze a valóságpólusra sarkosodó képzőművészetben az uralkodó formaelem a szituáció marad, az eszménypólus megérezkítését hangsúlyozó dinamikus művészetekben pedig a cselekmény lesz a meghatározó. Nyilván, a viszonyt elrendező termékeny formaelemek – a *szerkezet* és a *konstrukció* – szintén kölcsönösen feltételezettek. A cselekmény kibontakozását vigyázó struktúra mint eleve megkonstruált szerkezet szinte genetikusan „programálja” az időbeliség egymásutánját; a konstrukciós váz pedig, mint viszonyt exponáló feltétel, maga is a kapcsolatsorok egymásutánjából strukturálódik a térbeliség egymássallettségének esztétikai elrendezéséért.

A belső formák világa legalább a fenti öt – megalkotott és magalkotó – formatömbre tagolódva a jelentéstartalmak közvetítésének számos változatát hozza létre. Ám minden változat hírértéke a művészetben másképpen viszonyul a redundáns elemek jelentéséhez, mint a tudományban. A művészetben a két szemantikus komponens – *információ* és *redundancia* – egysége lényegcserés, átcsapásos egység. Ezért a redundancia gazdagságával egyenesen arányos a művészi információ szemantikai értéke. Itt ui. nem maga a tulajdonképpeni redundancia, hanem ennek reciprok értéke ($1/\text{redundancia}$) az információ többleteleme. Mert a művészi belső formában nincs és nem is lehet semmi olyan, ami „közleményfelesleg” volna, újabb információt nem hordozna és célja csupán az információ feltétele lenne. Éppen ellen-

kezőleg: a belső forma maga a hordozott művészi információ. A felesleg többletté alakul: a forma esztétikai leküzdésének „többletévé”. Ez a többlet már autonomizálódott, rögtön felfogható és megítélhető dolog nyilvánvalóságát általánosítja különös, esztétikai tárgy „késleltetett” megértésévé. Ebben az értelemben használták Sklovszkijék az *osztranyenyije* (elidegenítés, eltávolítás, különössé tétel) fogalmát a belső formák meghatározására. A redundancia alapállásának megfelelő *művészi ekonómia* elvét elvetették, írja Eichenbaum, „amely pedig a művészetszemléletben szilárdan tartotta magát. Elensúlyozására megfogalmazódott az *eltávolítás »fogása«*, a megnehezített forma fogása [...]. A művészetet úgy értelmezték mint ami megsemmisíti az autonomizmust a befogadásban, a kép céljául nem jelentésének megértését tűzték ki, hanem a tárgy sajátos érzékeltetését, *megláttatását*, nem pedig *felismertetését*.”²² Megjegyezzük, itt a kép jelentése korántsem tartalmazza az alkotás jelentését, hiszen az esztétikai viszonynak csak az egyik pólusára, a valóság-részecske helyzetállapotára vonatkozik. Ennek pedig művészi feladata tényleg nem annyira önmaga megismertetése, mint sokkal inkább viszonyított megláttatása az elkövetkezendő értelmezés érdekében. Ezért nem túlozunk, ha azt hangsúlyozzuk, hogy az érték éppen a redundáns elemek értékesítéséből származik. A belső formák világában rejtőzködő lényeg esztétikai birtokbavétele ui. éppen ennek a formavilágnak minél részletezőbb, ismétlődőbb, „redun-

dánsabb" becserkészése révén valósul meg igazában: a formavilág megismerését célzó esztétikai tevékenység „lebilincselő élvezete”²³ (R. Musil) és „szükségszerű tetszé-se”²⁴ (Kant) nélkül a közölt jelentés nem megy át az esztétikai közvetítés szűrőjén és nem válik művészileg értékké. Éppen a redundáns elemek „eltérései”, feszültségei, buktatói, labirintusai stb. avatják értékelhetővé és implicite értékké a közölt eszme tulajdonképpen tartalmát.

A *kellő forma* imperatívuszát már Hegel pontosan érezte. Példáit paradigmaként szokás emlegetni: „a kellő forma annyira nem közömbös a tartalommal szemben, hogy ellenkezőleg, maga a tartalom. Egy műremek, melynek nincs meg a kellő formája, épp azért nem kellő, azaz nem igazi műremek, s rossz mentség egy művész mint olyan szempontjából, ha azt mondják, műveinek tartalma jó ugyan (sőt kitűnő), de hiányzik kellő formájuk. Igaz műremeknek éppen csak az olyanok, amelyeknek tartalma és formája mindenképp azonosnak bizonyul. Azt lehet mondani az *Iliász*ról, hogy tartalma a trójai háború, vagy határozottabban Akhilleusz haragja; ez minden és mégis kevés, mert ami az *Iliászt* *Iliásszá* teszi, az a költői forma, amellyé ama tartalom kialakult. Éppígy a *Rómeó és Júlia* tartalma két szerelmes pusztulása családjuknak viszálya következtében; ám ez még nem Shakespeare halhatatlan tragédiája.”²⁵

A belső formák a jelentéseket a szerkezet és a konstrukció pilléreire mindig oly módon továbbítják, hogy eleve elkerülik a jelentéselemek

leszűkített, egyetlen szólamná történő redukcióját. Hiszen ez a redukció olybá tűnne, mintha ráaggatnók a formára a jelentést, akár a hirdetést a hirdetőoszlopra.

A redundáns funkció itt ui. nemcsak biztosítja a jelentés pontos eljutását feladótól címzetig, hanem ő maga ennek az eljuttatásnak eszköze is, célja is lévén, pontossá formálódása éppen a művészi jelentéselemek derivátumainak, változatainak gazdagságát és sokrétegűségét valósítja meg. Az *ilyen is lehetne* ugyanis feltételeességében mindig árnyalt. A *pont ilyen* valószínűségével szemben az *ilyen is, de még ilyen is, még még ilyen is* stb. lehetne változatait mint megannyi egyidejű, illetve egyidejű, de sokféle távlatú szólamokat hordozza. A művészi eszme polivalens; persze anélkül, hogy sokrétegűsége a jelentések teljes viszonylagosságában oldódjék. Épp ellenkezőleg, a sokrétűség, a sokrétűség együttélése a befogadás során az intencionált döntések irányába vezérel. És a felajánlott irány választásának esztétikai felelősségét csak növeli az elutasított, de szintén létező irány (irányok) egyidejű jelenléte. Itt az a bizonyos *mi is történt volna, ha...* elvontabb affektív mozzanata hat az *ez történt* konkrétabb emóciója mögött.

Bahtyin elemzései Dosztojevszkij polifonikus szerkesztési módjáról a belső formákba rejtett jelentés sokrétűségét meggyőzően bizonyítják. És tegyük hozzá, nemcsak Dosztojevszkijnél: ő – írja Bahtyin – „a polifonikus regény megteremtője [...] Műveiben föltűnik egy olyan

hőstípus, amelynek szólama úgy szerveződik, ahogy a szokványos regényformában általában a szerzői szólám fölépül. A hős szavai, akár önmagára, akár a világra vonatkoznak, ugyanúgy teljes érvényűek, ahogy rendszerint a szerző szavai; szerepük nem az, hogy a dologi zártságban megjelenő hős alakját jellemezzék, de nem is az, hogy a szerzői szólám szócsövei legyenek. A hős szavai kivételes önállóságra tesznek szert a mű struktúráján belül, mintegy a szerzői beszéd mellett hangzanak, és vele, valamint a többi hős hasonlóképp teljes érvényű szólamaival sajátos módon kapcsolódnak össze.”²⁶ Persze, mint mindig, Dosztojevszkij olvasása során a döntés a jelentésderiváns véglegesítése érdekében lehet éppen az átfogás döntése: a jelentések egészének az ellentétező részek szétváltása előtti megmarkolása oly módon, hogy szorításunkból ne engedjünk az elemeknek nem kívánt távlatok felé térni... Persze, „társszerzőségünk” csak addig tart, amíg markunkból mégiscsak elszabadulnak a démonok és saját útjukat (pontosabban a szerző által megengedett útjukat) járják, mi pedig, a befogadók, a továbbiakban pusztán csak ellenkezünk velük (nyilván ezúttal is a szerző szándéka szerint). És hányszor, de hányszor jelezzük vissza (akár annak idején maga a szerző) a már kiszabadult mozzanatokat, és játsszuk újra meg újra le gondolatban az *így is, úgy is történhetett volna* variánsait...

Robbe-Grillet modern Raszkolnyikovja, Mathias, a *Bűn és bűnhődés* hősével ellentét-

ben, nem az előre kigondolt bűntett premisszáival sokkolja olvasóját *A kéjlesőben*, hanem éppen fordítva, a már elkövetett bűn felé vezető utat (utakat) járja be újra és újra azzal a rejtett szándékkal, hogy a nyomok ismételt ellenőrzése egyben eltüntetésüket is lehetővé teszi, eltüntetésük pedig szerencsés alibit biztosítana majd az elkövetkező kivizsgálások idejére. Az újra és újra ugyanarra a pontra történő megérkezés ismétlődése a cselekménysor redundanciájának túlhajtása közben pusztá látszat marad. A kéjgyilkosság mozzanata, mint Roland Barthes írja, hiányzik a leírásból: *lyuk van a belső formák közepén*. Az áldozat bemutatása is alig „ideogrammius”; mindössze néhány „pillanatfelvétel” készül róla, a gyilkosság után: „a kislány testét másnap találták meg, apálykor, [...]. Nehéz volt biztosan megállapítani a kislányon talált különféle sebek és zúzódások eredetét, annál is inkább, mivel a rákok, illetve valamilyen nagyobb halfélék már kikezdték a test különösen zsenge részeinek némelyikét. [...] A hullát hazavitték az anyjához, két-három szét-szórt és eltépett ruhadarabbal együtt. [...] De Mathias szeme mégis a talajra szegeződött. Látta a pásztorlánykát, amint lába előtt hever, s gyengén jobbra-balra vonaglik. Gomolyaggá gyúrt ingét a lány szájába gyömösölte, nehogy ordítson.”²⁷ Ám hiánymetaforájában annál élénkebben találunk rá az áldozatra, miközben a kéjgyilkos biciklijét tolva útvesztőiben újra és újra égen-földön „ott látja” az elgázolt béka tetemét: „Az árnyéksáv végén az országutat sze-

gélyező lekaszált fű közt egy kis béka elgázolt teteme látszott, széttárt combbal, keresztbe tett karral, s a pornál alig szürkébb foltnak tetszett. [...] Mathias egy pillanatig követte tekintetével (a felhőket nézve – A. I.) egy ülő béka repülését, amely kinyújtózva madárrá változott. [...] Az országút fehér porában közelebről megsemmisítette azt a szürkés foltot, amelyet előbb egy béka maradványainak hitt. A nagyon kurta hátsó láb csakugyan varangyé volt [...]. Mathias az országút közepén állt, a varangy szikkadt teteme mellett...”²⁸ A tényekké epicializált dráma éppen a cselekmény hiányában nő megoldásra váró feszültséggé, amelyben a megoldás maga a feszültség fenntartása. Az *ilyen is lehetne helyén a bármikor ilyen is történhetik, ha...* mementója jelenik meg mint ellenmegoldás...

A tárgyak könnyörtelen „ottléte” és a megmásíthatatlanság ellen küszködő tetes tétova bolyongása útvesztőiben a regény téridő koordinátáit sajátosan rögzítik a cselekmény tulajdonképpeni pillanatára azáltal, hogy a tettet megelőző és követő mozzanatokat olyan látzatban tüntessék fel, amely az előttek és utánok szakadatlan ismétlésében végül is mintha elfedné a gyilkosság valódi tényét. R. Barthes így mutatja be a rejtett cselekményt: „egy meghatározatlan szigeten egy kereskedelmi utazó megfojt egy fiatal pásztorlányt, és utána visszatér a szárazföldre. De valóban biztos vagyok abban, hogy gyilkosság történt? A bűntett maga kimaradt az elbeszélésből (helye, a lyuk, jól

látható az elbeszélés közepén); az olvasó csak a gyilkos kitartó erőfeszítéséből – mellyel azt az úrt (ha lehet így nevezni) szeretné eltörölni, »valóságos« idővel betölteni – következtethet a gyilkosságra.”²⁹ Ezt a „felületi regényt” pedig így magyarázza: „a belső tartalom zárójelbe van téve, a tárgyak, a terek és a köztük közlekedő ember a téma rangjára emelkedik. A regény az ember környezetének közvetlen kitapasztalásává válik anélkül, hogy ez az ember pszichológiával, metafizikával vagy pszichoanalízissel büszkélkedhetnék, amely segítségével az általa felfedezett objektív környezetet megközelítheti”.³⁰ Robbe-Grillet „tekintetiskolájának programja”³¹ persze több és értékesebb, mint amennyit ő maga vagy az *új regény* teoretikusan állítanak róla. Hiszen még R. Barthes is, beleleragadva a magára hagyott tárgyi pontszerűségek viszonylag önálló újradinamizálásába, a fabula követelményét szembeállítja az objektív leírás természetével: „a tárgyak tisztán objektív világa és az emberi bensőség közötti ellentét”³² abszolutizálásával olyan vélt döntés szükség-szerűségéről ír, amely például Robbe-Grillet esetében a fabula kiirtásához vezetett volna. Túl azonban a szándékok tárgyi labirintusán, az abszolutizált tekintetek programját a relatív nézőpontok (Uszpenszkij)³³ sokfélesége váltja valóra. Mert a tárgyak újradinamizált pontszerűsége már a regényen belül is minden szereplő szemszögéből másként kel életre. Hiszen a tettes félelme, az alibi eszelős keresése éppen ezért

konkretizálódik a tárgyi bizonyítékok megsemmisítésében. Persze hiába, mert mások már látták, hogy *ott volt*, hogy *volt*, tehát éppen a tárgy előttje szünteti meg ott-létének tagadását, még ha az ott-lét utólag fel is számolható... A tárgyak belsővé tett dinamikája így csap át a tekintetek kereszttüzeiben a gondolatok-szándékok feszültségébe, és épít magának új belső formát új cselekménnyel, új hősökkel stb., de végig a jelentés megnyilvánítójaként. Hiszen nem a jelentés „társul” rá eszmeileg a tárgyra, hanem a dolog éppen azáltal válik tárggyá, hogy implicite célszerűséget, eszmei funkciót hordoz.

Dosztojevszkijnél fordított alapállásban, de már egészében megtaláljuk a belső formavilág téridő-dialektikájának ezt a „rögzített” bemutatását. „Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája nem a változás – állapítja meg Bahtyin –, hanem az egymás mellett élés és kölcsönhatás volt. Számára a világ elsősorban térben és nem időben jelent meg. Ebből ered a drámai forma iránti mély vonzódása is.”³⁴ Ez az egymás mellett élés és kölcsönhatás szerkezeti követelménye a nézőpontok és szemantikai távolság olyan viszonyrendszerét feltételezte, amelynek valóraváltásában Dosztojevszkij – például a *Bűn és bűnhődés* megírásában –, mint Kovács Albert kiemeli, „lemond az eredetileg kiválasztott előadási módról – a főhős nevében megfogalmazott első személyes vallomásformáról – és áttér az objektív elbeszélési formára. Későbbi regényeiben, az epikai

objektivitást növelendő, változik a nézőpont helye, a cselekményhez viszonyított távolsága: hol fiktív elbeszélő vagy krónikás [...], hol pedig első személyű elbeszélő minőségében a főhős [...] ékelődik az alkotó személyisége és a befogadó, az olvasó közé, hogy az objektivitás, az élet közvetlen illúzióját keltse.”³⁵

Ám ezekben a viszonylag rögzített mozzanatokban – akár a képmagnón rögzíthető keretpillanatokban – benne rejlik az előtt és az után szándéka is, következménye is. Elsősorban a belső monológban. A *Bűn és bűnhődés* elemzésében Bahtyin rámutat: a „regény későbbi főhősei máris tükröződnek egytől egyig Raszkolnyikov tudatában, beleépülnek e minden elemében dialogizált belső monológba »igazságaikkal«, életfölfogásukkal együtt – ő pedig feszült és lényegét tekintve belső dialógust kezdett velük az élet végső, nagy kérdéseiről. Raszkolnyikov már a kezdet kezdetén mindent tud, mindent számba vesz, és mindent előre lát. Már *dialogikus kapcsolatba lépett az őt körülvevő egész étellel.*”³⁶ (Kiemelés tőlem – A. I.) A térben rögzített cselekmény előrelátása és utólagos lezajlása egyszerre kezdő és végponttá lényegíti a történés pontszerűségét. Illik rá Csehov jeles mondása – „ha az elbeszélés kezdetén beütnek egy szeget a falba, a végén a hősnek fel kell akasztania magát” –, amelyet Tomasevszkij nyomán G. Genette, a költői funkció kiemelése végett a visszájára fordít: „nem azért, mert az elbeszélés kezdetén beütnek egy szeget a falba, a végén a hősnek fel kell akasztania magát, ha-

nem mert az elbeszélés végén a hős felakasztja magát, a kezdetén be kell ütni egy szeget a falba”.³⁷

Végül, a téridő belső formablokkjainak dialektikáját Bahtyin így foglalja össze: „Dosztojevszkij majdnem teljesen kizárja műveiből a viszonylag folytonos történelmi és életrajzi időt, »átugorja« azt, és a cselekményt a válság, a fordulat, a katasztrófa pontjaira vonja össze, amikor a pillanat »billió év« belső értékével egyenlő, tehát elveszíti időbeni cselekménykorlátozását. Dosztojevszkij átugrik végeredményében a téren is, és a cselekményt mindössze két »pontra« határolja, a küszöbre (ajtóban, bejáratnál, lépcsőn, folyosón stb.), ahol a krízis és a fordulat létrejönnek, vagy a piacra, amelyet rendszerint a szalon (bálterem, ebédlő) helyettesít, és ahol bekövetkezik a katasztrófa és a botrány. Ez különben Dosztojevszkij felfogása a térről és időről.”³⁸ Majd magát a szerzőt idézi: mindez úgy történik, „mint álomban szokott, amikor is az ember átugrik téren és időn, a lét és az értelem törvényein, és csak azokon a pontokon áll meg, amelyekről szíve ábrándozik”.³⁹

A belső forma jelentéshordozó előfeltételeit Goethe is – túl a formális oldal anyagi közvetlenségén – az alkotás, illetve a befogadás folyamatában vélte felfedezni. „Van egy forma – írja –, amely különbözik a formális tulajdonságoktól, éppúgy, mint a belső érzék a külsőtől; egy forma, amelyet nem lehet kitapogatni, hanem érezni kell.”⁴⁰ Nyilvánvalóan a szerkezet és a

konstrukció vezérelveit meghatározó arányok és irányok érzékeltetésére, valamint alkalmazására gondolt. Ezeknek az arányoknak és irányoknak a belső megérezése készítette Tolsztojt vagy Marquezt arra, hogy előre megéljék regényhőseik sorsát és naplószerűen, a megírás megírásában mint első (vagy előlegezett) olvasók el is sirassák Anna Karenina vagy az ezredes halálát...

Ám ez az előfeltétel egyben a belső forma tragikumuma is: nélküle valóban csak készen kapott „kép” marad, amit „képtelen” alkotással módolni a művész, és ha már kész alkotás, e nélkül az érzék nélkül képtelen megérteni a befogadó. Most nem célunk ennek az arány- és irányérzék fejlesztésének a vizsgálata. Erre vállalkozik az esztétikai nevelés az ízlés és esztétikai eszmény állandó tökéletesítése során. Inkább idézzük befejezésül Goethe költőien szép gondolatait arról, hogy miért is egyszerre valótlan és valós minden belső forma mindaddig, amíg az ihlettől alkotáson és befogadáson át a megértésig bejárja szemantikai mezőjét művésztől közönségig: „Minden, még a legmegérzettebb formában is van valami valótlan (Unwahres), ám mégis egyszer s mindenkorra ő az a kristály, amelynek segítségével összegyűjtjük azokat a szent sugarakat, amelyeket mindenhol a természet továbbít a gyűjtőpontba, az emberek szívébe.”⁴¹

1988

JEGYZETEK:

1. Vö. Leonardo da Vinci: A festészetről. Corvina. Budapest, 1967. 35.
2. V.G. Bjelinszkij: Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról. In Válogatott esztétikai tanulmányok. Szikra. Budapest, 1950. 437.
3. Gyergyai Albert: Proust műzsái. Utószó. In Marcel Proust. Az eltűnt idő nyomában. II Bimbózó lányok árnyékában. Európa, Budapest, 1967. 554.
4. Idézi G. Diehl, Picasso. Corvina, Budapest, 1967. 26.
5. T.W. Adorno, Zene és társadalom közvetettsége. In: Zene, Filozófia, Társadalom. Gondolat. Budapest, 1970. 435–472.
6. Idézi az Esztétikai Kislexikon. Kossuth: Budapest, 1972. 589.
7. Idézi Eichenbaum. In B. Eichenbaum: Az irodalmi elemzés. Gondolat. Budapest, 1974. 21
8. B. Eichenbaum: I.m. 18.
9. Uo. 34.
10. Vö. J. Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Gondolat. Budapest, 1971.
11. Idézi Nyíró Lajos: Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában. In Helikon. 1978/1–2. 15.
12. T.W. Adorno: Wagner. Európa. Budapest, 1985. 86–87.
13. F.M. Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés. Magyar Helikon. Budapest, 1970. 47.
14. Proust: Az eltűnt idő nyomában. II. Id. kiad. 424–425.
15. B. Eichenbaum: I.m. 16–17.
16. Uo. 24.
17. Uo. 18.
18. Vö. T. Vianu: Estetica. ESPLA. București, 1968. 140–143.
19. Salvador Dali: A kézzel fogható értelmetlenség. In Szürrealizmus. Szerk. Bajoni László Endre. Gondolat. Budapest, 1968. 228.
20. Lessing: Laokoón avagy a festészet és költészet háttáiról. III. fejezet. I: Laokoón. Hamburgi dramaturgia. Akadémiai. Budapest, 1963. 58–61.
21. Uo. XVI fejezet. 128–133.

- 22 B. Eichenbaum: I.m. 17.
23. R. Musil: Tagebücher. Aphorismen. Essays und Reden. Hamburg, 1953. Idézi Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I. Akadémiai. Budapest, 1965. 643.
24. Kant: Az ítéelőerő kritikája. Akadémiai. Budapest, 1966. 206.
25. Hegel: A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. Első rész. A logika. Akadémiai. Budapest, 1950. 214–215.
26. M. M. Bahtyin: A szó esztétikája. Gondolat. Budapest, 1976. 33.
27. Alain Robbe-Grillet: A kékfejű (Részlet) In A francia „új regény”. I. Modern könyvtár. Európa. Budapest, É.n. 86–89.
28. Uo. 62; 69; 75.
29. Roland Barthes: Szó szerinti irodalom. In A francia „új regény”. II. Modern könyvtár. Európa. É.n. 165.
30. Roland Barthes: Objektív irodalom. In Uo. 163.
31. Köpeczi Béla- Pók Lajos: A huszadik század külföldi írói. Gondolat. Budapest, 1968. 357.
32. Roland Barthes: Szó szerinti irodalom. Uo. 166.
33. B. Uszpenzkij: A kompozíció poétikája. Európa. Budapest, 1984. 5–16.
34. M. M. Bahtyin: I.m. 61.
35. Kovács Albert: Jegyzetek F. Dosztojevszkij: A művészetéről kötethez (Válogatta, bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel ellátta Kovács Albert). Kriterion. Bukarest, 1980. 284–285.
36. M. M. Bahtyin: I.m. 117.
37. Idézi Al. Călinescu: Gérard Genette și poetica prozei (Gérard Genette és a próza poétikája). Direcții în critica și poetica franceză contemporană (Írások a jelenkori francia kritikában és poétikában), Junimea. Iași, 1983. 243–244.
38. M. M. Bahtyin: Problemele poeticii lui Dostoievski (Dosztojevszkij poétikájának kérdései). Univers. București, 1970. 208 .
39. F. M. Dosztojevszkij: Elbeszélések és kisregények. II. Magyar Helikon. Budapest, 1973. 684.
40. Gîndirea lui Goethe în texte alese (Goethe gondolatai, szövegválogatás). Szerk. Mariana Șora. BPT nr. 761. Minerva. București, 1973. 315.
41. Uo.

TARTALOMELEMZÉS

A művészi tartalom megfoghatósága

A megfoghatóság kategóriájára Anton Webern zeneszerzéstani előadásaiban találtam rá. Ő így jellemzi és alkalmazza: „a hangok kimondanak valamit, ez tehát hasonló a beszédhez. – Ha közölni akarok valamit, azonnal fellép a kényszer, hogy megértessem magam. – De hogyan értessem meg magam? Úgy, hogy lehetőleg érthetően fejezzem ki magam. Világosnak kell lennie annak, amit mondok. Nem beszélhetek körülményesen, összevissza arról, amiről szó van. Van erre egy határozott szavunk: megfoghatóság. A megfoghatóság törvénye a gondolat mindenfajta kifejezésének legfőbb elve. Világos, hogy ennek kell a legfőbb elvnek lennie. – Mit kell tennünk, hogy egy zenei gondolat érthető legyen? (...) minden, ami a különböző korszakokban történt, ezt az egyetlen célt szolgálja. Lépünk tovább: mit fejez ki maga a szó: megfoghatóság? Vegyék ezt a szót pontosan képszerű jelentésében: hogy megfogni akarnak valamit; ha egy tárgyat kezükbe vesznek, akkor megfogták. – De egy házat nem vehetünk a kezünkbe és nem foghatjuk meg. Tehát átvitt értelemben: megfogható az, ami áttekinthető, aminek a körvonalait meg tudom különböztetni.”¹

Ha esztétikai elemző kategóriának tekintjük a megfoghatóságot, akkor első feladatunk beilleszteni azt analitikus fogalmi rendszerünkbe.

Kitűnik, hogy a valóság- és az eszménypólus esztétikai megvizsgálása során ez a kategória szorosan együttműködik az érzékletesség, a közvetlenség, az érzékivé tétel és a különös fogalmaival. És elsőrendű szerepe van annak a sejtésnek az igazolásában is, miszerint a művészi eszme birtokbavételének az utolsó, ám mindig kötelező érzéki állomása a láthatóság, a megláttatás, és hogy ezt a sajátosan fogalom előtti mozzanatot szükségszerűen követi majd a már befogadott mű visszagondolásai során a birtokba vett eszme fölötti szemlélődő elmélkedés.

Ezeknek a fogalmaknak tartalomelemző szerepét – egy felsejlő kategóriarendszer jegyében – ezúttal két síkon, két szólamban próbáljuk megragadni: meg kell vizsgálnunk egyidejűleg azt, hogy a művészetek révén születő viszony – miért mindig a közvetlenség viszonya, meg azt is, hogy ebben a viszonyteremtésben érezve-tudnunk kell a mi jelenlétünk nélkülözhetetlenségét is térbeli világunkban.

Mert a művészileg teremtett viszony a harmóniaóvás számos változatában egy dologban mindig közös jellemvonású: abban nevezetesen, hogy ember és világa kapcsolatát oly módon közvetíti, hogy e közvetítés során maga a viszony válik közvetlenné. Igen, a viszony lesz közvetlen, mint téridőbeli összefüggés. Ez persze számos felszabadító vonása mellett sem jelenti kötelező módon maguknak a pólusoknak – embernek, környezetének – a közvetlenségét. És bármily paradoxul is hangozzék, a közvet-

len viszony történhet közvetett módon rendezett pólusok között is. Sőt, az esztétikai viszony mint olyan szükségtelen volna az eleve közvetlenné szervezett pólusok esetében. Mi több, a közvetett (tehát nem esztétikai) viszony létezése elsősorban közvetlenné egyszerűsített összetevők között feltételezhető. Hiszen közvetettsége nélkül megmaradna közömbös mellettségében. Mert nem szabad elfelejteni: a pólus közvetlensége egyedi, közvetettsége általános szervezettségének a következménye. A viszony pedig a közöttük felismert lényegi aktív összefüggés, amely maga is lehet direkt vagy indirekt. A művészetnek nincs már (és még) mit kezdenie a közvetlen pólusokkal és közöttük közvetett viszonyokkal. Mindezek az ún. esztétikai előtt-
höz és utánhoz tartoznak.

A művészet predesztinált célja ugyanakkor a közvetítés közvetlensége, az elvont ember és elvont környezete között zajló állandó kísérlet arra, hogy gátat vessen a közvetettség magányosságának. A művészetet éppen akkor érhetjük tetten feladatteljesítése közben, mikor a közvetettség lezártságát nyitja fel, avagy éppen ellenáll a fenyegető rövidre záródásnak.

A viszony művészi közvetlensége ugyanis nem más, mint az esztétikai megfoghatóság alkotó kiemelése, mert ebből a kiemelésből rögtön kitűnik a közvetlenség igénye. Ezt az igényt váltja valóra a műalkotás akkor, amikor a valóság-eszmény viszony esztétikai mintáját vetíti rá az ember világa és az ember vágyai közötti viszony összetevőire. És teszi ezt azáltal,

hogy megküzd a viszony közvetlenségéért. Esztétikai erőtérben megvív a befogadó ellenál-lásával, esetleges közömbösségével. Drámai bajvívása ez a művészetnek: nem diadalóhajtás, inkább áldozathozás, mert a küzdelem során a győzelem áldozata – a befogadó – az, aki nyer, esztétikai értékben is, esztétikai élményben is. Az áldozatos győzelem után pedig megint csak a művészet lesz az, amely, a lovagkor játéksza-bályait idézve, a nemes cél érdekében újra és új-ra kiáll a küzdőtérre...

A közvetlenség feltámasztása a megfogható-ságot persze a pólusokon is ellenőrzi. Máshol részletesen szóltunk már a valóság – az ember világa – esztétikai minőségeiről.² Főleg az ún. *inherenciáról*, arról, hogy a valóság az esz-ményhez való irányulásában erre az irányulás-ra megfogható, eleve benne rejlő minőségekkel rendelkezik. Meg arról is, hogy ez az irányulás visszajelzések, viszonyirányulás: nem világ a valóság csak úgy közömbösen, hanem az em-ber világa a valóság a maga különösségében. És azt is jeleztük már, hogy az eszmény mintasz-e-rű projekciója az emberi vágyak érzékivé tételét, pontosabban ennek az érzékivé tételnek az esztétikai-művészi megvalósítását azonosítja önmagával és veti össze a valósággal. E pólusok a megfoghatóságot kölcsönös feltételezett-ségükben sugallják: az inherencia felszínre hozása (valós pólus) és az érzékivé tétel megvaló-sítása (eszményi pólus) minden közvetlenség el-lenére is az összevetések rögtöniségét előlege-zik. A közvetlenség ugyanis mindig az egész és

a rész szervességét, egyensúlyállapotát, valamilyen harmóniafázisát jelenti; más szavakkal, a közvetlenség megvalósítása ennek az egyensúlynak ilyen vagy olyan fokú létrejöttét ígéri be. Megvalósítása pedig azért közvetlen, mert a viszonyulást az összetevőkből magukból adódó mellettség révén hozza létre: azonosít vagy megkülönböztet a maga és a más között. Kötelezővé teszi a szembenézést magával is, mással is. A viszony ebben a közvetlenségében a megmutatott viszony, amely még akkor is megfogható, ha a konfrontáció művészi tükrének gyűjtőpontjától nagyobb szemantikai távolságra álltunk fel. A látóhatár körvonalainak megragadhatóságáig – a beláthatóságig – a viszony mindig közvetlen.

De miért közvetlen és főleg miért kötelezően közvetlen az esztétikai viszonyban megragadott kapcsolat a világgal? Azért, mert minta, mert mintaviszony. Mert az „ilyen, mint” jegyében hat. És hatékonysága csak lemásolhatóságában – elfogadott vagy elutasított lemásolhatóságában – áll. Vagyis: *ilyen a világ, ilyen is lehetne, avagy nem ilyen a világ és ne is legyen ilyen...*

A művészi minta követése persze az átmenetek, az átváltozások mindennapi labirintusában elvonódik, majd közvetett viszonyokban el is idegenedik. Ám még ebben az elidegenedtségében is élteni bennünk a közvetlenség ígéretét, amit már Rousseau preromantikus természetsóvárgásában³ vagy Goethe *Sturm und Drang* gondolataiban is felfedezhetünk, és ame-

lyek szerint a művészet is a természet produkuma, amennyiben mi magunk a természet része vagyunk⁴ ... Ám az elvonódás kikerülhetetlenül megtörténik. Pillanatra úgy tűnik, hogy minden tótágast áll, pedig éppen ez a tótágas az igaz, és nemcsak pillanatra az: a művészet igenis azért teszi közvetlenné a viszonyokat, hogy ezek elvonódhassanak, és elvonódásukban zajlóvá erősítsék a sok-sok szintű és színű társadalmi létet. És a társadalmi lét vár, hogy ezeket az elbonyolított struktúrákat a művészet újra lebontsa éppen azáltal, hogy elvontságukat a maguk póreségében mutassa meg és leplezze le. Ebben az anyagcserében aztán a művészet szerepet is cserél: ő lesz a publikum, amennyiben a társadalom is ellen-szerepben jelentkezik: ő lesz a kép, a metafora, amit majd a műalkotás interpretál. Susan Sontag tézise volt: „a betegség mint metafora.”⁵ A társadalom is lehet metafora mint olyan. Akkor is, ha beteg, de persze akkor is, ha egészséges. És főleg akkor, ha egészséges akar maradni, vagy gyógyulni szeretne. Mert, folytatva a hasonlatok sorát, a művészet a szó arisztotelészi értelmében katarzis, lelki gyógyír: interpretálja a világot és megtisztít a káros szenvedélyektől.⁶ A költő mondta, ki elrejti, növeli a bajt; a művészet, éppen ellenkezőleg, felfedi, tehát megszünteti a bajt.⁷ És közvetlenségében korántsem a tüneteket konkretizálja, hanem e tünetek lejelzésével tartalmi beleszólásra emelkedik: a megfoghatóság erejével a belső lényeket érinti.

A megfoghatóság művészi megvalósításának második „elemző szólama” arra a kérdésre keresi a választ, hogy az esztétikai viszonyteremtés közvetlenségét miként valósítja meg a művészi alkotás. Hogyan érezzük-tudjuk bele saját magunkat a műalkotás világába? Kétségtelen, hogy érzékszervi analizátoraink révén. Ám az is kétségtelen, hogy nem oly egyszerű módon, ahogy egyesek képzelték, és akik szerint az esztétikai viszonyteremtés kimerül az érzékszervi (és csak érzékszervi) befogadás rögzítésével...

Az esztétikai megragadás érzéki bonyolultságának sejtésére ezúttal a szenzoriális szint művészi vé finomult viszonyrendjeiből tallózunk. Tallózásunk során a zenére összpontosítunk. Összehasonlító területként pedig a festészetet vesszük bele példázódásainak anyagába.

Érzékszerveink tevékenységének művészi koordinálása az esztétikai viszony megfoghatóságának különböző árnyalataira épül. Ezek az árnyalatok döntően a láthatóság és hallhatóság sajátos alternatíváit foglalják magukba. Ám a látható–hallható határozmányok esztétikai érvényesülése feltételezi a többi érzékszervi szint jelenlétét is: az illatokét, az ízekét, a tapintásét, sőt (és nem utolsósorban) saját magunk helyzetérzékelését is. Ráadásul ez a feltételezés az összérzékszervi jelenlét teljes egyidejűségét várja el. Persze a közvetlenség és a közvetítettség sokszínű változataiban. Ezek a változatok a sajátos kép- és képzettársítások művészi általánosítása során jelennek meg és fejtik ki esztéti-

kai hatásukat.⁸ A képek – akár érzékleti, akár képzeti – kiváltása azonban mindig sajátos reflexsort produkál a műalkotás befogadójában. A képi szint általánosító erejét ugyanis a tárgyi és fogalmi oldalak által közösen határolt esztétikai téridőben tudjuk felmérni. Ebben az erőterben az érzéki birtokbavétel a különös általánosítás jelentését az egyes tárgy és az egyetemes fogalom viszonyában oly módon képes megragadni, hogy a jelzett tartalmat egyidőben teszi megfoghatóvá és eszmeivé, pontosabban megfogható eszmévé. A megfogható eszme érzékszervi megragadása vezet el az elvont megismerés esztétikai régióiba: a látottak-hallottak feletti szemlélődés stádiumába.

Nyilvánvalóan a megfoghatóság művészi véglegesítése az érzékszervi szintek teljes mozgósításával kezdődik. Az érzékszervi szintek közvetlensége aztán közvetítettségek felé vezeti a képi társítások sorát, ám mindig a láthatóság, implicite a megláttatás irányában. Ez az irány rendszerint valamennyi szint többé-kevésbé kihangsúlyozott jelenlétével a konkrétan tárgyas analízatoroktól (ízlelés, szaglás, tapintás, proprioreceptivitás) indul és jut el az elvontan tárgyiasságig (hallás, látás).⁹ Az érzékelés végállomása pedig közvetlenül vagy közvetetten, érzékletesen vagy képzetileg, de mindig vizuális, pontosabban audiovizuális kép. A zene esetében is az.

A vokális zene képi szintje a költészet–zene sajátos közvettségében, a poétikai alapformák szimbiózisában rejtetten vizuális. Láthatóságát

mégis nyilvánvalónak tartjuk a dallam–szöveg viszony esztétikai információja során, míg az eszmei elvonás szinte a képi befogadással egyidőben történik meg.¹⁰

A hangszeres zene vizualitása közvetlenebb: a zene kvázi-terét önmagában járja be, önmagát láttatja benne a magasabb, mélyebb, közelebb, távolibb, csillogóbb, tompább, hatalmasabb, miniatűrálisabb stb. téridőbeli meghatározottságaiban, amelyek a maguk összehasonlító középfokokain végül is jelképes jelentést vesznek fel: vélt (képzeti) láthatóságuk szimbolikus gondolatokhoz vezet el. Különösen áll ez a programzenére, amelyben a jelentés felerősítését a tárgyi oldal eleve festői-plasztikus kézzelfoghatósága biztosítja, szemben a vokális zenével, ahol is ez a felerősítés, éppen ellenkezőleg, a költőiségbe leképezett fogalmi oldal révén válsul meg.

A program vizualitása rendszerint festői; jöllehet majdnem mindig írott formában kapcsolódik a partitúrához. Bár, különösen a romantikában, számos példa igazolja a program közvetlenül vizuális megformálását festészeti vagy grafikai illusztrációk beillesztésével a partitúrába. Például Liszt a *Petrarca-szonettek zongora-parafrazisaiban* – és végig az *Années de pèlerinage* mindkét füzetében – egyenesen megkövetelte a kiadás grafikai illusztrálását.

A vizualitás zenei közvetlensége mindig ott és akkor volt a legerősebb, ahol és amikor a kompozíció az alkotás kézzelfogható paramétereit emelte ki: a romantikában, majd az imp-

resszionizmusban. Mindkét esetben különös súlyt fektettek a hangszín viszonyainak zenei rendezésére. Márpedig az érzékszervi szinteken tapasztalt elvont konkrét ingajárata a zene kifejezőeszközeinek strukturálódásában is érvényes – a mélyen benső, elsődleges ritmustól (amit a dallam hordoz) a külső hangszínig (ami viszont a hangerő hordozója). (Persze a hangerő–hangszín együttesen a ritmus–dallam szinkretikus egységét keltik életre.)

Hogy elemzéseink összehasonlító területéről is szóljunk, gyakran találkozunk olyan festői alkotással, amely árnyalataiban, drámaiságában, kompozíciójában éppen azért „zenei”, mert színeiben-fényeiben felveszi az eleve képzőművészeti tartalomban a viszonyteremtés dinamikus művészeti mozzanatát is, és az ún. termékeny pillanatot már-már szituációvá oldja. Az ilyen képeken sajátosan felerősödnek a benyomások: a kép impresszionisztikussá válik jóval a tulajdonképpeni impresszionizmus megjelenése előtt. A tűnékenység megragadásának egyik drámai festője Joseph Vernet volt, aki képein a zeneiség dinamizmusát és a benyomások cselekményességét egészen különös módon tudta szintetizálni. Szintézisét avatott meghittséggel elemzi a kortárs Diderot: „Miért is nem tudom, bár egy pillanatra Görögország vagy akár a régi, akár az új Róma festőit életre kelteni, hogy halljam, mit is mondanának Vernet munkáiról. Mert szinte lehetetlen róluk beszélni; ezeket látni kell.

Minő végeérhetetlen változatossága a jele-
neteknek és az arcoknak! Micsoda víztömegek!
Milyen égbolt! Mekkora igazság! Mekkora va-
rázslat! Mekkora hatás! Ha tüzet rak, ott teszi,
ahol a lobogás el kell hogy halványítsa a kom-
pozíció többi részét. A füst sűrűn emelkedik,
ám csak lassan-lassan ritkul a légben, óriási tá-
volságra. Ha tárgyakat vetít a kristálytisza ten-
gerre, tudja, miként kell elhalványítania a leg-
nagyobb mélységekig ezt anélkül, hogy valamit
is veszítene természetes színeiből vagy áttet-
szőségéből. Ha ragyogni engedi a fényt, beha-
tolni is hagyja; ott látod a felszínen remegni,
borzongani. Ha cselekvésre készíti az embere-
ket, mozogni látod őket. Ha szétoszlatja a felhő-
ket a légben, milyen könnyen lebegnek!, hogy
suhannak a szél akaratára!, micsoda tér van kö-
zöttük és a mennybolt között!

Ha felkelti a ködöt, a fény elerőtlenedik és
annak rendje szerint a párás tömegek színesen
önmagukban hordozzák. A fény elsötétedik, de
a pára színessé válik.”¹¹

Következő elemzését pedig Diderot minden
bizonnyal a *Vihar* című tengeri tájképnek hatá-
sa alatt írja: „Ha vihart kelt, hallod az üvöltő
szelet és a zúgó hullámokat; hallod őket, amint
verik a sziklát és habzón kifehérítik. Tengeré-
szek ordítanak; hajók oldalai tátognak; egyesek
vízbe vetik magukat, mások a parton kinyújtva
haldokolnak. Itt a szemlélők kezeiket az ég felé
emelik; ott életüket teszik kockára barátaik, ro-
konaik megmentéséért; egy férj karjaiban tartja
félig ájult feleségét; egy anya siratja vízbe fúlt

fiát, és a szél testéhez ragasztva ruháját, kirajzolja teste formáit; a vízen ott lebegnek az áruk, az utasok a feneketlen mélységben sodród-
nak.”¹²

Visszatérve a zenéhez, a fent jellemzett kép hangulatát szinte hangról hangra megtaláljuk a *Vox maris* programjában. Itt az impresszionisztikus tartalom impresszionizmussá erősödik fel. A megfoghatóság láthatósága pedig már eleve adott feltétele a kompozíciónak. Hallgassuk meg a szerző George Enescu vallo-
mását, és figyeljük meg a vizuálisan impresszionisztikus korrespondenciákat Vernet festményeivel: „Ezúttal magam készítettem a szöveggönyvet, jobban mondva átéltem. Igen, láttam mindazt, amit le fogok írni. Képzelnék el egy viharzó tengert. Egy tengerész mozdulatlanul szemléli horizontra szegezett szemekkel. Egy sziréna zúg a távolból. Riadó! Vészkiáltások hallatszanak a vihar forrágából. A csónakokat leeresztik a tengerre. A tengerész nekilendül, megragadja az evezőket és elindul abban az irányban, ahonnan a kiáltások érkeztek. A parton levők pillanatra követik a hullámok taraján szökellő bárkát. Egyszerre csak eltűnik. A víztömegek rázúdultak a törékeny csónakra és elsüllyesztik. Szél süvít a hullámok felett, amelyet a lenyugvó nap színezett véressé. Eljön az éj. Már semmit sem hallani, csak a hullámok zaját a homokon, és messziről, nagyon messziről ókori szirének énekét... A tenger elnyelte áldozatát. Jólakottan visszakapja nyugal-
mát. Egy áldozat, amely megnyugtatta a

tenger isteneinek haragját. A hold fénye ragyog a tenger felett.”¹³

Talán meghihtette Enescut, talán nem Vernet *Vihar* című festménye, a megfelelések az egyedi összetevésnél azonban mindenképpen szélesebb körűek. És komplementárisak. Időbelivé teszik a térbeliséget, és viszont. Gondoljunk a vihartéma plaszticitására a zene történetében és drámaiságára a képzőművészetben. Összevetéseinkből az is méltán kiderül, hogy az impresszionizmus zenei megvalósulása hangszeres formájában az áramlatot magát majdnem egészében a programzene világába sorolta. Sőt, a programzene impresszionista reneszánsza még a zene műfajait is újra dinamizálta, mint pl. a szimfonikus költeményt. Elég ha a *Vox maris*-szal korrespondáló *Noktürnök* harmadik mozzanatára, a *Sziréne*kre vagy más Debussy-művekre gondolunk, nem is beszélve olyan restaurációs remekművekről, mint Muszorgszkij –Ravel *Egy kiállítás képei*.

Összefoglalva, a láthatóvá tétel lehetősége tehát a megfoghatóság esztétikai létezés módja. Vonatkozik ez mindenekelőtt a zenei jelentés képpé konkretizálására, és a többi auditív művészet megnyilvánulására is. Zene után rögtön a költészetre. Úgy is mondhatnók, hogy az esztétikai megismerés érzéki skálájának utolsó előtti foka auditív, az utolsó pedig vizuális. Persze e két beosztás viszonyát nagyon is gazdagítja a skála többi szintje, ezeknek a szinteknek különböző érzékleti vagy képzeti formában zajló belejátszása az esztétikai befogadás folyama-

tába. Ezt a belejátszást nyomon követhetjük, kezdve az illatok, ízek szinesztéziás képzeti képeitől, pl. Baudelaire-nél, Ravelnél, és zárva a helyzetértékelés érzékleti képeivel a szobrászatban, építészetben, pl. Muhinánál, Siqueirosnál, Utzonnál – hogy ezúttal csak az avantgárd világból idézzünk.



Vernet: *Vihar*

A zenének a festőiséggel fenntartott korrespondanciája a tárgyiasság meghatározatlanságának a kijátszását ígéri: azt a zeneesztétikai lehetőséget, amely a hangzó-érzéki struktúrákat a tér-időbeliség látszatában tünteti fel azáltal, hogy e struktúrák tárgyi-fogalmi köztességét a tárgyi világ egyedi konkrétsága felé irányítja.

Érdekes módon kapcsolja össze pl. Schönberg a zenei tárgyiasság felerősítésének alkotó módozatait a láthatóságon túlra vezető fogalmiságra. Ez utóbbi esztétikailag éppúgy közömbös önmaga elvontságában, mint a tárgyiasság a maga konkrétságában. Ám a társművészetek kapcsolatában – mindenekelőtt a költészet és a zene szinkretizmust idéző viszonyában – a megfoghatóság közvetlenségét teremti meg, elsősorban a szöveges zene befogadásában, végső fokon pedig a zenei befogadás utánjában, egyetemesen. A befogadás utánja az a visszaemlékeztető-előrejelző lényegi mozzanat, amelynek tartalmát Goethe szavaival így határozhatjuk meg: „a hangok elülnek, ám a harmónia megmarad”.¹⁴ Nos, a zenei megfoghatóság tárgyi-eszmei kapcsolatrendszerét Schönberg és iskolája éppen Goethe *Farbenlehre*-je alapján elemezte. Webern ezen az úton haladva a színek és hangok metaforikus viszonyában határozza meg a zene anyagának alapminőségeit: „Goethe írt egy *Farbenlehr*t is; ki akarta nyomozni, hogy van az, hogy minden olyan színes stb. Ezt írja: »De talán azok, akik mindig bizonyos rendszert követnek, arra fi-

gyelmeztetnek, hogy még azt sem határoztuk meg pontosan, mi is a szín... nem tehetünk mást, mint azt, hogy megismételjük: a szín a szem érzékére vonatkozó törvényszerű természet.« Minthogy a szín és a zene között csupán fokozati és nem lényegbeli a különbség, úgy is mondhatjuk, hogy a zene a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet. Ez alapján ugyanaz, mint a szín, és amit azzal kapcsolatban idéztem.”¹⁵ Schönberg pedig a hangszínt megfoghatóságának egyszerű egyediségéből a zenei létezés egyetemes érvényű, átfogó megnyilvánulási módjává lépteti elő. Ezt írja: „a hangot a hangszín érzékelteti, amelynek egyik dimenziója a hangmagasság. A hangmagasság nem más, mint egyetlen irányban mért hangszín.”¹⁶ Külön érdemes figyelni Schönbergnél a zenei logika érvényre juttatására a hangszín és a vizualitás viszonyának a kihangsúlyozása során. Ebben a viszonyban ugyanis a megfoghatóság közvetlensége az egymásmellettség és egymásutánosság olyan zenei szintézisét teremti meg, amely gondolati értelmet kölcsönöz az egymás mellé vagy után sorakozó hangzó struktúráknak. A zenei törvények tiszteletéből (vagy semmibe vételéből) fakadó rendek (vagy anti-rendek) esztétikai értelmet kapnak, és láthatónak tűnnek. Ám éppen a láthatóságuk révén válnak logikailag is elvonhatóvá, annak a gondolati ténynek az analógiájára, amely szerint a beszédben is felsorakozó rendek logikai jelentése az alany, állítmány, határozó stb. között mindig megláttatott, megfog-

hatóvá tett tárgyi világ talaján valósul meg. Ezt a beszéd- és zenelogikai analógiát mint zeneszerzéstani tétele kiinduláspontját Schönberg így fogalmazta meg: „Ha lehetséges, hogy olyan hangszínekből, amelyek magasságuk szerint különböznek, alakzatok jöjjenek létre – dallamoknak hívjuk ezeket –, folyamatok, amelyeknek az összefüggése gondolatmenethez hasonló hatást kelt, akkor arra is van lehetőség, hogy a hangszín más dimenziójából jöjjenek létre olyan folyamatok, amelyeknek egymás közötti viszonya logikusan hat, ugyanúgy, mint ahogyan a dallamok esetében a hangmagasság.”¹⁷ A nagyobb arányokban történő összehasonlítás mintája pedig – szórendektől mondatrendekig, tételekig és a teljes szerkezetig – magyarázza a schön-bergi gondolat, mint Darvas Gábor mondja, látnoki erejét. „Ma már világos – teszi hozzá Darvas –, hogy a strukturális és az elektronikus zene elvi alapjának látnoki megfogalmazása volt ez.”¹⁸

A láthatóság, a megfoghatóság esztétikai ereje és a közvetlenség viszonyt teremtő dinamizmusa kölcsönösen feltételezik egymást s éppen ebben a kölcsönös feltételezettségben hatnak. Eddig is, ezután is. De mindig másképpen. Mert a művészet tartalomgazdagságának egyik feltétele az ismétелhetetlenség. Ebben az ismétелhetetlenségi állandóban éli a művészet a múzsák testvériségét. És ebben a testvériségben vágyják vissza a művészetek az antik Müsziké szinkretizmusát. Még akkor is, ha közben tudják: ennek a szinkretizmusnak csak egyre bo-

nyolódó szinkretikus művészetlogikai párját
valósíthatják meg ágazataiban külön-külön
vagy összefogva...

JEGYZETEK

1. Anton Webern: Előadások. Levelek. rások. Zeneműkiadó. Budapest, 1965. 30.
2. Vö. Angi István: Pólusfogalmak. In Korunk. 1988/8. 602–607.
3. J. J. Rousseau: Emil vagy a nevelésről. Tankönyvkiadó. Budapest, 1957. Első könyv. 11–59. Különösen 24–25.
4. „...az egyetemes természet az emberi természet különös formájában termékenyen cselekedni akar és cselekszik is, ha tud...” Idézi Goethe aforisztikus gondolatait Webern a *Farbenlehre* bevezetőjéből. In Webern, I.m. 18.
5. Susan Sontag: A betegség mint metafora. Európa. Budapest, 1984.
6. Vö. Arisztotelész: Poétika. Magyar Helikon. Budapest, 1974. VI. fejezet. 14–18. Különösen 15.
7. Illyés Gyula: Bartók. In Teremteni. Szépirodalmi. Budapest, 1973. 247.
8. A szinesztézia részletesebb esztétikai elemzéséhez ajánljuk egyebek között P. Dombi Erzsébet: *Öt érzék ezer muzsikája*. Kriterion. Bukarest, 1974.
9. Az érzékszervi szintek esztétikai különbségeinek és hasonlóságainak nyelvtörténeti elemzését lásd pl. Hans Henning-nél. Idézi T. Vianu. In *A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok*. Fordította Szilágyi Domokos. Ifjúsági. Bukarest, 1967. 30–31.
10. Részletesebben lásd: Angi István: *Nagy István és a Kórusművészet esztétikája*. In *Zenetudományi írások*. Kriterion. Bukarest, 1983. 230–239.
11. Diderot: *Szalonok*. 1763. Vernet. In *Diderot: Opere alese (Válogatott művek)*. II. ESPLA: Bucureşti, 1957. 489.
12. Uo. 490.

13. Bernard Gavoty: Amintirile lui George Enescu (George Enescu emlékezései). Editura Muzicală. București, 1982. 101. Vö. még: George Enescu, Monografie. II (George Enescu Monográfiája). Szerk. M. Voicana. Editura Academiei. București, 1971. 1080–1085.

14. Goethe: Maximák és reflexiók. In Irodalmi és művészeti írások. Európa. Budapest, 1985. 768.

15. Webern: I.m. 19.

16. A. Schönberg: Harmonielehre. Universal-Edition. 1922. 506–507. Idézi Darvas Gábor: A zene anatómiája. Zeneműkiadó. Budapest, 1975. 384.

17. Uo.

18. Darvas Gábo:, I.m. Uo.

Viszonykeresés a viszonyalkotásban a hiányzó tartalomért

A tartalom megjelenítése az alkotás során mindig azonosul magának a tartalomnak a megteremtésével. Mert az alkotásesztétika tézise – a forma a tartalom létezési módja (1) – nemcsak megfordítható – a tartalom a forma megtalálása, a rátalálás (2) –, hanem ingajáratában meg is kettőzhető – a tartalom akkor születik, amikor formát ölt (3). Ennek a három szakzra bomló genezisnek a vizsgálata a tartalomelemzés tulajdonképpeni egész történetét magába foglalja.

Arisztotelész nyomán születik a középkori princípium: *forma dat esse rei*¹ (a dolgot a forma kelti életre) mint az első mozzanat első feltárása. Önmagában persze az első mozzanat vizsgálata csupán részzigazsághoz vezethetett, és még ezt a részzigazságot is torzítások ködösítik, amelyek a véleménykülönbségek özönében többször is hamisnak minősítették, formalizmust láttak benne, a forma elsöprő elsőrendűségét és a tulajdonképpeni lényeg elsikkasztását... Pedig Hegel például a második mozzanat analízisében precízen bizonyítva mutatja ki, hogy a kellő forma annyira tartalomhordozó, hogy ő maga a tartalom.² Mégis, Hanslick zeneesztétikai túlzásait is³ – *mi a zenei forma? – a hangok!, mi a zenei tartalom? – ismét csak a hangok!* – pusztán tovább túlozták a „forma-

lizmus" ádáz üldözésében akkor, amikor elfelejtették, hogy Hanslick tulajdonképpen a zeneileg meg nem teremthető, a hangok birodalmában meg nem formálható áltartalom ellen hadakozott, és hogy a tartalomteremtés meg a tartalomformálás egyidejűsítésében csak látszatra azonosította a formát a tartalom ellen a már említett harmadik mozzanat nevében.

Az első és második mozzanat genetikai értékét, valamint a harmadiknak az ontikai szerepét talán azért vitatta oly hosszan az esztétika története, mert kettévágta folytonosságuk és megszakítottságuk dialektikus egységét. A teoretikusok inkább helyzetiségében elemezték e mozzanat szerkezetét, ezáltal pedig kizárták valódi lényegének, mozgásának, dinamikájának a megértését. Mert a tartalom születő pontszerűség, ám elillanó pontszerűség is. És ezt a tulajdonságát megőrzi az alkotás egészére nézve. A motívumban vagy a témában (sujét) feltűnő lényeg jelentéssé csak mozgásában válik, az összetevő mikro-alakzatokban éppúgy, mint a műalkotás teljességében.

A három mozzanat szintetikus megértését az esztétikai mező tér-idejűségének dinamizmusában találhatjuk meg. Itt, a kvantummechanika (nem „csak” mechanikai!) és a mikrobiológia (nem „csak” biológiai!) felfedezéseihez hasonlóan, a viszonykeresés a viszonyalkotásban jön létre. Valóban, a kutatás tárgya és alanya a műalkotás esztétikai vizsgálata során a téma és az eszme egységében a mikrovilág erőtereinek változásaival analóg módon azonosul

(illetve kettőződik meg): a viszony keresése a dolgokra történő esztétikai rálátásban válik érzékivé. Meg kell tudni magyarázni a dolgokat, és ezért létezésükben kell tetten érnünk őket. Tettenérésünk kettős cselekvés tehát, amely egyesíti fojtott izgalmunk keresését a kutatott világdarabka életével. Ám azáltal, hogy izgalmunk kereséssé konkretizálódott, és hogy a világ kutatottá vált, viszonyt hoztunk létre, a rálátás esztétikai viszonyát. És ebben a viszonyban, ahol a keresés és az alkotás azonosul, megváltozunk mi is és a környezetünké tett világ is. Mi a világ „közepe” leszünk, a világ pedig a mi világunk; a dolgok tárgyainkká, mi magunk a tárgyak alanyaivá válunk az állítmány közösségében. Világberendezésünk első (és nemcsak képzeletbeli) állomása pedig az esztétikai tér-idő valóságában jön létre.

Itt a leheletfinom pontszerűség éppen elillanásában válik megfoghatóvá. Eladdig esztétikailag értelmetlen. Így viszont tovalebbenése eszmeivé teszi az „ilyen is lehetne” arisztotelészi alternatíva jegyében. És felveszi – mint tartalom veszi fel – a téma helyzetbeliségének energiája mellett az eszme mozgásbeliségének a dinamikáját is.

Az esztétikai tartalom viszonzyszerűsége tehát, a kvantummechanika törvényeit idézve, a megismerés egzakt mozzanatait emberközelbe hozza – hol megelőzve, hol visszajelezve őket. Hiszen az élő viszony részecske- és hullámtulajdonságainak komplementaritása talán sehol sem érzékibb, mint a képi, metaforikus általá-

nosítás világában, ott, ahol a jelentők hely- és névcseréje végső soron nem más, mint a felettük átvonuló eszmeivé finomult hullám, maga a hullámzó gondolat, amely „fel-le” mozogva a pontszerűségek helyzeti kényelméből a cserék perspektívája felé serkenti őket, és új jelentést csíhol ki belőlük...

Az új jelentés leolvasása is rokonítja az esztétikai általánosítást a tudományokéval, hiszen éppúgy a hasonlóságon alapul, mint az élő anyag valósága: ami megismerésében létezésé magasítja az esztétikai alkotást, az a nukleáris biológia és a genetika világában fordítva ugyan, de éppen azért hasonlóan jelenik meg: a fehérjék és nukleinsavak valóságviszonya a hasonlóság mércéje révén azonosulássá, hasonlóvá formálódássá, végül is leolvasássá, „ontikai ismeretté” alakítja a sejt létezési módját. Jó könyvcím tehát *A gének üzenete*⁴, még akkor is, ha e mikrovilág tudósai máig vitatkoznak a megismerés tudat előtti „mikroszakaszának” érvényessége felett, kétségbe vonva ezen az elemi fokon a megismerés lehetőségét és valóságát.⁵Persze, formailag kétségbe lehet vonni a részecskék üzenetét, felülvizsgálva a megismerés tartalmát mint olyant. Ám a létezésből kialakuló azonos leszámplálást, a leolvasást már nem. A biológia viszonyalkotásait már a lélektan is saját rálátásainak új területeivé avatta (lásd pl. D. O. Hebb kutatásait).⁶ Épp ezért talányos első olvasásra J. D. Watson vallomásaiban a DNS felfedezéséről,⁷ az ellenkezés a hasonló-

vá formálás ősi elvével szemben. Hiszen egyfelől ő is a keresés-kutatás intenzív szakaszában minden csigalépcsőbe a dezoxiribonukleinsav spirális modelljét látta bele és elemezte léptenyomon; másfelől viszont szenvedélyesen kifakadt a *hasonlót hasonlóval* princípiuma ellen. Ám ez a kifakadás nem más, mint a mágikus korszakot idéző homeopatikus rendező elv érzelmi paradoxona, amennyiben a hasonló hasonlót vonz elleni tiltakozás éppen az azonoság ősi dialektikája melletti racionális állásfoglalást rejtegeti: az azonos és a más konfrontációját a teremtésben, az alkotásban, a megkettőződésben. Mert ebben a konfrontációban az azonos ugyan mindig azonos önmagával, ám önmaga léte pusztán közömbös azonosság, amelyből a kilépést csak egy másik, a más azonosságának a feltételezése biztosíthatja. A kölcsönös feltételezettség pedig – a komplementaritás erőterén innen is, túl is – jogosan veti fel a pozicionálisan azonos és a dinamikusan más kettősségében az ekvivalencia igényét a lét elméleti és az elmélet gyakorlati mozzanatai között. Végül is az a világközép, amelyet az ember birtokol azáltal, hogy maga köré vonja a világot, másként is értelmezhető. Például úgy, hogy maga a világ „koncentrálta ki” megkettőződése során a közepét, az embert. Tehát a hasonló hasonlót vonz mechanikai felismerése és a hasonló hasonlót hoz létre genetikai valósága korántsem zárja ki egymást, sem a tudományos kutatásban, sem az esztétikai mező létezésében. Sőt, a vonzások mechanizmusa végig jel-

lemzi az azonostól a másig és onnan újra az azonosulásig (vagy azonosításig) vezető utat valóságban, művészetben egyaránt. Hiszen Watson is ezt az utat járta be, míg a csupán önmagukban azonosított elemek pusztá hasonlóságára épített meddő viszonyítástól eljutott a másságra alapozott kapcsolat termékenységének a felfedezéséhez a DNS kettős spiráljának kémiai kötéseiben. A művészi gondolat alkotásá teremtése során is a steril azonosságtól – a témába (*sujét*-be) mereven belemásolt valóságképtől – jut el a termékeny mássáig, a műalkotásig, a kép valóságáig. Mert a műalkotás termékenysége olyan megkettőződésen alapul, amely a téma és az eszme összevetésében kölcsönösen ellenőrzi az összetevők belső vonzatait: az idézett valóság és a reflektáló eszme koherenciáit. És nemcsak az alkotó megkettőződés során, hanem a konfrontáció előttjében is, utánjában is. Hiszen csak ezen az alapon lehetséges a valóságra irányított művészi rálátás; aminthogy csak ezen az alapon válik maga a valóság is ráláthatóvá. Mikro- és makroközvetően a jelentőben, mikro- és makroszkopikusan a jelentettben.

A jelentők és a jelentettek kimondásuk előtt is léteznek. Kimondásuk a rálátás kimondása. Olykor éppen ez a kimondott rálátás hozza világra létezésüket. A tudományos viszonyalkotásban az alkotás pontszerűségeit ragadják meg és teszik igazsággá, a művészi harmónia-teremtésben éppen fordítva, a pontszerűségek tovatűnését, a folyamat rejtettséget fedik fel és

alakítják eszmei jelentéssé. Valóban, a művészet tartalma akkor közeledik a tudományéhoz, ha szimbólumokba rögzíti meglátásait, a tudomány pedig, előzetesen vagy visszajelezve, a művészet útjával párhuzamosan halad mindaddig, amíg nem kapaszkodik meg a folytonosság sodrában a felismert szükségszerűségek valamelyikében... Éppen ezért a helyzeti állapot és a mozgásállapot komplementaritása nem kettéválasztja, hanem, rendszerint az azonos és a más dialektikájában megkettőzve, továbbítja a művészi eszme és a tudományos igazság tartalmait az értelem ítélőszéke elé .

A gyermeki tisztaság szépségében alkotja meg Saint-Exupéry *A kis hercegben* a keresett viszonyt, valahogy úgy, ahogy Schiller gondolta a szép és a játék viszonyfogalmait. „Az ember csak játsszék a szépséggel és csak a szépséggel játsszék. Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik. Ez a tétel, amely ebben a pillanatban talán paradoxonnak látszik, nagy és mély jelentést kap, ha majd oda jutottunk, hogy a kötelesség és a sors kettős komolyságára alkalmazzuk: hordozza majd – megígérem Önnek – az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épületét.”⁸ A romantikus programba foglalt felszólítás – a szépséggel játszani – a valóság és az eszmény (Schillernél az anyag és a forma) között tátongó űr áthidalását célozza azáltal, hogy a szépet, mint élő formát, a játék erejével lehessen vissza-

közvetíteni az érzékivé tett eszményen keresztül a valóságba.

Saint-Exupérynél is a viszony hiánya indít a viszony keresésére, a valóság és az eszmény közötti szakadék betöltésére. A schilleri játékelv megtestesítője, a viszony közvetítője a két világ között a kis herceg, akit e filozofikus mese fordítója így mutat be: „Egy kisfiú jelenik meg a szerencsétlenül járt pilóta mellett a Szahara magányában, egy kisfiú egy másik bolygóról. S vele együtt feltündököl egy másik világ is, melynek embersége, tisztasága és szépsége sajnos már csak a költészet világából való. És Saint-Exupéry úgy beszél el kis hercege történetét a maga icipici bolygóján, hogy mindnyájan fájdalmasan megáhítjuk azt az igazabb bolygót, s szívünkbe zárjuk az emberségben nagy kis herceget.”⁹

Saint-Exupéry a viszonyteremtést rá valló ihletettséggel a megszelídítés parabolájában fogalmazza meg: a viszony hiányát a közömbösök világával érzékelteti, a hiány megszüntetését a barátság megteremtésével, az igaz barát megtalálásával azonosítja. Talán legszemléletesebb epizódja a történetnek a kis herceg találkozása a rókával:

„– Ki vagy? – kérdezte a kis herceg. – Csinosnak csinos vagy ...

– Én vagyok a róka – mondotta a róka.

– Gyere, játsszál velem – javasolta a kis herceg. – Olyan szomorú vagyok...

– Nem játszhatom veled – mondotta a róka.

– Nem vagyok megszelídítve.

– Ó, bocsánat! – mondotta a kis herceg. Némi tűnődés után azonban hozzátette:

– Mit jelent az, hogy „megszelídíteni”?

– Te nem vagy idevalósi – mondotta a róka.
– Mit keresel?

– Az embereket keresem – mondta a kis herceg. – Mit jelent az, hogy „megszelídíteni”?

[...]

– Olyasmi, amit nagyon is elfelejtettek – mondta a róka. – Azt jelenti: kapcsolatokat teremteni. – Kapcsolatokat teremteni?

– Úgy bizony – mondta a róka. – Te pillanatnyilag nem vagy számomra más, mint egy ugyanolyan kisfiú, mint a többi száz- meg száz-ezer. És szükségem sincs rád. Ahogyan neked sincs énrám. Számodra én is csak ugyanolyan róka vagyok, mint a többi száz- meg százezer. De ha megszelídítesz, szükségünk lesz egymásra. Egyetlen leszel számomra a világon. És én is egyetlen leszek a te számodra...

– Kezdem érteni – mondta a kis herceg. – Van egy virág... az, azt hiszem, megszelídített engem...

– Lehet – mondta a róka. – Annyi minden megesik a Földön. [...] – Nekem bizony egyhangú az életem. Én tyúkokra vadászom, az emberek meg énrám vadásznak. Egyik tyúk olyan, mint a másik; és egyik ember is olyan, mint a másik. Így aztán meglehetősen unatkozom. De ha megszelídítesz, megfényesednék tőle az életem. Lépésed nesztét hallanám, amely az összes többi lépés nesztétől különböznék. A többi lépés arra készlet, hogy a föld alá bújjak. A tiéd, mint

valami muzsika, előcsalna a lyukamból. Aztán nézd csak! Látod ott azt a búzatáblát? Én nem eszem kenyeret. Nincs a búzára semmi szükségem. Nekem egy búzatábláról nem jut eszembe semmi. Tudod, milyen szomorú ez? De neked olyan szép aranyhajad van. Ha megszelídítenél, milyen nagyszerű lenne! Akkor az aranyos búzáról rád gondolhatnék. És hogy szeretném a búzában a szél susogását...”¹⁰

A megteremtett viszony persze a megtalált viszony megkettőződése. Mert a barátság létrejötte a barátság gyakorlása is: a baráti kötelesség megszólalása. A kis herceg felelős virágjéért, és visszatér hozzá... A keresések, rátalálások, rálátások pontszerűségeinek hullámszó egymásutánja pedig a harmóniavágy természetességét hordozza, azt, amiről a mese során a kis herceget kérdezni nem szabad, de nem is kell. Mert ez a hullámszó nem más, mint a viszonyteremtés folytonosságának megkettőződő létezése a befogadás újraélése során: a folyamat átívelése a folyamatot közvetítő pontszerűségek megszakítottságai felett; a hullámszó primátusa a hullámszóval szemben. Ezért mélyen művészi, sőt, zeneileg művészi e bölcséleti mese tartalma: hiszen nem az a fontos, hogy a motívum vagy a téma a maga ragyogásában elkápráztat. Láttuk: nem elég az önmagában közömbösen aranyló búzatábla. A konfrontáció folyamata az, ami végső fokon meghat és elragad: a dinamikus viszonyulás élő valósága, amelyről az esztétikai téridő erővonalainak végigkövetése révén szerzünk tudomást, akár egy Bach fú-

gató téma változó jelenlétének vigyázásakor a mű meghallgatása során...

A viszony keresése folyamat, amelyben a keresés alkotássá, az alkotás megteremtett viszonyvá válik a jelentő és jelentett, a téma és az eszme, a forma és a tartalom elválaszthatatlan, kettős vonzásában. Az aranyló búzatábla mint motívum, jelentőként (hasonlítóként) tűnik fel. Ám pontszerűségében csak akkor illan tovább a metaforikus általánosítás hullámsávján, amikor a megszelídítés során már reagálóvá lesz: a megszelídítő kisfiú aranyló hajára emlékezteti majd a rókát. És persze, fájdalmat kelt, az elvesztett harmónia hiányának a fájdalmát. Hiányképpé válik: mint hasonlító rátalál az elvesztett hasonlítottra. Végül is Saint-Exupéry a viszonyalkotás borzongató szépségét a megtalálás – elvesztés – megtalálás bűvös köréből a végtelen ívére vetíti ki és befogadóival kozmikus méretekben, a csillagok sápadó – felizzó – sápadó ragyogásában, másként, e féltett ragyogás elvesztésében – birtoklásában – elvesztésében teszi érzékivé, megragadhatóvá. A schilleri gondolat visszhangjaként mindig a gyermekkor nosztalgiájában fedezi fel a nagy titkot: csak a szív lát igazán, ezért ami igaz, kifelé nem is látszik... És, refrénszerűen, a mese mozzanataiban elmarasztalóan hozzáteszi: „persze, ezt a felnőttek nem értik”. Itt a viszonykeresésben a gyermekkor *contra* felnőttkor disszonanciája a kíváncsiság aktivitása és a közömbösség beletördése közötti ellentét szimbólumává válik.

A gyermekvilágba transzcendált bölcsesség másik nagy írója, Erich Kästner is ezen az alapon hirdeti a gyermekkori örökérvényűségét. Óva figyelmeztet: a gyermekkori elfelejtése a szépség birodalmának az elvesztéséhez vezethet. „Elővettem egy gyermekkönyvet, amelyet szerzője küldött nekem, és olvasgatni kezdtem – írja *A repülő osztály* előszavában. – De hamarosan újra letettem. Annyira bosszankodtam rajta! Meg is mondom nektek, miért. Az úr el akarja hitetni a gyermekekkel, akik a könyvöt olvassák, hogy ők szakadatlanul jókedvűek, és azt sem tudták, mihez fogjanak boldogságukban! Ez az őszintétlen úr úgy tesz, mintha a gyermekkori csupa mézeskalácsból állna. Hogy is felejtetheti el egy felnőtt ember olyan tökéletesen a fiatalságát, hogy egy szép napon már egyáltalán nem emlékszik rá, milyen szomorúak és szerencsétlenek lehetnek néha a gyerekek! (Ebből az alkalomból szívből kérlek benneteket: sohasse felejtsetek el a gyermekkortokat! Megígéritek? Becsületszóra?) Teljesen mindegy ugyanis, hogy az ember egy eltört baba miatt sír-e, vagy pedig valamikor később azért, mert egy barátját veszíti el. Az életben sohasem azon múlik a dolog, miért szomorkodik az ember, hanem csakis azon, hogy milyen mély a szomorúsága. A gyermeki könnyek, istenemre, nem kisebbek, és gyakran súlyosabbak, mint a felnőttek könnyei. Félre ne értsük egymást, uraim! Semmi felesleges ellágyulás! Én csak azt gondolom, az ember legyen becsületes akkor is, ha az fáj. Becsületes a velejéig.”¹¹ Különben

Kästner is a művészi gondolat szépségét folyamatoságában, hullámságában *in nascendi* véli felfedezni már az ihlet, az ötlet keresése és megtalálása során is. Például az *Emil és a detektívek* regénye nemcsak pozicionálisan, a pedagógiai Emil-jelkép idézésében releváns, hanem a kisfiú alakjának és történetének meglátásában, megidőzésében is. Már a nevek megszületése is viszonszerű: ember és környezete, dolgok és körülmények kapcsolatát hordozza. Például az Asztalláb (Tischbein) név, ami Emil családi neve, minden bizonnyal az ötletkeresés játékból fakad. A regény ötletének megszületését Kästner így mondja el gyermekolvasóinak: „Először hazamentem, leültem az ablakpárkányra s kinéztem az utcára, abban reménykedve, hogy hátha ott lenn a sarkon épp most fordul be a Mese, amelyet kerestem. Ha történetesen befordult volna, akkor leintek neki és azt mondom: ugyan kérem, ugorjon már fel egy percre, meg szeretném magát írni.

De a mese csak nem jött, én meg fáztam. Ezért dühösen becsuktam az ablakot és ötvenháromszor körülszaladtam az asztalt. De ez sem segített. Tehát megint csak lefeküdtem a padlóra, s azzal vertem el az időt, hogy iszonyúan gondolkodtam.

Ha az ember a padlóra fekszik, az egész világ egyszerre csak megváltozik körülötte. Mit lát az ember? . . . széklábakat, papucsot, cigarettahamut, a szőnyeg mintáit, port, asztallábakat, s megtalálja a dívány alatt a bal kézre való kesztyűjét is, amelyet már három napja hiába

keres a szekrényben. Így feküdtem én is mohó kíváncsisággal eltelve a szoba padlóján, s a változatosság kedvéért alulról felfelé nézegettem a tájat. S legnagyobb meglepetésemre megállapítottam, hogy a székeknek szép kerek lábikrájuk van. Kemény, gömbölyű, barna lábikrájuk, mintha négerék volnának, vagy barna harisnyás iskolás gyerekek.

S amint javában számolgattam a széklábakat s az asztallábakat, hogy megtudjam, hány néger, illetve iskolás gyerek tartózkodik a szobában, egyszerre csak eszembe jutott ez az Emillel való dolog. Lehet, hogy azért, mert barna harisnyás iskolás gyerekekre gondoltam?

Akárhogy volt is, az biztos, hogy éppen abban a szempillantásban jutott eszembe, amikor a padlón feküdtem, s a széklábakat s az asztallábakat számoltam. Fekve maradtam, nem mozdultam, mert az emlékkel s az ötletekkel úgy vagyunk, mint a megvert kutyákkal. Ha az ember egy hirtelen mozdulatot tesz, vagy megszólítja őket, vagy meg akarja őket simogatni – hűj, máris kereket oldanak! S az ember belezöldül, mire újra közelükbe kerülhet.

Tehát mozdulatlanul, moccanás nélkül feküdtem a padlón, s barátságosan rámosolyogtam az ötletre. Bátorítani akartam. Meg is juhászodott, hozzám való bizalma visszatért, egy lépést tett felém, majd még egyet... Erre megfogtam a nyakánál. A markomban volt. Már tudniillik a nyaka. S egyelőre ennyiben is maradtunk. Mert nagy különbség van a között, hogy az ember egy kutyát kap el a nyakánál, vagy

pedig egy mesét, amelyre homályosan emlékszik. Ha az ember egy kutya nyakát tartja a markában, akkor a nyakkal együtt az egész kutyát fogja, a farkát, a pofáját, a lábait s minden egyebet, ami az élősúlyához hozzátartozik.

Emlékeket másképp kell befogni. Részletenként. Előszörre, mondjuk, a hajukat kapja el az ember. Ehhez csatlakozik a bal elülső láb, aztán a jobb, aztán az egésznek a fenéke, aztán a hátsó lábak, részletenként. S ha már az ember azt hiszi, hogy az egész Mesét kezében tartja, akkor egyszerre csak a markába repül még egy elfelejtett fülcimpa. De végül is, ha az embernek szerencséje van, markában tartja az egészet.”¹²

A viszonykeresés a teremtésben megkettőzi hát a tárgy és az alany tulajdonságait, miként a tárgy és a jel kapcsolatában is a heurisztikus pillanat tárgyjellé, illetve jeltárggyá rokonítja az összetevők minőségeit. A szellemi tevékenység történetében ilyen „pillanat” lehetett a zene felfedezése, mert a zene az érzelmi tartalom kifejezésének („kijelzésének”) nélkülözhetetlenségében jött létre. A zene érzelmi tárgyjellé alakulásának, a kapcsolat zenei keresésének, a zenei „megszelídítésnek”, „nem-felejtésnek” számos példáját őrzi az esztétika története, Ágostontól Leibnizig, Anton Panntól Enescuig. „*Musica est scientia bene modulandi*” (a zene a jó ütemképzés tudománya) – hirdette Szent Ágoston¹³; „*musica est exercitium arithmeticae occultum nesciensis se numerare animi*” (a zene a lélek öntudatlan számlálása) – vallja Leibniz.¹⁴ „A zene síró beszéd” (plânsocuvintare) – így Anton

Pann.¹⁵ Enescu pedig egyebek között ezt írja a zene geneziséről: „a föld embere, a paraszt, ha eleven fájdalmat érez, sohasem beszél. Nyög, ami egy formája az éneknek. Én is valahogy így vagyok, mert a zenét úgy tekintem, mint egyedüli eszközt a lélek kiáltásának és minden titokzatos rezdülésének a kifejezésére”.¹⁶

A példákat pedig tovább sorolhatnók ... és mindenikből az idézett műalkotások és esztétikai reflexiók egyetemesen érvényes alapgondolatát olvashatnók ki. Nevezetesen azt, hogy a megalkotott kapcsolat valóban az, ami: alkotás. Mert az alkotás mindig a megtagadott hiány, a vágyott új tartalom. Az esztétikum téridejében pedig a vágyott új tartalom maga a műalkotás.

JEGYZETEK

1. Vö. Hegel: Előadások a filozófia történetéről. II. Akadémiai. Budapest, 1959. 207–208; 238.

2. Hegel: A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. Első rész. A logika. Akadémiai. Budapest, 1950. 214.

3. Eduard Hanslick: Vom musikalisch-schönen. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1910. 168.

4. Navin Sullivan: A gének üzenete, Gondolat. Budapest, 1974.

5. Lásd pl. a megismerés-elmélet vitáját ebben a tárgykörben Csányi Vilmos és Kelemen János írásai nyomán. In Magyar Filozófiai Szemle. 1984/2. 282–285.

6. Donald O. Hebb: A pszichológia alapkérdései. Gondolat. Budapest, 1975.

7. James D. Watson: A kettős spirál. Gondolat. Budapest, 1972. 91; 100; 1470–148; 154.

8. Schiller: Levelek az esztétikai nevelésről. In Válogatott írásai. Magyar Helikon. Budapest, 1960. 221.
9. Rónay György Utószava. In Antoine Saint-Exupéry: A kis herceg. Móra. Budapest, 1971. A borító hátlapján.
10. Uo. 71–75.
11. Erich Kästner: A repülő osztály. Móra. Budapest, 1960. 12–13.
12. Erich Kästner: Emil és a detektívek. A két Lotti. Móra. Budapest, 1961. 13–15.
13. Augustinus: A zenéről. In Az égi és a földi szépről. Források a késő antik és a középkori esztétika történetéhez. Közreadja Redl Károly. Gondolat. Budapest, 1988. 87; 134.
14. Leibnizi epistolae ad diversos. Ed. Chr. Korthold: Leipzig, 1734–42. Brief 154. L. Mitzler: Musikalische Bibliothek I. 2. 148. Idézi: Rudolf Schäfke: Geschichte der Musikästhetik im Umrissen. Verlag bei Schneider. Tutzing, 1964. 289.
15. Idézi George Breazu, Pagini din istoria muzicii românești (Lapok a román zene történetéből). Ed. Muzicală. București, 1966. 274.
16. Idézi Ștefan Niculescu: George Enescu despre principiile sale de creație (George Enescu saját alkotási elveiről). In: Reflecții despre muzică (Reflexiók a zenéről). Ed. Muzicală. București, 1980. 160.

Az összevetések elemző ereje az esztétikai téridőben

A tartalomelemzés, ha összehasonlítás révén történik, rendszerint új tartalom létrehozásához kapcsolódik. Az alkotó elemzés vagy elemző alkotás sajátos területét az összetett művészetek alkotják. A szöveges zene például nemcsak a dal megszületését jelenti, hanem az adott szöveg zenei továbbgondolását is. Mert ebben az esetben az összehasonlítás két mozzanat kölcsönös feltételezettségére épül: az adott tartalomhoz való viszonyulás igényére (a *nem hagy békén-re*, a *foglalkoztat-ra*, a *művészileg megihlet-re*, az *analitikusan továbbgondolásra készlet-re* stb.) és ennek az igénynek egy újabb tartalomba foglalt megvalósítására. Hiszen új tartalom születik akkor is, ha az eredmény új műalkotás, de akkor is, ha nem műalkotás az, hanem kritika, krónika vagy elemzés. Mert az esztétikum erőterében fogant elemző alkotás is önmaga; az, ami: alkotás. És mint ilyen, egy összetett mű születése vagy elemzése során, a tagadás tagadása jegyében, az alkotás alkotásaként jelenik meg. Értékét az esztétikum fényében kell és lehet minősíteni: a tartalomelemzés itt mindig a művészi tartalom elemzése, a viszony közvetlen, de közvetett formájában is; tehát az új műalkotás létrejöttében éppúgy, mint a régi műalkotás művészi elemzésében. Persze, a műelemzések egész sora létrehozható kevés-

bé alkotón-elemző-centrikusan, amikor is az esztétikai értékre történő reflektálás közvetett, vagy egyáltalán hiányzik, esetleg csak távlatilag sejlik fel: hogy ez és ez a forma ennek vagy annak az értéknek az érzékvé tételére alkalmas (például a rondó forma többnyire a zenei komikum közvetítésére) stb. Itt említhetjük meg a statisztikai módszert, valamint a művészeti szaktudományok vonalán végigvitt elemzéseket is. Ám ezek esetében is gyakran találkozunk a művészi tartalom immanens megközelítésével, az esztétikai minőségekre vonatkoztatott közvetlen reflexiókkal. Lendvai Ernő vagy Bárdos Lajos sokrétű zenetudományi műelemzéseikben majdnem mindig tekintetbe veszik a tartalom tulajdonképpeni művészi-esztétikai régióit is, jóllehet adott célkitűzéseik nem kimondottan az esztétikai tartalomra, hanem a stílus vagy a kifejezőeszköz központi kutatására vonatkoznak. „A régi németalföldi mesterekről szokás elmondani – állapítja meg Lendvai Ernő –, hogy sok mindent «belemesterkedtek» műveikbe, ami inkább szemnek, semmint a fülnek szólt, úgyhogy (Thomas Mann jegyzi meg találóan) a zenét valóságos nyaktörő mutatványokra kényszerítették. Az utolsó mester, aki még otthonosan mozgott e céhszabályok között s aki kedvét lelte az ábrázolás ilyen áttett játékaiban, a nagy Bach volt. Egyik kiváló ismerője, Schweitzer, figyelmeztet rá, mennyire szeretett «képekben» gondolkodni – a legelvontabb liturgikus szöveget is «rajzban» látja. Keresünk egy példát. Amikor a *h-moll* misében a

«*pleni sunt coeli et terra gloria ejus*» szövegéhez nyúl, az «ég» szót önkéntelenül is magasba, a «földet» mélybe helyezi; a «gloria» szóval egy kötelező díszítést, barokk cikornyát írt le, s az egész dallamot úgy építi fel, hogy hangjai «tölcsér» alakba rendeződjenek – hogy e zenei kozmosz középpontjában helyezhesse el az «ejus» szót”.¹ Bárdos Lajos pedig Bach *c-moll Orgonapassacaglia*jának témáját ritmusa és intonációja alapján egy *in absentia* megidézett versforma tükrében rokonítja az „énekszóhoz”. Így ír: „az európai vers egyik legjellemzőbb verslába, a jambus lüktet végig rajta (a témán – A. I.). A két sor egy egységbe fogva nyolcadfeles jambust ad ki. [...] Kitűnő forma, mert az előtag férfias zárlatára kellemes változatossággal felel az utótag kadenciája. Milyen egyhangú volna egy izometrikus-izoritmikus kadenciapár a variációk hosszú során keresztül!”² Íme, két szigorúan tudományos analízis, amely az audiovizuális viszonyrendszeren belül hol a térbeli művészetek felé, konkrétan a grafika felé (Lendvainál), hol a költészet időbelisége felé (Bárdosnál) vezet az elemzés szálait. A második példa még többrétű demonstrációt is lehetővé tesz: fel lehetne idézni a passacaglia-téma tánc-relátumát is, a kezdeti „sétáló” vonásoktól a kinemesített, kistilizált balettmozzanatokig, Rameau-tól Bachig, annak ellenére, hogy ezek a relátumok „tánc-gyakorlatilag” közben tovatűntek, és már csak a zene szintagmái idézik fel paradigmaticusan őket egykori szinkretikus közösségük emlékeként.

Visszatérve a hasonlóság jegyében továbbgondolt művészi tartalom távlataira, végül is ezeket a távlatokat az új tartalom megalkotásának közvetlenségében, illetve a régi elemzésének a közvettségében sarkosíthatjuk. Nyilván az új művészi tartalom továbbalkotásának és a régi tudományos (esztétikai) elemzésének pólusai között számos árnyalat különböztethető meg. Például az audiovizuális műismertetés vagy a kommentált művészi előadás. Utóbbiban a műalkotás, annak avatott előadása és a műről meg előadásáról szóló kommentár szerves egésznek alkotnak, és szándékoltnan esztétikai élményt váltanak ki. Leonard Bernstein zenei nevelő tevékenységéről, a híressé vált *Koncertek fiataloknak* sorozatáról Halász Előd ezt írja: „Bernstein 1954. november 14-én lépett fel először «műsorismertetőként» a televízióban, az Omnibus programban. Témája: Beethoven *Ötödik szimfóniájának* első tétele. Mint később is minden esetben, most sem a megszokott «sorskopogtatás» stb. koncepcióval igyekezett meggyőzni a publikumot, hanem a zenével, ebben az esetben Beethoven fáradtságos munkájának a nyomon követésével. Vagyis a zeneszerző állandó dilemmáját, a választás problémáját mutatta be, hogyan harcolt a végleges forma kialakításáért. [...] Sokszor vesz példákat a társművészetekből, így az irodalomból és képzőművészetből, saját élményeiből, de máshonnan is.”³ Majd magát Bernsteint idézi: „«Azáltal, hogy magam beszéltem a hallgatósághoz, csaknem a szemük láttára hívtam életre a zenét, olyan

programokkal, amelyekben oktató szándékkal boncolgattam a témákat – a zenét odahoztam a nagyközönség elé, és kiiktattam a közvetítőt. Nem kezeltem oltárként a pódiumot.»⁴

Ha a fenti pólusok közötti árnyalatokat is csoportosítjuk, végül is egy összetett elemző rendszerhez jutunk, amely négy szintjének polifóniájában mátrixra emlékeztet: (a) új tartalom létrejötte új (összetett vagy egyszerű, de hasonló) műalkotások születésével; (b) audiovizuális bemutató az adott mű és a rávonatkozatható más mű (vagy művek) összevetése révén; (c) az adott tartalom kommentált előadása; (d) esztétikai vagy más szaktudományos elemzés lefolytatása beavatottak és műélvezők számára. A négy mozzanat mátrixszerűen kölcsönösen feltételezett és rendszerint egyidejű. Ugyanakkor a tevékenységi sorrend közöttük, ha esetről esetre meghatározható is, nem véglegesíthető; a mátrix a meghatározatlansági reláció módjára viselkedik.

Vizsgáljuk meg a szintek komplementaritását.

Jellegzetes mozzanat az új tartalom születése a régi felett például Liszt Ferenc alkotóművészetében. A *Vándorévek* darabjait zömével költői, festői művek tartalmának újra- (tovább)-gondolásai ihlették. Ily módon születtek meg Raffaello *Sposalizio* című festményének, Dante *Divina Commediájának* és Petrarca *47., 104. és 123. szonettjének* zenei parafrázisai.⁵ A 104. szonetról Kardos Tibor kimutatja, hogy az, a 102.-hez hasonlóan, a boldogtalanul boldog

szerelem költeménye, „de komorabb színezetű. Kritikusai érzik benne az egyszeri bravúrt, de elítélik az «ellentéteknek» innen is származó divatját.”⁶

Nincs békém és erőm se háborúra;
félek s remélek, jég és tűz a lényem;
egekbe szállnék, s mászom porba hullva;
s világot ér át koldus ölelésem.

Öröm nem nyitja cellám, s rám se csukja,
nem köt, de el sem oldja kötelékem;
Ámor nem ül meg, kínjaim sem unja,
szabaddá sem tesz és nem is hagy élnem.

Szem nélkül látok s nyelvtelen jajongok;
segítséget lesek s pusztulni vágyom;
másért égek magamtól undorodva.

Kenyerem jaj, könnyek között mosolygok;
egyképp irtózat életem s halálom.
Érted jutottam, Hölgyem, ily nyomorba.

(*Csorba Győző* fordítása)

Ám éppen ezzel a végtelen végletek összekapcsolására épülő, oximoront és hiperbolát egyaránt megidéző szerkezetével ez a Petrarca-szonett éppúgy alkalmas volt a maga korában a költő által megteremtett melankólia kivetítésére, mint a nagy romantika hiperboláinak zenei kifejezésére is. Hiszen a romantika éppen azért a reneszánsz reneszánsza, mert a melankólia

klasszicizmusbeli tagadásának tagadásába ível a rousseau-i *La nouvelle Héloïse*-en át egészen Wagner *Tristanj*áig. Ezen az íven gondolta újra és tovább a *Pace non trovot* Liszt. És tette ezt többször is, új alkotások sorával: két dallal és a már említett *Vándorévek*be sorolt zongoradarabbal. A két dal, ugyanarra a szövegre írott variánsokként, már-már a dionüszoszi féktelenség és az apollói szigor nietzschei tételét látszának igazolni arról, hogy a zene szelleme éppen eme kettőssége révén alkalmas a tragédia megteremtésére. Valóban, a két variáns hangulati egymásra tevődése vezet el a petrarcai lírától a dantei szöveg tolmácsolásához, és más összefüggésekben majd a *Faust szimfónia* zenei tartalmának a pontossá formálásához is. Ám e hangulati végletek összeszerveződése a *Vándorévek*ben, mielőtt a *Fantasia quasi sonata*ban az *Isteni színjáték* „olvasása után” drámaivá magasodna, megelőzőleg hangszeres lírába oldódik: dalokba szöveg nélkül, de a szövegek „után”, a Petrarca-szonettek szövegei után. Persze a lírától a drámáig még sok más átmenetet, árnyalatot rejt Liszt zongorazenéje. Például a *Transzcendens etűdök*, különösen a 20., az *Aszdúr etűd*, amely át is lépi a szigorúan vett zenei általánosítás erőterének határát azáltal, hogy a tér és a dinamika, a tempó és a hangszín végleteinek összekapcsolásával azokat a wagneri hiperbolákat idézi meg, amelyek a bal és a jobb kéz összjátékában szerkezetileg újratertik az égi és a földi szerelem, szépség, vágy, tannhäuserbeli alternatíváit Vénusztól Erzsébetig, a

haláltól az életig... Persze, Liszt a továbbgondolások zenei ihletettségében is érezte azt a hermeneutikai igényt, amely a felvilágosodástól a romantikáig és azon is túl – szinte kötelezően elvárja a befogadó számára a többletanyagok kiegészítő szerepét. Itt „lép be” a *Vándorévek* partitúrájába a költészet, illetve a képzőművészet. Liszt, mint ismeretes, pontosan megállapodott kiadójával a zongorapartitúra szöveg-mottói és grafikai illusztrációi felől. Kommentárjait pedig, melyek a műelemzések helyén állnak, leveleiből, vallomásaiból olvashatjuk ki – arról is, amit megalkotott vagy megalkotni akart, és arról is, ahogyan előadta alkotásait.⁷ Csak a szigorú elemzés késett ideig-óráig feltételezett mátrixunk utolsó szintjén. Ám akkor, amikor ennek is elérkezett az ideje, újrakezeltette a többi szint előző életét is. Bartók akadémiai székfoglalójakor a *Liszt-problémákban*⁸ visszamenőleg végzi el a megkésített elemzések legfontosabb feladatait a főművekről, a liszti zenei nyelvről, az életmű sorsáról stb.

De térjünk át modellünk második szintjére.

Az audiovizuális szinten is a hasonlóság teremtő erejével visszük végbe a tartalomelemzést. Az audiovizuális műelemzés tulajdonképpen egy olyan összetett hasonlaton alapul, amelynek jelentői két- vagy többszörösen is át-lényegültek, és irányulásuk egymás közötti ingázássá sokszorozódott. Mert itt a jelentő – jelentett (= hasonlító – hasonlított) viszonya olyan eredetileg önálló műalkotások összeveté-

séből jön létre, amelyeknek nemcsak formai, hanem tartalmi vonásaik is egészükben megmaradnak és hatnak az elemző demonstráció során. Erre a célra az egyszerű hasonlat elégtelen lenne. Az egyszerű hasonlat jelentése ugyanis csak annyiban jelez vissza a hasonlító elem eredeti tartalmára, amennyiben amaz minősége tovább formálja és felerősíti az új jelentést. Például a variációs formában minden változat a maga látszólagos önállóságában végső soron csak visszajelzés a téma rejtett szépségeinek a felfedezéséért. Ám a demonstrációs összetett hasonlat jelentői, az összetett műalkotások se nem régiek, se nem újak: ott vannak az összevetésben, ott őrzik saját jelentéseiket. És saját jelentéseik közötti audiovizuális versengésükben, akarva-akaratlanul állandóan egymásba ütközve felfedik nemcsak saját tartalmukat, hanem rájelezve a társművészetek jelenlévőire, „magyarázzák” azokat, miként ők is magyarázatokat kapnak ezek felől önmagukról. Ennek az összetett viszonyoknak jelentéstani befogadói termékenységét sejtette meg Liszt akkor, amikor partitúrái kiadását grafikai illusztrációkkal, versidézetekkel gazdagította. És ezt a tartalom-elemző technikát vetítette vissza Cl. Lévi-Strauss a mítosz elemzésére azáltal, hogy lineárisan motívumaira tagolva a szöveget, ezeket a motívumokat partitúra módjára egymás fölé csoportosította: a motívumok egymást interpretálva önmagukról is szóltak, de mindenekelőtt új összefüggésekben gazdagították a tartalom egészének a megértését.⁹ Itt az audiovizuális

elem már a metaforák irányába fejlesztette az összehasonlításból kiinduló tartalomelemzés általánosításait: a láthatóság a képzettársítások paradigmaticus tengelyén valósult meg. Az audiovizualitást *in absentia* alkalmaztuk mi is a mítosznak mítosszal történő összevetése során akkor, amikor az egész állt szemben egy másik egésszel a hasonlóságok és különbségek kereszttüzeiben, például úgy, hogy Ikaroszt Prométheusz mítosza tükrözte, és viszont.¹⁰ A programzenék tartalomelemző belső viszonyai – programtól partitúráig és onnan vissza – annyiban különböznek az előbbi mítoszelemzésektől, hogy itt az összetevők rangegyenlősége megszűnik: a program csupán eszköz az új tartalom kiváltásában, ő maga eleve nem lép fel az esztétikai jelentés önálló, művészi hordozójaként. Ám vizualitása a képzettársítás vonalán oly erős, hogy magát a ráírt zenét is a kvázi-tér kitöltésében láthatóvá varázsolja. Ezt a varázslatot a liszti szimfonikus költemények és általában a nagy romantika után majd a zenei impresszionizmus folytatja a legkövetkezetesebben: itt a harmóniák és hangszínek szinte tékozló gazdagságában a kvázi-láthatóság tovább fokozódik, a jelzett program zeneileg megvalósított tartalmi gazdagsága még nyilvánvalóbbá válik. Persze, ezekről az összehasonlításokról e1 kell mondanunk, hogy a program, jóllehet legtöbbször úgy jelentkezik, mint előző, mint előzetes, amit a partitúra majd valóra vált, a valóságban csupán kiváltó eszköze a zenei műben *implicite* meglévő tartalomnak:

nem ráerőszakolja magát a partitúrára a zenei mű plusz tartalmaként, hanem pusztán a katalizátor szerepét játssza az eleve adott tartalom megértésében. Ebbéli minősége érthetőbbé válik, ha arra gondolunk, hogy számos zeneművet utólag ruháztak fel programokkal, például Haydn-szimfóniákat, Penderecki *Hirosimáját* stb. Persze minden esetben a tartalmi felerősítés és magyarázat lehetősége a hallható zenei mű rejtett, kvázi-láthatóságának s ebből fakadó színesztéziás belső erejének tulajdonítható. A látható–hallható esztétikai komplementaritását veszi alapul a pedagógiai célzattal összehozott audiovizuális műismertetés, amelyet a művészi élmény kiváltásáért oly sokszor alkalmazunk énekórán, zenei audíciók során és még sok más hasonló alkalommal. Ilyenkor a tartalomelemzésben részt vehetnek egész életművek is, pontosabban azok reprezentatív alkotásai. Például Debussyt „magyarázhatja” Monet, és viszont, ha, mondjuk, *A tenger szimfonikus vázlatainak* meghallgatásakor az *Impresszió*, a *Felkelő nap*, az *Étretai halászcsónakok* és a *Regatta* című festmények diareprodukcióit vetítjük...Persze, az összkép kiegészíthető a költészet vagy az irodalom bevonásával is; például, ha a fenti esetben demonstrációnkat Proust-idézetekkel tovább színezzük a regényhős Elstir képzeletbeli festményeiről... Az esztétikum vonzásában születő demonstratív elemzés – ha avatott kezek munkája – az alkotás erejével tolmácsolja a vágyott tartalmat. A tévé képernyőjén bemutatott elemzésnek ma már neve is van: diapo-

ráma. És ötven év távlatából „opus-szimbólum-má” magasodik a bernsteini tradíció is, a *Young People’s Concert*.

Harmadszor, az a „kritika” pedig, amit ugyancsak a hasonlóság eszköztárából kölcsönzött elemekből építünk fel, az adott műalkotás tartalmának olyan extenzív bemutatására vállalkozik, amelyben az adott tartalom továbbra sem szűnik meg esztétikai jelentésű lenni. Nem szűnik meg azért, mert maga az elemzés is, jóllehet a már külsővé tett, művészileg már megformált gondolat reflektált továbbfűzése, mégsem nélkülözi a képi, a különös általánosítás jegyeit, és ezeknek a jegyeknek a birtokában tovább gazdagítja az adott tartalom esztétikai befogadását. Végző soron az esztétikai kritika tartalomelemzése lényegcserén megy át abban az értelemben, hogy a mű megismertetése érdekében az elméleti szöveg tartalmát a képi általánosítás révén „retorikaivá” teszi: az esztétikai kritika „védi” vagy „vádolja” az adott műalkotás tartalmát; ezért legtöbbször az esszé világát idézi, az esszéjét, amely oly gyakran létesít termékeny kapcsolatot tudomány és művészet között. A műkritikában ez a kapcsolat esztétikailag valósul meg azáltal, hogy benne a tolmácsolt műalkotás tolmácsolása is művészivé, sőt, egyfajta műalkotássá válik. Csak ezt a fajta műalkotást nemigen vesszük észre, mert analitikus szerénységében eltörpül a tolmácsolt mű megvilágításának árnyékában. Sajátosan „retorikai” sors ez: amíg a szónoklat műfaja az esztétikum történetében elfeledve művészeti

múlttá vált, addig a műkritika az esztétikum jelenében olybá véve, mint magától értetődő kötelező protokoll az adott műalkotás felé, művészi értékeiben felfedetlenül építi tovább az esztétikum jövőjét. Mert G. B. Shaw, Tóth Aladár, Szabolcsi Bence zenekritikai vagy George Călinescu, Eugeniu Speranția irodalmi-költészeti elemzése avagy Lyka Károly, Ernst Fischer, illetve Johannes Becker képzőművészeti reflexiói következetes tartalomelemzéseikben olyan már-már szándékosan meghúzódo alkotások, amelyeknek tulajdonképpeni értéke éppen esztétikai létük rejtőzködésében érhető tetten: abban a létezési formában, amely most másodszor s ezúttal extenzíven teszi érzékivé az elemzett műalkotás eleve megmódolt, intenzív tartalmát.¹¹

Végül nem mentes a reflektált általánosítás téridőben fogant imitatív elemeitől munkamatrixunk negyedik, záró szintje, a szigorúan vett szaktudományos, rendszerint a beavatottak számára írott műelemzés sem. És ilyen esetekben a fülszövegek közhelye, amely szerint az illető tudományos könyv „minden bizonnyal felkelti majd nemcsak egyetemi hallgatóknak, szaktudósoknak a figyelmét, de a nagyközönség olvasótáborának érdeklődését is”, minden elkoptatottsága ellenére egy nem relativizálódó igazságot hordoz; nevezetesen azt, hogy művészetről, művekről, művészi tartalomról elemző módon csak e tartalom esztétikai befogadásának távlatában érdemes írni. Ez a távlat pedig valóban a nagyközönséget érinti. Ám ravasz

távlat: csele abban rejlik, hogy a befogadás feltételeinek kiépítésében alkura készíti a műalkotások élvezőit. Megígéri a jelentés gazdagabb, mélyebb, többértű birtokbavételét, ám azal a feltétellel, hogy e birtokbavétel „technikáját” a befogadó hajlandó lesz szaktudományos vonalon is tökéletesíteni: *horribile dictu* meg fogja tanulni a műalkotás élvezetét. Mert az audiovizualitás, a művészetek térideje, a hasonlóság elemző ereje csupán feltételei az esztétikai tartalomelemzésnek. Valósággá csak akkor lesznek, ha a látható meglátottá, a hallható meghallottá válik. Ha a birtokba vevő megtanulja birtokolni azt, ami különben rég sajátja kellene hogy legyen. Ha a látottak, hallottak művészi világában elsajátítja a felkínált, megmutatott értékeket. A mai esztétikai kultúra világszintű gyakorlata igazolja, valóban növekszik az érdeklődés az esztétikai befogadás szakavatott elsajátítása iránt. A tudományos műelemzések szigora éppen ezért enyhül a képi konfrontációk irányában, mert a növekvő érdeklődés komolysága ezt a szigort az elemzés érzékivé tételével állítja szembe: ebben az ellentétben fejezi ki azt a befogadói paradoxont, amely szerint a művészetről a tudományban is művészien kell szólni azért, hogy széles körű meghallgatásra találtassunk. Így igaz ez még az egyetemes általánosítások fogalmi özőnében is – legalább egy-egy hasonlat, illusztráció erejéig... A mai szaktudományos munkák legszebb példáit éppen az ilyen „illusztrált” tartalomelemzések szolgáltatják minden ágazati műv-

szet területén. Elsősorban pedig az audiovizualitás, a művészi téridő, a hasonlóság–különbség analitikus feltételeit legjobban kihasználó, ún. interdiszciplináris kutatásokban. A példák sorát tudományos fórumok anyagát összefoglaló gyűjteményes kötetektől egyedi, kisebb vagy nagyobb terjedelmű munkákig, például a nemzetközi képzőművészeti, zenetudományi stb. szimpóziumoktól Somfai László, Rudolf Arnheim, E. H. Gombrich írásaiig hosszan sorolhatnánk...

Befejezésül, most már a tartalomelemzések elemzéseire is rálátva, elmondhatjuk, hogy ez a négy szintű mátrix is – a továbbalkotott mű szintjétől a térbeliség *contra* időbeliség, illetve a láthatóság *versus* hallhatóság összevetésein át a tartalom esztétikailag újramódolt kritikai bemutatásáig és onnan a fogalmiság elvontságában történő megidézéséig – csupán egyike a művészi tartalomelemzés rendszerbe foglalásának. Egyike, de talán a legfontosabbika. Hitelességét különösen az a művelődéstörténeti tényanyag támasztja alá, amely szerint a művészet és a tudomány örökös viszonyában az alkotók a műalkotások létrehozásában az adott mű tulajdonképpeni megteremtése mellett (első szint) rendszerint tevékenyen viszonyultak műveik megértéséhez, megértetéséhez is (a többi szintek). Persze még más viszonyrendek is kialakíthatók a tartalomelemzések számos módzataiból. Például a szövegelemzés változataiból, a melódia történetéből, a motívumok és archetípusok oknyomozásából, az elfeledett

formák, műfajok felidezéséből, az állandó újítások távlataiból....

1989

JEGYZETEK

1. Lendvai Ernő: Bartók költői világa. Szépirodalmi Budapest, 1971. 125.

2. Bárdos Lajos: Harminc írás. 1929–1969. Zeneműkiadó. Budapest, 1969. 249–252.

3. Juhász Előd: Bernstein storry. Zeneműkiadó. Budapest, 1972. 151–152; 153.

4. Idézi Juhász Előd: Uo. 152–153.

5. A szonettek számozása változott az idők folyamán; így például az elemzett 104-es mint 134-es szerepel az idézett kiadásban: Francesco Petrarca daloskönyve. Európa. Budapest, 1967.

6. Uo. 553.

7. Vö. Szabolcsi Bence: Liszt estéje. In: Válaszút. Akadémiai. Budapest, 1966. 59–60; 92. Th. Bălan: Liszt. Ed. Muzicală. București, 1966. 697–706.

8. Bartók Béla: Liszt-problémák. In: Összegyűjtött írásai. I. Zeneműkiadó. Budapest, 1966. 697–706.

9. Cl. Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája. In: Sztrukturalizmus. I. Szerk. Hankiss Elemér, Modern könyvtár. Európa. Budapest, é.n. 134–148.

10. Részletesebben lásd Angi István: A születő új fogadtatása a hasonlatteremtés erőterében. In: Korunk. 1985/12. 941–949.

11. Néhány forrás az említett szerzők életművéből: G. B. Shaw: A zenéről. Zeneműkiadó. Budapest, 1959; Szabolcsi Bence: Európai virradat. Gondolat. Budapest, 1961; Tóth Aladár tanulmányai a Nyugatban (Beethoven, 1920; Kodály és Psalmus hungaricus, 1923; Strauss Richárd, 1924; A magyar zenekritika feladatai, 1925), valamint a Zenei Szemlében (Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Schütz Henrich, Kerner

István, 1927; Schubert, 1929; A magyar zene alapja: a népzene, 1929.); Lyka Károly: Nemzeti romantika, Budapest, 1942; I. R. Becher: A költészet hatalma. Gondolat. Budapest, 1963; Rudolf Arnheim: A vizuális élmény. Gondolat. Budapest, 1979; George Călinescu: Horatius, a libertinus fia. Ifjúsági. Bukarest, 1968; Eugeniu Speranția: «Papillons» de Schumann. Ed.Minerva. București, 1971.

MŰVEK ÉS ESZTÉTIKÁK

A romantika és a romantikus

A stílus kategóriák történelmiségébe foglalt romantika nemcsak saját, belső ellentmondásait hordozó fogalom, hanem magán viseli e történelmiség folytonosságából és megszakítottságából eredő feszültségeket is. Így ellentézettségét saját tartalmában és történelmi feltételezettségében is meg kell vizsgálnunk. Mert a romantika csak látszatra egyszerűen ellentmondásos. Dinamikus létezési módját összetetten határozzák meg a mindenkori eszmény- valóság viszony esztétikailag kicsapódó szerkezetváltozásai, de az inherens művészi magatartásforma is, amely ezeket a szerkezetváltozásokat többé-kevésbé sarkosítottan vagy magára a viszonyra, vagy ennek egyik, illetve másik összetevőjére vonatkoztatja. Hiszen a valóság-eszmény dialektikájának művészi felmérése sohasem elégedhetik meg az összetevők szimpla egymás mellé helyezésével, mindig állást kell foglalnia, és ebből az állásfoglalásból fakadóan az élet és a vágyott világ kettőségekben e kettőség sajátos arcát mindig irányítottan mutatja be. Egyszerű volna azt állítani, hogy e viszony egyensúlyállapotainak ritka pillanatain túl a művész álláspontja törvényszerűen abból a döntésből következik, hogy a valóság, illetve az eszmény pólusa felé összpontosít, hogy a döntéstől függően hitvallása realista vagy romantikus lesz. Mert túl ezen a jöhiszemű egy-

szerűsége az alkotás vektoriális irányítottságai mindig is átcsapásosak, és a valóság igenlése vagy elmarasztalása éppen úgy egy megformált vagy megformálásra váró eszmény nevében jön létre, mint fordítva, az új eszmény meghirdetését vagy az elveszett illúziók sóvárgását is csak egy bizonyos létező valóságalap generalizálhatja. Ebben a dialektikus viszonyban aztán a romantikus opció ellentmondásossága úgy hatványozódik, hogy vagy elfogadja az adott struktúra jelenbeni egyidejűségét, és „mennyeiségileg” rezonál vele, vagy úgy, hogy az egyidejűséget a múlt és a jövő pólusai között folytonossággá oldja valósan saját avagy vélt történelmiségének minőségeiben. Ezek a kvázi döntéskülönbségek a reális és ideális pólus között, születtek a romantika történetének külsőleges osztályozásait, amelyek szerint a tulajdonképeni „nagy” romantika mellett pre- (forradalmi), illetve utóromantika (rezignáló) létezett és létezne; hiszen a döntés, akár a belőle fakadó műalkotás tartalma, mindig jelen idejű a maga „nagyidejűségében”, és az „előttnek” vagy „utánna” a művészi feldolgozásai mindig is az esztétikai jelen kendőzött látszatai csupán – romantikán innen is, túl is. A rezonanciák és az oldások persze ellenkező előjelűek is lehetnek, és többnyire azok is. Hogy egyelőre a stíluskategóriák jelentéskörében maradjunk, a romantikus állásfoglalás, önmagából következő hiperbolizáló tendenciái révén, mindhárom esetben sajátos meghosszabbításokhoz vezet. Ám történelmiségében e három változat időbe-

li sorrendjét meghatározni nem volna releváns, hiszen korszakról korszakra, országról országra, áramlatról áramlatra, de még stílusról stílusra is különbözőek előfordulásaik. Általában úgy vélik, hogy a kiindulópont mindig forradalmi, a kulmináció mindig nagy, az elcsendeső hullámverés pedig utóromantikát hoz létre egy-egy adott történelmi-társadalmi ábrázolási mód művészi kiélése során. Persze, ez az elképzelés amennyire konkludensnek tűnik, annyira felületes. Például a megszakítottság távlatokban történő tételezése forradalmilag is, rezignáltan is megelőzheti, de követheti is az egyidejűség kulminációját, akár kiegyensúlyozott, akár konfliktusos ez az egyidejűség. Ugyanakkor a meghatványozódás hiperbolikus túlzásai mindenhol érvényesek. Régen is, ma is. De éppúgy mindenhol és mindenkor érvényes az a megállapítás is, miszerint ezekkel a hiperbolizálásokkal szemben meg-megjelennek és komplementárisan jelennek meg a kinagyításokat ellenpontoszó *épp ilyen világ* tipikus ábrázolásai is.

Ezeknek a kölcsönös kiegészítéseknek művészi megragadásai az esztétikai általánosítás történetében számos vitát szülnek. E viták alapját csak látszatra szolgáltatták a stíluskategóriák jelentésköreinek a meghatározásai. Mert a stíluskategória tartalma is csak folytonos szerkezetváltozásaiban igazolja pontszerű megszakítottságát, illetve pontszerűségében implicite benne van múltja és jövője is. De a múlt-jelen-jövő megértésében gyakran összezavarod-

tak az egyidejűség és a folytonosság dialektikus felfogásának lehetőségei. Ma már, a stílustörténeti konvenciók szoros bilincseibe zárva, nehéz kitérni az elméleti igazságoknak proklamált történelmi tények bűvköréből. Persze, maguk a bűvkörök maghaladását célzó kitérések sem voltak mindig és tudományosan igaz próbálkozások. Többnyire a tények objektivitása helyett az elmélet koherenciáját véve alapul, meghatározatlan konklúziókba torkolltak. Gondoljunk a Garaudy,¹ illetve Fischer² ajánlotta alternatívákra, amelyekben minden vagy majdnem minden művészi kor általánosítása egyetlen parttalan realizmusba, illetve egyetlen hőmpölygő romantikában oldódott fel.

A múlt eredményeiből legelőremutatóbbnak tűnnek a 19. századra vonatkozó kutatások; mert ezt a századot esztétikai létében úgy törvényszerűsítettük, hogy a realizmus és a romantika komplementaritását benne hagytuk a korabeli kategóriák jelentésköreiben. Így legalább van egy fix pontunk, amelynek alapján előre is, vissza is jelezni tudjuk a „realistább” vagy a „romantikusabb” mozzanatok történelmi megjelenéseit a maguk sokszínűségében.

Valóban, a 19. század a művészi opciók nagy, komplementáris dichotómiájának fogható fel. Ha elfogadjuk az *ábrázolási mód* jelentését, miszerint ez a fogalom egészében megragadja és átfogja egy történelmi kor művészi tükrözésének panorámikus képét, akkor a 19. században kivételesen két ábrázolási móddal találkozunk, a *realistával* és a *romantikussal*.

Ennek a megkettőződésnek az okait most nem részletezzük. Ha mégis rájuk kérdeznénk, a válasz abban a tagadó, de ízig-vérig művészi ketős állásfoglalásban található meg, amely a hegeli sejtés félelmét oszlatta el azáltal, hogy éppen e félelemből fakadó újabb sejtéssel cáfolt rá a régebbire. A kor művészei ugyanis az eszmény–valóság viszonyát a *viszonyok viszonyává* eltárgyasított elidegenedésben (amelyből Hegel a művészetek halálát érezte ki)³ sem adták fel. És a bizonyosságot a viszonyok viszonyában is tovább keresték. Persze a ráatalálás, ha nem is „halálos”, de tragikus ráatalálás volt. Mert sorsuk arra kényszerítette őket, hogy döntsenek. Döntésük viszont csak a konfliktus feltárását hordozhatta: vagy felfedték az adott *valóság* elidegenedettségének a tarthatatlanságát, vagy a már a reneszánsztól megígért új, de be nem váltott *eszmények* igazságáért szálltak síkra. És közismert, hogy a bizonyosság kifejelete mindkét esetben tragikus megoldást hozott: vagy a valóság leleplezését tette távlattalanná, vagy az eszmény hirdetését hagyta az esztétikai szféra akkori súlytalansági állapotában. Az opciók tragikumának a szépségét a magszakadt egység ellentétein túli egység utópiája hordozta csupán. Mert a valóság leleplezését célzó realizmus távlattalansága csak ott vált világossá egy remélt távlat irányában, ahol az eljövendő forradalom eszménye újabb alapot előlegezett (például az orosz kritikai realizmusban); és fordítva, az eszmény igenlését hordozó romantika csak ott és csak akkor vált forradalmian ígére-

tessé, ahol és amikor ostromozva képes volt ráhatni a régi alapra (így a 48-as forradalmi hullám Kelet-Európájában). Ám a be nem váltott eszmény megtartása és valóssá tétele új eszmények jegyében már olyan művészi erőfeszítést követelt, amelyet a magára maradt romantika nem viselhetett el, és egyre talajtalanabbul csak az esztétikum lezáródó régióiba menthette el eszményeit, maradva pusztá felvillantásukkal, vagy még azzal sem, és a lemondások útvesztőiben a pusztulást választotta.

Ha most a 19. századi romantikára összpontosítunk, stilárisan elfogadjuk mint generáló tényezőt, és tartalmi jelentőségében elemezzük, kiderül, hogy még viszonylag rövid korszakon belül is problematikus az élő-, a nagy- és az utóromantikát a maga folytonos előrehaladásában forradalminak, aztán integránsnak, majd – úgymond – reakciónak tekintenünk. Mert belső rendezhetősége az ilyen mondvacsinált egyirányú fejlődésre alapjában rácsúfolna. Ebben a belső feszültségben azonban, magyarázó elvként, tekintetbe vehetjük a romantikus fogalmának korabeli megjelenését a maga kettősségében: (a) mint egy bizonyos jelentést hordozó intenzív formát, amely felfokozott megnyújtásaiban kora sajátos kifejezőeszközeiből építkezett; és (b) mint egy jellegzetesen intenzív tartalmat, amely a saját korát múltbeliségében is, távlataiban is túlfeszíti. Éppen ezért a romantika mint elemző fogalom teljességében a 19. századbeli, ennek minden dichotómiáját magán hordozó kategória, egzisztenciameghatározás,

amelyben a korabeli szubjektum pozitív vagy negatív többletei „maradék nélkül” benne foglaltatnak.

Vizsgáljuk meg, mit értettek romantikán akkor a maga manifeszt-intenzív formavilágában és lappangó-extenzív tartalmiságában, és azt, hogy máig, a folytonosság és a megszakítottság dialektikájában, milyen szerkezetváltozásokon ment át, valamint azt, hogy ma miként is tétéleződik.

Intenzív formáját a fogalom örökölt nevéből eredezteti. A valamikor a próza bölcsőjénél bábáskodó nevénevezésből, a regényességből és ezen túl a mesebeliség archetípusaiból állt össze a vágy művészi kifejezésének a meghatározása: *nem olyannak mutatni meg a világot, mint amilyen*. Mert a vágy, a sóvárgás, ahogy Platón mondotta már, mindig arra irányul, ami hiányzik, ami nincs.⁴ De a platóni átléphetetlen romantikus átlépése ott lappang minden mesebirodalom világában. És a vágyak, a jó és gonosz megtestesülései a valóságot pontosan bemérő gondolatok helyére az érzelmek végtelenbe tűnő megnyúlásait illesztették. És az érzelem, az indulat, az akarat pozitíve is, negatíve is az öröm-bánat, a szenvedély-szenvelgés, a felbuzdulás-lemondás kifeszített alternatíváiban, felmondva az értelem bölcs kontrollját, magával a valósággal szemben is önállósul; romantikus súlytalanságában aztán egy vélt világ irányában veszi fel újra a gravitáció kényszerét. Novalis például így vall romantikus hitet a *Töredékek*ben: „A világot romantizálni kell. Ak-

kor újra megleljük eredeti értelmét. Roman-
tizálni annyi, mint minőségileg meghatványoz-
ni. Ebben a műveletben az alacsonyabb én egy
jobb énnel azonosul. Mint ahogy mi magunk is
ilyen hatványsor vagyunk. A művelet még tel-
jesen ismeretlen. Ha a közönséget magas érte-
lemmel, a megszokottat titokzatossággal, az is-
merőst az ismeretlen méltóságával, a vége-
st végtelen ragyogással ruházom föl: romantizá-
lom őket. A magasabbra, ismeretlenre, miszti-
kusra, végtelenre nézve a művelet fordított irá-
nyú – ezeket ez a kapcsolat logaritmizálja –,
közkeletű kifejezést kapnak. Romantikus filo-
zófia. Lingua Romana. Fölemelkedés és lefoko-
zás kölcsönhatása.”⁵ Persze e gondolatok hátte-
rében ott áll maga a romantikus *ars poetica* köl-
tője, a romantikus szubjektum is az ő emberi
esendőségében, betegségében. Releváns párhuz-
amat von Heine ebben az értelemben Novalis
és Hoffmann gondolatai és egyénisége között.
Novalisról így ír: „mindenütt csodát látott, csu-
pa szépséges csodát; kihallgatta a növények be-
szélgetését, ismerte minden sarjadó rózsa titkát,
végül azonosította magát az egész természettel,
és amikor őszre fordult az idő, és lehullottak a
levelek, akkor meghalt.”⁶ És mint ellenpólust
állítja elének Hoffmann, aki viszont „mindenütt
csupa kísértetet látott, minden kínai teáskanná-
ból és minden berlini parókából kísértetek bó-
logtak feléje; varázsló volt, aki az embereket
fenevadakká változtatta, és ezeket meg porosz
királyi udvari tanácsosokká; elő tudta hívni a
halottakat sírjukból, őt viszont az élet elszakí-

totta magától. Hoffmann érezte ezt; érezte, hogy ő maga is kísértetté vált; s a természet csak egy rosszul csiszolt tükör volt számára, amelyben ezerszeresen eltorzítva egyre csak saját halotti maszkját látta, és összes műve egyetlen hűszkötetes félelemkiáltás.”⁷ Majd így foglalja össze különbségeiket-hasonlóságukat: „A két költő között nyilván abban rejlik a hasonlóság, hogy tulajdonképpen mindkettőjük költészete betegség volt [...] A Novalis műveiben uralkodó rózsaszínű fény nem az egészség színe, hanem a tüdővészé, és a bíborvörös izzás Hoffmann *Phantasiestücke*iben nem a lángész tüze, hanem a lázé.”⁸ A heinei jellemzés Novalis romantikus zeneimádatát is motiválja. Mert Novalis szerint „sehol nem szembetűnőbb, hogy csakis a szellem poétizálja a tárgyakat, az anyag változását, s hogy a szép, a művészet tárgya nem létezik készen a jelentésekben – mint éppen a zenében.[...] A muzsikusz önmagából veszi művészetete lényegét – az utánzás leghalványabb gyanúja sem illetheti.”⁹ Ez a romantikus súlytalansági állapot Tiecknél szintén zenecentrikusan, egészen a misztikumig transzcendálódik: „álmaink hona, égi szellemek végső sóhaja, égi varázs, angyalok körtánca. [...] A hangok nem utánóznak, nem szépítenek meg semmit; világuk önmagáért elkülönített világ. [...] Mert a zeneművészet minden bizonynyal a hit legvégső titka, a misztika, a teljesen kinyilatkoztatott vallás”.¹⁰ És hogy Schlegelék szubjektívizmusa se maradjon ki ebből a rö-

vid aforisztikus antológiából, még egyszer Heine sorait idézzük, amelyek szerint Tieck, „ez a gazdag kebel volt tulajdonképpen Schlegelék kincseskamrája, ahonnan irodalmi hadjárataik költségeit meríthették”.¹¹ Mert Schlegelék ezekben a hadjáratokba frontálisan indultak, és lobogójukra olyan gigászi programot tűztek, amelynek hiperbolikus ívei még a romantikus művészet amúgy sem szerény túlzásaira is rádupláztak: „A romantikus költészet az egyetemesség haladó költészete. Rendeltetése nemcsak az, hogy a költészet szétkülönült műfajait ismét egyesítse, és a költészetet összekapcsolja a filozófiával és a retorikával. Szándéka és feladata a költészetet és prózát, zsenialitást és kritikát, műköltészetet és természetes költészetet hol keverni, hol vegyíteni, a költészetet élővé és társassá, az életet és a társadalmat költőivé tenni. [...] Átfog mindent, ami csak költői, a művészet legnagyobb rendszereitől, melyek maguk is több rendszert foglalnak magukba, a sóhajig és csókig, amelyet a költő gyermek sóhajt el művészet nélkül való énekében.”¹² Ebben a gondolatbőségben nem minden irónia nélkül igényelhetjük a romantika újragondolását, a név eredetében és alkalmazási módjában meghúzódo ellentét feltárását. A regényből leszármatott regényesség egy esztétikai vívmány torzója csupán. Hiszen a regény már az újkor hajnalán is az új valóság ábrázolásának egyik központi műformáját, sőt műfaját jelölte a vele majdnem egykorú portréval és az alig későbbi operával egyetemben: mindhárom az új hőst, a

dinamikusan sokoldalú reneszánsz személyiséget, a világgal szembenéző és szembeálló, egyre gazdagodó szubjektumot mutatta be. Ebben a bemutatásban valóban az éthosz-karakter dominanciája alól felszabadult affektus-egyéniség érvényesülése jelentkezett. Annak a történelmi fordulónak a tettenérése ez a művészi mozzanat, amelyben az antik karakter statikus egyensúlyát emberfogalom és embereszmény között, mint Heller Ágnes kimutatta, felváltotta az a dinamikus stádium,¹³ amelyben az embereszmény távlatai a meghatározatlanságig bővültek ki. De e meghatározatlanságban a regény hősei hosszú ideig éppen a valóság birtokbavételéért folytatott küzdelem rendkívüli dinamizmusát hordozták, és a regényben a mese az igaz történet erejével hatott. Ám a „romantika” szóhasználat a „roman”-nal szemben a történet színterétől, kifejetétől, de hőseitől sem várja el az igazság kontrolljával szembeni korrespondenciákat, hanem – már-már a mágikus hiedelmet idézve – (majdnem) mindent a birtokbavétel illúziójával helyettesít. Ennyiben maga az új névhasználat, *an und für sich*, valóban intenzív... Ami azonban e romantika fogalma mögött az esztétika történetében mint tartalom húzódott meg, azért nem tudta eléggé tisztázni önmagát, mert mint egész mindig csak extenzíve volt egész, és ezért mindig kilógott saját jelentéséből. Extenzivitását onnan kapta, hogy minősítő alkalmazásában eleve meghaladott volt. A korabeli művészet saját gyakorlatát akarta meghatározni vele, de gyenge volt ahhoz, hogy ezt

megtehesse. Jelene gyengeségét oly módon rejtette e fogalom tartalma mögé, hogy saját művészetét a múlt és jövő ívén hintáztatta; a jövőt az álmok világával azonosította, a múltat pedig egyszerűen kettévágta régi és félmúltra (lásd antikok, lásd középkor), s majd mindezt beleképzelte a jelentéstartalom akkori időszerűségébe, ezáltal pedig a jelent „ejtette”. Így a romantikus valóság álomperspektívát kapott, csonkított hagyományaival pedig hívei úgy igyekeztek igazolni természetellenes folytonosságát, hogy a régi-régit klasszikusnak tételezték a középkortól számított újabb régivel szemben, ez utóbbit pedig olyan ellenpólusnak fogták fel, amelynek kialakulása magába zárta volna az újat is. A romantika tartalma tehát lenyelte önmagát, és extenzív meghatározottságában pontosan azt vesztette szem elől, amit célba vett: a tagadott valóságon túl körvonalazott eszmény érzékivé tételét. Mert az eszmény mindig csak olyan magasztos távlati cél lehet, amelyért kell és érdemes küzdeni, de amely előbb-utóbb valósággá válik. Különben pusztá ábránd marad vagy ennél is kevesebb, kies fantázia, esetleg már-már az abszurd hitvilágát ostromló fantazmagória.

Nos, ez a totalitás mint romantikus tartalom az adott és elfogadott forma végtelen hiperboláiban azért extenzív, mert az eszmény–valóság viszony dialektikáját kiugratta saját medréből, és közvetítőjüket, az érzelmet, szándékával éppen ellenkezően rövidre zárta azáltal, hogy elkülönítette és önmagában próbálta rendezni az

eszmény pólusát. És az eszménypólus önálló rendezéséhez még a romantika önbizalma is kevésnek bizonyult. Persze, ma már tudjuk, az eszmény önmagává válásának megvan a maga viszonylagos önállósága is. Az ábránd, az utópia a történelmi gondolat-érzelem évszázados szűrésében eszménnyé erősödik; amint a fantázia működése is ábrándokká artikulálódhat, sőt, a fantazmagóriák labirintusából is kipattanhat visszacsatolódás és eszmény felé, a fantáziaképeken, az ábrándokon át. De ebben az érzelmi-gondolati évszázados (sőt évezredek) pezsgésben az eszmény önmagává alakulása (vagy nem-alakulása) az adott valóság talaján megy végbe, ettől emberileg elválaszthatatlan. Hiszen a legelrugaszkodottabbnak tűnő fantazmagóriák látomásai is a valósághoz kapcsolódnak, akár az örökmozgóra, akár az aranycsinálásra, akár az Olümposz istenekkel történő beépítésre is gondolunk. És az eszmény valósággá válik, még ha fantazmagóriákkal terhes őskumuluszától a valóráválásig évezredek telnek is el, mint például Ikarosztól Gagarinig, a középkori alkímiától a magfizikáig.

A 19. század elméletének sorsa tehát groteszk sors volt: sajátos lényegcseréje ezt az elméletet távlati továbbgondolásában érte el, amikor e távlatokat rövidzárlatolta, és ezáltal jelenének tartama a pusztá ma „óriás törpéivé” sűrűsödött.

Ha felütjük a 19. századi romantika korabeli dokumentumait, a fogalomnak ezt a balga nyomorát olvashatjuk ki belőlük. Az emóciók

bűvöletében például Madame de Staël már-már filozofikus értéket követel a melankóliától, a romantikus szomorúság érzületeitől. „A filozófiának – írja – legjobban a melankolikus költészet felel meg. A szomorúság minden egyéb érzelmenél mélyebbre vezet az ember jellemébe és sorsába.”¹⁴ Majd az erény, a szabadság, a szerelem, a halhatatlanság érzelmi kíséretét manifestummá hangolva szól a költőkhöz egyfajta romantikus időtlenségben, amely átfogja szélteben-hosszában az egész világot: „Legyetek erényesek, hívők és szabadok, becsüljétek meg, amit szerettek; a szerelemben keressétek a halhatatlanságot, s a természetben az istenséget; végül, szenteljétek meg lelketeket, mint egy templomot, s akkor a nemes gondolatok anyagja minden bizonnyal megjelenik benne.”¹⁵ E dokumentumok olvasása csak növeli meggyőződésünket a korabeli elmélet és gyakorlat közötti feszültségre vonatkozólag, és megerősíti azt a felismerésünket, hogy az intenzív–extenzív tartalmi–formai ellentétek mögött, de elkerülhetetlenül ezekből következően, ott találjuk a még nagyobb ellentmondást is, amely az elmélet hite és a művészi gyakorlat valóságának idegenségében, mi több, összeférhetlenségében jelentkezik. A romantikus művészet ugyanis pozitív tartalmát nem a sajátjának tulajdonított elméletből veszi, és maga a romantikus elmélet olyan gyakorlatot hirdet, amely inadekvát a tulajdonképpeni művészet pozitív tartalmának. Mert a 19. századbeli romantikus művészet, amely az eszmény megőrzésére vál-

lalkozott, és amely – roppant erőfeszítéssel – a vállalt eszményt valósággá szerette volna kényszeríteni, már akkor is, amikor ez még gyakorlatilag lehetetlen volt, de az a romantika is, amely felismerve az elodázás imperatívuszát, az eszmény avatott és esztétikailag hiteles megőrzésére vállalkozott, jobb időre előlegezve az eszmény valóra váltását, „kiszabadítását” az esztétikai szférából – nos, ez a romantika (amit a stíluskategóriák pre- vagy forradalmi, nagy vagy tulajdonképpeni romantikának neveznek) nem a korabeli elméletekből táplálkozott, legtöbbször rájuk se hederített. Mert ezek a korabeli elméletek többnyire nem is elméletek voltak, inkább az alkotó művészek öngazolásai-ként jelentkeztek, és korántsem álltak össze koherens esztétikai rendszerekké. Az ún. pre-, illetve nagyromantika eszmei eredetét inkább a felvilágosodás élményéből fakadó elméletek őrzik: egyfelől az enciklopédikus-karteziánus kritika, másfelől az ész kritikája, s végül, a kritikák kritikája. A Rousseau gondolatai és magatartása körül örvénylő végletes érzelmek, a schilleri eszméket felfűtő, nagy horderejű szenvedélyek a francia felvilágosodás és a német klasszikus esztétika e két nagy képviselőjét nemcsak a filozófiai szintézis hegeli irányában tették előfutárakká, hanem a romantika számára is. Mindkét egyéniség a szó mai értelmében vett forradalmi romantika megtestesítője volt. Joggal írja Schiller-elemzésében Lukács: „azáltal, hogy Schiller a nagy szenvedélyeket – mondhatnánk: motívumtól, céltől és tartalomtól függetlenül – kö-

zéppontba helyezi, szabadabb utat teremt a szenvedélyek kölcsönhatásának, egymásba játszásának ábrázolásához; és Hegel ezek alapján dolgozta ki az ész cselének kategóriája segítségével történetfilozófiáját. [...] Schiller ebben a tekintetben mind a romantika, mind Hegel előfutárának nevezhető. A – bűnös – szenvedélyek esztétikai felfogásával elősegíti, hogy a romantikus felfogás megvethesse a lábát.”¹⁶ Az igazi romantika tehát ezeknek a gondolatoknak a művészi állításában fogalmazódik meg. És ezek az állítások egybeesnek a klasszikus esztétika alkonyával, ennek az alkonynak alkotó továbbélései. Ha pedig ennek a pre-, illetve nagyromantikának az életérzés-televényére tekintünk, azt látjuk, hogy ez eleve tagadása a vélt romantikusnak, hiszen annak a másik romantikának (a korabeli elméletcsinálta romantikának) érzelmi előfutárát kiszorító művészet humusza ez, amelynek alapjairól képes ostorozni és felrázni a másik, az álmatag romantika által szenvedélyre ítélt embert. De ezek a felrázások is „tovább-érzések”, a *Strum und Drang* radikalizálásai.

Ami a korabeli elméletcsinálta romantikus művészetet illeti, végül a kivételekről is szólnunk kell. Mert kivétel volt például a francia nagyromantika története, amely szemben a német teóriákkal, valóban képes volt hiteles művészetnek hiteles programot nyújtani; pontosabban, hitelesen igazolta egy autentikus romantika létjogosultságát. Elsősorban Stendhalra és Victor Hugóra kell gondolnunk. A romantika–klasszicizmus ellentétét Stendhal is

(igaz, még nem műalkotásközpontúlag) aforisztikus kontrasztokban határozza meg: „A romantizmus annak művészete, hogy a népnek olyan irodalmi műveket adjunk, amelyek szokásaik és hiedelmeik mai állapotában a lehető legtöbb élvezetet tudják nyújtani nekik. A klasszicizmus ezzel szemben olyan irodalmat ad nekik, mely a lehető legtöbb gyönyörűséget nyújtotta dédapáinknak.”¹⁷ Victor Hugo néhány évvel később már szembenáll a klasszikus művészettel (ahogyan ő mondja, az antik szellemmel), és egyben meghatározza az új művészet tartalmát, általánosító eszközeit is: „próbáljuk megérteni, hogy a formáiban oly sokrétű és változatos, alkotásait tekintve oly kimeríthetetlen *modern géniusz, mely éppen e bonyolultságában szöges ellentéte az antik szellem egyforma egyszerűségének, a groteszk típus meg a fölséges típus termékeny egyesüléséből születik [...] a fölséges mellett mint tükröző lencse, mint kontraszt, a groteszk – szerintünk – a legbővebb forrás, amit a természet a művészetnek adhat.*”¹⁸ (Kiemelés tőlem – A. I.) De e kivétel is szabályt erősítő, amennyiben már Shelley preromantikus programfogalmazmányai is azok. Mert a többi, önmagukra maradt, az előtörténet filozófiai-esztétikai távlatait felejtő (elsősorban) német teóriák olyan vérszegény eredményekre vezetnek, amelyek megbocsáthatóságát még az a tény sem erősíti, mely szerint legtöbbjét maguk a művészek gondolták ki, akár Schlegelére, akár Novalisra gondolunk – szemben az ugyancsak kivételt képe-

zó fiatal Wagner forradalmi programjával vagy Heine elméleti írásaival...

Az a romantika tehát, amelyet nevezünk utónak vagy a lemondás romantikájának, saját tartalmát úgy akarja önmagáévá tenni, hogy előzményeiről lemond, és a megoldásra váró kitűzött távlatok helyett a távlatok kiteljesítését pusztán e kiteljesítések keresésével cseréli fel, a kereséseket pedig összetéveszti; és az összetévesztésből szövődő hálóban már nem találja meg a távlatokat, lemond róluk, pontosabban távlata a lemondás lesz. Jellegzetesen lényegcserés tagadás ez, az eszmény valósággá alakítása helyén a megszüntetés valósága áll.

Az egyik és a másik romantika különbségét, egyidejűségük vagy majdnem egyidejűségük különbségét az egymásutániség látszatába homályosította el az esztétika története. De az egymásutániség erőszakolása hiába próbálta igazolni a romantika egységes fejlődésének vezérfonalát és az ebből következő egyirányú fejlődést, ez nem sikerülhetett neki, mert a romantika történelmi megragadásának ilyen irányú elemzése ki kell hogy tekintsen a romantikán innen és túlra is, és csak az *előttjének*, valamint *utánjának* a tekintetbe vételével válhat hitelessé; a romantika ugyanis a maga belső vonaglásában egyszerre tagadta és vállalta származását is, jövőjét is. Ezért lehetett hamarabb *utó*, mint *előromantika* például Németországban, *még nem* romantika Angliában, és ahol az volt, aminek lennie kellett, *tulajdonképpen* romantika, elsősorban Franciaországban. De még az előtt

és az után köztességében tételezett romantika különböző sarkosodásait sem tekinthetjük egyértelműen tagozódónak a már említett belső „hármás”-ban. Hiszen az előromantika sem mindenhol csak forradalmian haladó, miként az utóromantika sem egészében maradi, nem is beszélve a radioaktív, kritikus súlyú, mindig robbanásra kész nagyromantika tartalmáról.

Ebben a helyzeti és mozgásbeli kettősségben talán célravezető, ha visszatekintő elemzésünket sarkítjuk, és a forradalmian előremutató elem strukturális kutatására összpontosítva, a közép mozgását oknyomozzuk múltjában is, távlataiban is. Más szavakkal, az elmélet és a gyakorlat ingajaratában a már említett *előtt* és *után* között próbáljuk a romantika és a forradalmiság dialektikus kapcsolatait megvizsgálni.

A romantika *mint közép* feltétlenül hordozza egy ilyen elemzés lehetőségét. Műalkotásai a romantika múltjának és jövőjének feszültségét arra az űrre feszítik ki, amely az elidegenedett valóság és a kompromittálódott eszmény viszonyának kettészakítottsága fölött tátongott. A romantikusan „kifeszített feszültség” forradalmisága az űr felszámolását kettős eredőből célirányozta: egyfelől a múlt eszmei-érzelmi hagyományain az eszmény nevében elítélte a valóságot, és ítéletét végre is hajtotta e valóság mesebeli megváltoztatásában; másfelől egy remélt szépség birodalmának ábrándjaiban az eszménynek mesebeli valóságot előlegezett, és mindenképpen másnak, jobbnak látta a reálissá

alakítható világot, mint az akkoron valóban lehetséges lett volna. Ez a más, előlegezettségében mesés, csodálatos más volt. És valósággá válhatóságának vágya, az azonosítás bírása, valóban forradalmi vágy volt. Ennek a vágnak a szépségét kétszólamúsága csak növelte, mely szerint a romantika forradalmi elmélete is, gyakorlata is nem azonosságra, hanem másásra alapozódott. Mert ábrándokkal teli gyakorlával szemben elmélete nem volt romantikus, hanem valóban, ellenőrzötten forradalmi, hiszen azokat a múlt és korabeli eszményeket vallotta magáénak, amelyek a reális megvalósulás igényével születtek meg, és bennük e megvalósulás gondolása nem fényesült-halványult mesebeli távlatokká, hanem valódi forradalmat követelt, akár az enciklopédisták bátorságával íródott a francia citoyenért, akár a klasszicizmus tartózkodó megfogalmazásában látott napvilágot a saját forradalmát térden állva fogadó német kispolgár számára, akár az angol nagypolgár dölyfös visszautasításai kényszerítették az emigráció sorsára... De így is, úgy is, amúgy is a valóságmegváltoztató programatikus eszmék mindenképpen a reális forradalmi változások burkában születtek; és persze nem maradtak burokbán, mert vagy szétpukkasztva azt, rögtön forradalmi tetté alakultak, például Franciaországban, ahol a tulajdonképpeni romantika ezeknek a tetteknek esztétikai folytonossága volt a nagy menet pilonjai között a forradalomtól a kommünig; vagy előlegezték a kritikus pillanatot, mint Oroszországban; vagy vajúdtak

Angliában a forradalom múltjának, illetve Németországban a forradalom fanyalgásának árnyékában.

A németországi forradalom-rettegés és álomromantika között született meg Schiller *Levelek az esztétikai nevelésről* című tanulmánya, amely a preromantikusan előzetes szenvedélyek művészi objektivációit (*Haramiák, Ármány és szerelem*) végérvényesen az esztétikum világára bízta, a materiális és formális ösztönök kibékítését a játékban és impliciten a szabadságban, a művészi szabadságban tartja lehetségesnek. Ezért a valóság-eszmény dialektikája (nála az anyagi és a formai oldalak) a természet és a művészet analógiájában jelenik meg, az eljövendő nagyromantika elméleti előfutáraként: „nemcsak költőileg megengedett, hanem filozófiailag is helyes, ha a szépséget második teremtőnek nevezik. Mert ámbár az emberséget csak lehetővé teszi számunkra, egyébként pedig szabad akaratunkra bízta, mennyire akarjuk megvalósítani, ez mégis közös jegye eredeti teremtőnkkel, a természettel: ez szintén csupán csak az emberségre való képességet adta meg nekünk, saját akaratmeghatározásunkra bízta, hogyan éljünk vele.”¹⁹

Ezzel szemben Shelley megmarad végig a preromantikus magatartás képviselőjének. Romantikája programszerűen világalakító romantika. R. Forsyth skót filozófust idézve vallja: „szenvedélyem a világ javítása, mégis téves azt hinni: költői munkámat csak a reform közvetlen kikényszerítésére szánom. Szándékom [...]

a különb versolvasók igen finom képzeletét morálisan kiemelkedő szép eszményekhez szoktatni.”²⁰ Romantikus *ars poeticája* végig forradalmi, jövőkereső. A költészetről és a költőről ezt mondja: „A költészet a legjobb és a legboldogabb elmék legszebb s legtisztább pillanatainak teljesítménye. [...] A poéták azokat a roppant árnyakat tükrözik, melyeket a jövő vet a jelenre.”²¹ De jövőkeresése a romantika forradalmiságának egyik legszebb gondolatává magasodik, átcsapva a keresésből a jövő féltésébe, mind a művészet, mind a tudomány vigyázásába: „Nyelvünk alapvetően metaforikus; azaz megjelöli a dolgok korábban nem értett kapcsolatait, s ezek értelmét addig tartja fenn, amíg a kapcsolatot kifejező szavak önálló gondolatok képei helyett gondolatrészek vagy gondolatcsoportok jelzéseivé nem válnak az idők folyamán; és akkor, ha nem támadnak új költők, hogy új-ja teremtsék az ily módon felbomlott kapcsolatokat, a nyelv halott lesz az emberi érintkezés minden nemesebb célja számára.²² [...] Szükségünk van arra az alkotó képességre, hogy el tudjuk képzelni azt, amit tudunk; az élet költészete hiányzik nekünk. [...] Azoknak a tudományoknak a művelése, amelyek kitágították az ember birodalmának határait a külvilágban, a költői fantáziakészség hiánya folytán, beszűkítették az ember belső világát [...Nehogy] az ember szolgájává téve az elemeket, maga is rab-szolga maradjon.”²³

Persze, a forradalmiság romantikus végrehajtása számos változatot produkál. És ezekben a változatokban a következetes forradalmi megoldások mellett gyakori az elegyes is. Például a németországi romantika hazafisága csak Napóleon-ellenességében volt előremutató, hiszen a külerőszak legyőzése egyben a belső reakció restaurálását is jelentette. Nem csoda, hogy Heine, a korabeli irodalom egyik legelőremutatóbb alakja, romantikus, de magát a német romantikát célzó groteszk iróniájával túllép ezen a kétes erejű, sajátosan német színskála szívárványán, és kora, hazája igaz-romantikus művészetét ott találja meg, ahol az akkor élt és virágzott: a német iparos-vándorlegények dalaiban. „A német nép szívverését érezni e dalokban – írja róluk. – Megnyilatkozik bennük minden komor derűje, egész bolondos észjárása. Bennük dalol a német harag, füttyül a német gúny, csókol a német szerelem. Bennük gyöngyözik az igazi német bor és az igazi német könny. Emez még pompásabb, mint amaz: sok benne a vas és a só. Mennyi naivitás a hűségben! Mennyi tisztesség a hűtlenségben!”²⁴ És ezzel megérkeztünk az elmélet másságától a gyakorlat másságához, oda, ahol a romantika leghitelesebb forradalmi valóságát megtalálhatjuk: a népművészethez és a belőle fakadó korabeli nemzeti iskolák alkotásaihoz.

De még a nemzeti iskolák forradalmi romantikájánál is többet tartalmaz Schumann romantikus programja; azé a teoretikus, előadóművész, zeneszerző Schumanné, aki Chopin

forradalmi zenéjéről a „virágok közé rejtett fegyverek”²⁵ feledhetetlen hasonlatát alkotta. „Az a Schumann-portré – idézi Kroó György –, amely a *Neue Zeitschrift für Musik* évtizedeinek írásából rajzolódik elénk, lényegében nem változik 1848 táján sem. 1834-ben Schumann írja le azokat a szavakat, amelyekhez Heinén, Liszt Ferencen és a fiatal Marxon kívül alig volt méltó valaki a korabeli Németországban: a művészet lesz az a nagy fúga, amelyben a különböző népek énekben válnak ki. Mintha ezt a gondolatát folytatnák és egészítenék ki a *Musikalische Haus und Lebensregeln* talán legszébb sorai, amelyek 1848-ban szinte jelképesen hangzottak: „Figyelj gondosan minden nép zenéjére; a legszebb dallamoknak ez az alapja, és felnyitja szemed a különböző népek jellegzetes sajátosságaira.”²⁶ Ezek a gondolatok rezonálnak felerősödve a nemzeti iskolák második szakaszában, például Bartóknál, aki O. Beuhoz írott levelében így fogalmaz: „Az én igazi vezéreszmém azonban, amelynek, mióta csak mint zeneszerző magamra találtam, tökéletes tudatába vagyok: a népek testvérré-válásának eszménye, a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; azért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle más forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!”²⁷ Visszatérve a nemzeti iskolák és a romantika termékeny kapcsolatához, tanulságos az a tény, hogy

az éppen ebben a termékeny humuszban fogant művészet mai értelmezése szüli a jelenkori romantikaellenesség legtöbb útvesztőjét; éppen ezért ezeket az útvesztőket mi is a nemzeti iskolák esztétikumára alapozva próbáljuk elemezni.

Mert Kelet-Európában a nemzeti éthosz művészi megfogalmazódása ugyan a romantika jegyében történt, de forradalmiságát, implicite reális tartalmát, eleve feltételezte a népművészet eszmei mondanivalójának és metafora-, szimbólumrendszerének formagazdagsága, amelyből a kor és az adott közösségek művészei nemcsak meríthettek, de az e tájakon végigsöprő forradalmi hullám előszele és szomorú utójátéka esztétikailag-etikailag meg is kívánta az ilyen irányú ihletettséget. És maga a forradalom pedig e romantika valósága volt. Itt csak jelölhetjük az erővonalaknak azt a megpendülését, amely a keleti romantikákat végső fokon a forradalmiságból fakadó hangok heroikusan ívelő dallamává magasította. Mert még ma is hosszasan és lépésről lépésre, mozzanatról mozzanatra megállhatnánk annak a nagy folyamnak a cserkészésében, amelynek eredőjénél egyaránt buzogtak a népművészet örök forrásai, de az egész Európában felszínre törő romantikus eszmék is, amelyeket Puskinék például „az örök idők szellemében” totalizáltak. Ezek az erővonalak végül is a műfaj és a műforma romantikus dialektikájában olyan forradalmi művészethez vezettek, amely hagyományában is, távlataiban is a legígéretesebbnek mu-

tatkozott. Talán ez az oka, hogy itt, a nemzeti iskolák első szakaszában, a korabeli realizmus irányain is eluralkodóan áttűnik a romantikus fény, még ha olyan példákra is gondolunk, mint Muszorgszkij zenéje vagy Repin festésze. Ám a romantikusra hangolódó nemzeti iskolák nagy többségében, a műfaji keret eszmei meghatározottságában, az egyetemes-általános európai hang hatására a magáralátalálás valóságát gyakran ennek a valóságnak érzelmi illúziói helyettesítették, és mint ábrándok el-eluralkodtak a hiteles valóság mélyrehatóbb feltárásán, és megelégedtek a népművészeti források felületesebb birtokbavételével, olyannyira, hogy inkább csak idézték, mint megidézték azokat. Végső soron a népies romantika jellegzetes hiperboláin is eltekintett a részletek hűségétől, és ignorálta a valóság mélyrehatóbb művészi magmutatását. De hát ezért volt romantika és nem realizmus. És mentségre sem szorul, hiszen nem volt egyedül, és nem is egyedül maradt egyedül. Először is ott lobogott *mellette* a realizmus kritikai tüze minden korabeli művész életművében, Eminescu vagy Petőfi lírájában, Grigorescu vagy Munkácsy festészetében, Porumbescu vagy Flechtenmacher zenéjében – jóllehet többségüket stilisztikailag az európai romantika talaján ébredő nemzeti iskola képviselőinek tekintjük. És, másodsor, nem ragadt önmagába, hanem megnyitotta az utat a nemzeti iskolák felvirágzásának újabb szakasza felé. Most azonban nem a nemzeti iskolák egyetemességét és sajátosságait vizsgáljuk, hanem a

középnek felfogott romantika viszonyát, azt a szerepét, amelyet a különböző, számára explicit eszmék előrejelzésében, illetve utórezgésében játszik, hol mint ő maga, hol mint nem ő maga; vagy ahogyan a szociológus Parsons mondaná,²⁸ az egók és az alteregók esztétikai státusának megfelelően a romantika „szerep” a *proszopon* értelmében, és e létmód dinamikus aspektusa. Mert a művészet a reneszánsztól erre felé híven bemutatja a szerepét játszó embert, de a romantikában maga a művészet is szerepet játszik. Illik rá is Heller Ágnes meghatározása, mely szerint a szerepszerűvé merevedett kliséken „az ember sosem fejezheti ki magát funkciójában, s miután nem fejezheti ki magát, tehát játszik, kliséje egyúttal szerepe is”.²⁹ Nos, az *önmaga-nem önmaga* ingázásában a romantika mindig is hordozta a szerep kettősségét, a státust és a szerepet, de funkcionális sajátossága abban rejlik, hogy minden igaz művészethez hasonlóan „szerepében” éppen „kliséjét” akarja kijátszani. Így válik szerves katalizátorrá minden ellentmondással terhes művészi mondánivaló megformálásában, még akkor is, ha e mondanivaló és a formába öntés minőségei esztétikailag összeférhetetlenek a szó klasszikus értelmében. Hegel már kimutatta, hogy a romantikus forma „megszüntette-felemeli az eszmének és az eszme realitásának tökéletes egyesülését, és habár magasabb fokon, de visszatér a két oldal különbségéhez és ellentétéhez.”³⁰ Ezek a különbségek és ellentétek a nemzeti iskolákban a tartalom és a forma sajátos dialekti-

káját szülik az első felvirágzás során és a másodikban is. Az *első szakaszra* túlnyomóan a romantikus hangsúlyú általános eszmei tartalom és a partikulárisan nemzeti forma kezdeti szerénysége a jellemző, egyfelől a kelet-európai romantika tartalmának sajátos hitelességében, másfelől a nemzeti iskolák adekvát formavilágának kompetenciájában, amely ezt a kettősséget feszültséggel teljes, de egységes művészetté ötvözte. Feszültségét az eszmény forradalmian új érzékivé tétele és egy más, új valóság távlatai felé vezérlése jelentette, egységességét pedig az a komplementaritás, amely az eszmény romantikus létezési módját szemléletileg egészítette ki a kritikai realizmussal fenn tartott dualizmusában, a korabeli művészet realista–romantikus kétlakiságából fakadó ítéletmondás, illetve újkeresés alternatíváiban. Persze az említett komplementaritás benne foglaltatik magában a romantika forradalmi eszményeiben is, mikor is a romantikus művészet az újnak mint eszményinek az érzékivé tételét oly módon éri el, hogy távlatainak megmutatásával egyben radikálisan forradalmi ítéletet hirdet a maradi, de még valóságos régi fölött. A szerepek kettősségéből eredő közös vonás ennek a feszültséggel terhes romantikus egységnek a jegyében vezet majd el a nemzeti iskola *második szakaszához*, amelyben a kettősség vezérlése megfordul, és az általános érvényű eszmeiség – már az adott alapból fakadóan – intenzíven válik saját, belső tartalmává azáltal, hogy az autochton népi éthosz szigorú, tudo-

mányos „antiroman-tikus” megtalálásában a valóságbírálat romantikus követelései helyébe a valóság bírálata kerül. És az egyetemes vonás formai oldalon jelentkezik: ennek a bírálatnak művészi megvalósításában, a korabeli új formai vívmányok avatott felhasználásában. Mert a nemzeti művészet második korában a realizmus erejét növeli az antiromantikus céllal szentesített új eszközök leleplező jelentéspotenciálja, még akkor is, ha ezek az eszközök a *szimbolizmus*, az *expresszionizmus*, az *impresszionizmus* vagy a *futurizmus* közvetítésével származtak vissza hozzá.

Összefoglalva, a nemzeti iskolákban élő romantika forradalmisága tehát az az egyetlen romantikus vonulat saját 19. századi történetén belül, amely önmaga alkotó tagadásához vezetett: a második szakaszban (a századfordulótól a második világháború végéig) a tartalom–forma külterjességének erővonalát (igaz, még mindig extenzív éllel) megfordítja, és a felkutatott, mélységeiben mindinkább érintetlen ősi rétegek (például parasztdal) megtalálásában önmaga tartalmára lel. A régiből újjá kovácsolt éthosz azonban megkövetelte a régi alkotó tagadását is. Mint láttuk, az első szakaszban a különös nemzeti régít metaforikusan a forradalmi romantika általánossága helyettesítette, és ezért ott az extenzitás nem forma–tartalmi, hanem tartalom–formai volt: az egyetemes forradalmiságot igyekezett a még hitelességében meg nem talált különös partikularizálni; éppen ezért ez a partikularizálás csak formai lehetett. A máso-

dik szakaszban a forradalmi romantika hatása úgy válik belterjessé, hogy általánosságában haladja meg önmagát, és önfeláldozóan kettészakad: forradalmi tartalmát megszüntetve-megőrizve átadja a nemzeti éthosznak, amely új forradalmi karakterében antiromantikus lesz: demitizáló, deheroizáló azáltal, hogy a romantikus eszköztár végsőkön túl feszített hiperboláit új formavilággal cseréli ki: egyfelől visszaparancsolja a hiperbolák hétfejű sárkányait a népművészet Pandora-szelencéjébe, és csak okkal-móddal engedi újra útjukra őket, másfelől a hiperbolák mellé odasorakoztatja az új művészeti áramlatok eszköztárában kicsiszolódott modern kifejezőeszközöket, az impresszionizmus *pars pro toto*-it, a szimbolizmus jelképeit, a futurizmus öblös *technikai hiperboláit* vagy az expresszionizmus jelképes megnyújtásait... És tette ezt olyképpen, hogy az új ábrázoló mód széthúzó áramlatai itt és csakis itt egyetemes érvényűekké váltak: sajátos formaszintézist alkottak a nemzeti iskolák második szakaszában.

A második szakaszban tehát minden visszajára fordul: az egyetemes tartalom realizisztikusan partikularizálódik a feltárt részletek antiromantikusan hűséges ábrázolásában; a kezdeti formavilág pedig kibővül a korabeli kifejezőeszközök egyetemes fegyvertárával. De ez az antiromantikus fordulat is mélységes romantikával terhes – ezúttal az eszközök oldaláról irányítottan. Mert csak látszatra marasztalja el a romantika létjogosultságát. Hiszen például az avantgárd irracionális lázongásban nem tesz

mást, mint megújítja a romantikus magatartása forradalmiságát, még akkor is, ha közben pontosan a romantika ellen fordítja fegyvereit.

Végül is a romantika betörése a nemzeti iskolába (első szakasz) és antiromantikus feloldódása benne (második szakasz) nem szüntette meg magának a romantikának az ellentmondássonosságát. Sem tartalmilag, sem formailag. Hiszen a tartalom és a forma dialektikája eleve feltételezi a saját tartalom saját megjelenítését, és eleve esztétikai inkompatibilitásnak tekinti mind a tartalmi előlegezéseket, mind a formai kölcsönöket. Csakhogy – miként már Hegel rávilágított – az eszme és az eszmei realitás összeférhetetlensége nélkül nem lenne romantika a romantika. Kissé paradox módon fogalmazva, az ő esztétikai létezési módja az esztétikai létezés ellenére jött létre; állítás helyett a tagadást választotta, és benne az *ilyen is lehetne* abszolútummá hiperbolizálódott. Ezért is neveztük a polgári realizmus jelentéstartalmára alapozó lukácsi esztétika intenzív totalitása helyett extenzív totalitásnak. Még élesebben fogalmazva, ha a realista formálási elv és a belőle fakadó esztétikum a bal kéz mintájára alakul, akkor a romantika a jobb kezét mintázza – ugyanolyanán, és fordítva. Mégis ez a „jobbira forgató” esztétikai tartalom okozta a romantika történelmi hitelességének torzóját, azt a félkezűséget, amely egy mindenkori integráns esztétikai kultúra helyén díszelgett azzal a be nem váltott ígérettel, hogy majd az egésztest nyújtja valamikor... Persze, ez a torzó, mint minden tűnt

kor művészi emléke, esztétikummal terhes, és a régi szép reminiszcenciáit sóvárogva hat az új helyén, az új helyett. Hitelessé pedig úgy válik, hogy az újnak antiromantikus támadására romantikusan lemond önmagáról, és az egyetlen kiút felé fordul: a tűzpróba felé; ellenőrzi azt, hogy őrzött és megmutatott eszményei valósággá válnak-e vagy sem? A történelem arra emlékeztet, hogy a romantika forradalmi ábrándjai az egyetlen valósággal átítatott ábrándok ebben az értelemben.

Ám ennek a tűzpróbának az antiromantikus jellegét még ma is sokan félreértik, és benne magának a romantikának a megégetését szeretnék látni. Az ilyenfajta félreértések rendszerint kétfélék: vannak, akik a romantika próbatételén azt az egyoldalú felszámolást értik, amelyben a romantika egyszerűen és kötelező módon átadja helyét az eljövendő (szintén egyoldalú) realizmusnak; mások árnyaltabban kombinálnak: az esztétikatörténeti kontrollt a mindenkori régi és új körök harcában vélik megragadni, amelyben az újért folytatott harcot – úgymond, leleplezve a romantika extenzitását – mindig is romantikaellenesen vívják. De ebben a harcban a tét, a hitelesség már nem konkretizálódik sehol az esztétikum tengelyén, sem a valós, sem az ideális irányában, hanem rejtve marad e viszony dichotómiáinak a gubancai között.

Az első felismerés egyszerűen vulgarizáló. Nem látja be, hogy szándékától függetlenül, a pólusok dialektikájában átcsapásosan, mindig ott van egyfelől a reális eszményiségének po-

tenciálja még a legradikálisabb realizmusban is (ha másképp nem, akkor az adott valóság tagadásának ellenértékeként), és fordítva, másfelől szintén ott van az eszménypólus mindenkori valóságindíttatása (még akkor is, ha az éppen az adott valóság ellen irányul). És ha ezúttal csak a romantikára koncentrálnak, akkor is kitűnik, hogy ebben a dialektikában a legneme-
sebb történelmi szerepet a romantika forradalmisága, újkeresése, újhirdetése játszotta. Mióta az esztétikum és a szerep kapcsolata szervessé vált, azóta maga a romantika forradalmi szerepe nélkülözhetetlen, mint ahogy magáé a művészeté is az. Ám ennek a felismerésnek a lehetősége történelmi korlátokba ütközött. A romantika ilyenfajta félreismerése, amely az ábrázoló módok képtelen rangsorolásához vezetett, különösen az ún. fiatal szocialista művészet megjelenésekor volt drámai, és abból a dogmatikus félelemből fakadt, amely az új be- és megmutatását szívesebben helyettesítette a már meglévő, önmagában megerősített, jelenbe ragadt, unalomig önismételt tükrözésével. Nem véletlen például Gorkij kiállása a romantikus pátosz védelmében. Ebben a védelemben már az is merészségnek számított, ha a terminus-
klisék között megjelenhetett a realizmus mellett a romantika is. Mert ideológiai vetületében a harc dogmatikus éle a romantikán túl általában az új ellen irányult, még a zeneművészetben is, és a régi etalont abszolutizálva, még az újítás árnyékától is óvtak. „Bizonyos, hogy bár belső és rejtett, de igen éles harcban áll egymással a

szovjet zene két irányzata – állította Zsdanov 1948-ban, és így folytatta –: Az egyik irányzat a szovjet zene egészséges haladó alapját képviseli, a klasszikus hagyományok hatalmas szerepének elismerésén alapszik, különös tekintettel az orosz iskola hagyományaira. Magas eszmei célokat követ, a zene tartalmasságára, igaz voltára, realista beállítottságára, a néppel és annak zenei, valamint énekművészetével kiépítendő szerves kapcsolatára, magas fokú művészi tudásra törekszik. A másik irányzat a szovjet művészettől idegen formalizmust, a klasszikus hagyományoknak az újítások zászlaja alatt történő megtagadását, a zene népi voltának tagadását és egy kisszámú esztétacsoport szűk individualista élményeinek a nép szolgálatával ellentétes kiszolgálását jelenti.”³¹ Akár a mai rálátó bírálataként is szembeállíthatnók ezekkel a vádakkal a romantikus Vjazemszkij sorait a múlt század elejéről: „Irodalmunk mezeje még olyan tágas, hogy senkit nem kell félreállítanunk, célt tűzhetünk ki magunk elé, és akadálytalanul közeledhetünk feléje. Tapasztalatokra, kísérletekre van szükségünk, ránk nézve nem a veszteségek a veszélyesek, hanem az egy helyben topogás.”³²

Visszatérve a romantika legitimitására, védelme látszatra nyitott ajtókat döngtetett; de a fentiek értelmében, a realizmus teljes prioritásával szemben a romantika komplementaritásának meghirdetése sokkal több volt felesleges ismétlésnél. Gorkij meghatározása máig előremutató: „A mítosz költészet. Költeni annyit je-

lent, mint kivonni a reálisan létező dolgok tömegéből az alapgondolatot, s ezt képmás formájában megtestesíteni – ezt nevezzük realizmusnak. Hogyha viszont kibővítjük a valóságból leszűrt gondolatot, ha hozzáképzeltjük a hipotézis logikája szerint azt, ami kívánatos, ami lehetséges, s ezzel kiegészítjük a képmást – ahhoz a romantikához jutunk, amely a mítosz alapja. Ez nagyon hasznos, mert elősegíti, hogy forradalmi módon viszonyuljunk a valósághoz, a valóság gyakorlati átalakítására törekedjünk.”³³ Érdeemes megfigyelni: elemzésében Gorkij a romantikáról szól, és a műalkotás dialektikus szemléletében az *alap alapjának* tekinti, amennyiben a mítoszt költészetnek, a romantikát pedig a mítosz alapjának fogja fel. Ezzel szemben a zsdanovi szöveg a realizmus túlhangsúlyozásával a romantikát elkerülhetetlenül ennek ellenlábásává teszi, és mint ilyent múltjában bírálja, a jelenbe pedig új, de vélt romantikát követel: „Az emberi lét mérnökének lenni – azt jelenti, hogy mindkét lábunkkal szilárdan a reális élet talaján kell állnunk. Ez pedig a régi típusú romantizmussal való szakítást jelenti, azzal a romantizmussal, amely a nem létező hősöket ábrázolta, elvezette az olvasót az ellentétek és nyomasztó gondok világából, az életből az ábrándok, az utópia világába. Irodalmunk számára, amely mindkét lábbal a materializmus szilárd talaján áll, nem lehet idegen a romantika, de az új típusú romantika, a forradalmi romantika.”³⁴

A második félreértés a romantika próbatételében a régi és új dialektikus kapcsolatot éppen fordítva, az újért folytatott harc túlzásaiban számolja fel, és akarva-akaratlan a vagy-vagy szorítójába kényszeríti az új művészetet. De a réginek antiromantikus tagadása groteszk kifejelethez vezet: az új konszolidációjának lényege kicserélődik az új távlatnélküliségének vákuumtartalmával. Mert például Adorno avantgárd esztétikája³⁵ a tézis–antitézis módszerének minden termékenyen kontrasztáló mozzanata ellenére is az alternatívák olyan merev rendszerét szülte, amelyben a „hitelesen” új, radikális művészet (az ún. „igazi” avantgárd) nonkonformizmusában csak akkor ő maga, ha örökre szakítania sikerült a múlt ábrándokra épülő romantikus népiességével; és ha nem ezt teszi – szerinte –, az új művészet megszűnik az lenni, ami, és visszahull egyfajta konformista esztétikum egyezményes bűvkörébe. Ám az a kiút, amit Adorno javasol az új művészet számára, távlattalan. Mert az elidegenedett világ perspektívája bizonytalanná válik, és az új radikalizmusának hatékonyságát kimeríti a távlatok távlatnélküliségének süket kiáltásba fúló félelme. Az elidegenedett magányosság közösségének már hazugságszámba menne a hamis ábrándok sugallása, az igazi valóság hangját pedig a magányos ember már nem akarja meghallani. Ezért „jobb csődöt mondani a kommunikációban, mint alkalmazkodni hozzá.”³⁶ – írja Adorno az avantgárd *ars poeticájaként*, egyben lemondva minden valóság és minden eszmény

integráns esztétikai konfrontációjáról. Így aztán persze hogy kihull rendszeréből az is, aminek megőrzéséért küzd: az igazán hiteles művészet. Adorno eszméi csak rendszere megszüntetésével válhatnak igazzá, mert a tézisre–antitézisre épülő rendszer gondolatai, akár a kanti analitikák, az antinómia szorítójában feszengenek, és csak az ellentétek harcának és egységének a teljes rálátásával válik értelmessé az, amit az ellentétek egyszerű szembehelyezése rejtve tart: e dialektikusan átcsapásos viszonyából adódó távlatok lehetősége. Hiszen a kanti antinómiák belső feszültsége is csak e feszültség felszámolásának a távlataiban válik termékennyé. Analitikái, mint például a szépség érdek nélküli tetszése, csak a tetszés és az érdeknélküliség állításának és tagadásának elkülönítő és mégis összefogó rálátásában számolják fel e feszültséget, hol az egyik, hol a másik intenzív vagy extenzív sarkításában, akár egy kéttémás szonáta expozíciója, amelyben az egyik téma feszültségének oldását csak a másik téma feltételezettségében ragadhatjuk meg. Ha Adornónál „húzzuk szét” rendszere összetevőit, a rálátás mozanata új területeket villant fel. Kiderül, hogy nonkonformizmusos radikalizmusa s konformizmusellenessége két irányban vár szélesítésre. És ebben a szélesítésben ott lappang a megtagadott romantika létjogosultsága is. Ha e kétirányú szélesítést elvégezzük, akkor először is a nonkonformizmus tagolódik tovább az avantgárdon túl is egyfajta nihilizmus mindentagadásában, másfelől a „konformizmus” parttala-

nodik el egy valóban még a régin is túli ősiség panoptikumába. De: a kettő között felszínre tör az a *középmező*, amelyet a zenében Enescu vagy Bartók életműve képvisel, és amelynek radikalizmusa nem jelenti a kommunikáció megszüntetését, mert az ún. réginek avatott számbavevéséből indul ki, és mindazonáltal nem konformista. Így a régi és új megszakíttósága mögül végül is megint a valóság és az eszmény alternatíváihoz érkezünk vissza. Ezért e második félreértés motívumai is a nemzeti iskolákhoz kapcsolódnak. Adorno és az avantgárd antiromanticizmusa ugyanis valójában nem antiromantizmus, hanem mint önállóan tételezett áramlattömb, a nemzeti iskolákkal fordul szembe. És totalizáló tendenciája komplementáris emezekével. Mert éppen fordítva, Adornóék a jelenkori kifejezőeszközök újszerűségét abszolutizálva, a formai megoldásokon túl tartalmi abszolútummá emelik őket, és jogosnak vélik bírálatukat abban, hogy a nemzeti iskolák ezeket az eszközöket „csak” formai megoldásként és „persze” inadekvát módon alkalmazták. Ebben a bírálatban tulajdonképpen a nemzeti iskolák antiromantikus eszközhasználatát sikkasztják el, amikor ezeknek az iskoláknak a művészi tartalma ellen törnek. Tehát az ő vélt antiromanticizmusuk pusztán egy már antiromantikus állítás tagadása, és éppen ezért romantikus kritika, amelyben nem tudnak (de nem is akarnak) új távlatokat megfogalmazni, mert nem látják és nem is láthatják a nemzeti iskolák perspektíváit. De ebben az avantgárd

távlattalanságban az antiromantikus magatartás romantikusba csap át, és önmaga lényegét úgy cseréli ki, hogy forradalmiságát rezignációval helyettesíti be. Csak így válik konkludenssé Adorno Wagner-esszéjének záró gondolata is: a zene megtanít félelem nélkül élni.³⁷ Bizony vészegény távlat ez, állapítja meg idevonatkozó elemzéseiben Zoltai Dénes is, az új zene ígéretes radikalizmusa után.³⁸

A kétféle félreértés, mássága ellenére is, elgondolkoztató. Mögöttük extenzív totalitásban ott találjuk magát a romantikának a másságát, még akkor is, ha ez a romantika forradalmi. És e félreértések tanulsága csak akkor válik hasznossá, ha lemondunk a romantika külsőleges elemzéséről, és az analízis tárgyát pontosná formáljuk: *extenzív romantika* helyett *intenzív romantikust* kell megvizsgálni minden korban, minden műalkotásban. Még a 19. században is, ahol és amikor ez a romantikus a romantika címszerepében debütált. Mert a romantika forradalmisága is csak akkor igazolja végérvényesen magát, ha „műalkotáségyéniségében”³⁹ totalizálódva váltja valóra ígétét: elvezet az ábrándok regényes szintjeiről a realizálódó eszmények követelőzően radikális érzékivé tételéhez. Intenzív totalitása a műalkotásban éppen ezért folytonosságában tűnékeny: mindig az *előtt* és az *után* jegyében hat, míg ő maga az marad, ami: a romantikus. Előttje mellett utánja is újra extenzív lesz. Ezt igazolja kölcsönössége a realizmussal, korszakokban és életművekben egyaránt. Sőt, még saját implicit korszakaiban

is, és a kimondottan romantikus életművek pályáívein is, a pre-, a nagy- és az utószakaszokban, amelyekből legelőremutatóbb a preromantika forradalmisága.

Befejezésül gondoljunk vissza Gorkijra. Ő a romantikáról beszél, amely elősegíti a valósághoz való forradalmi viszonyulást. Ez az árnyalat általánosabban is tanulságos, mert a megvizsgált tévedések különbsége arra figyelmeztet, hogy az esztétikai mezőben csak inherens módon lehet általánosítani. Ez az inherencia pedig egyszerre feltételezi a múlt–jelen–jövő esztétikai ívén jelentkező eszmei-érzelmi vonulatok érvényességének történelmi meghatározottságát, valamint azt is, hogy az elemzésre felhozott fogalmi apparátus egész jelentésköre az esztétikai mező belső erőviszonyainak intenzív megértéséből kell hogy következzen, és hogy e mezőbe kívülről bevitt explicit jelentések megzavarják nemcsak az esztétikai analízist, de magát az egész művészeti tevékenységet is elgörcsösíthetik.

Már láttuk, a romantika vonulataiban az elő- (forradalmi), a nagy, tulajdonképpeni vagy az utóromantikus szóhasználat nem volt releváns; és hogy helyesebben járunk el, ha azt vizsgáljuk, milyen volt a romantikus elem esztétikuma a művészetben, egy forradalmi, egy nagy vagy egy ún. „utóműalkotásban”, persze anélkül, hogy megint valamilyen romantikus parttalanság örökérvényűségét hirdetnők. Ezért is fogadtuk el a stilisztikai kompromisszumot és maradtunk (elsősorban) a 19.

század jelenénél. De még itt is azt tapasztaltuk, hogy a forradalmi vagy nem forradalmi program, az esetek nagy többségében, romantikán kívül (előtte vagy utána, illetve mellette) fogant program volt, maga a műalkotás pedig hol sejtetve előlegezte, hol igazolóan ismételte a maga belterjességében az idők szavát, amelyről kissé ironikusan elmondhatjuk, hogy program nélkül is benne volt a levegőben. Ez persze nem jelentheti a programok elméleti megfogalmazásának a fölöslegességét, már csak azért sem, mert az esztétikai tudaton túl ezek a programok a magára találás és eltévelyedés alternatíváiban a kor esztétikai tudatának az emlékvonulatai. De élni ma is a műalkotások élnek. A programok pedig, akár az esztétikai elmélet többi igazsága, relativizálódnak... Éppen ezért a szépség és a szép analógiájaként, a *romantika* és a *romantikus* is elrendeződnek: a romantika mindig elvont fogalom marad, amelynek jelentésköre, *sajnos*, ellentmondásos, a romantikus viszont mindig konkrét műalkotásban él, eszmei mondanivalója szerencsére rendkívül gazdag, és sokféleségében máig eleven hagyomány, amelynek művészi igazságai nem halványultak el, pusztán a mi viszonyunk módosult velük szemben. És ebben a módosult viszonyban, a forradalmiság tettenérésében, keresünk és találunk értéket a romantikában is!

És természetes az is, hogy mai művésztünkben, a forradalmiságnak, az új keresésének, megtalálásának és védelmének a jegyében újra hatnak a romantika fokmérői, még akkor

is, ha ez a hatás a művészi alkotómunka során antiromantikus magatartásban (és persze antiromantikus eszközhasználatban) jelenik is meg.

JEGYZETEK

1. Vö. Roger Garaudy: Parttalan realizmus. In: Parttalan realizmus? Európa. Budapest, 1964. 9–187.
2. Vö. Ernst Fischer: A romantika lényege. Gondolat, Budapest, 1964.
3. Hegel: Esztétika. II. Akadémiai. Budapest, 1980. 176–185.
4. Vö. Platón: A lakoma, 200e. In Platón összes művei. Európa. Budapest, 1953. 985.
5. Novalis: Töredékek. In Romantika. Szerk. Horváth Károly. Gondolat. Budapest, 1965. 145–146.
6. Heine: A romantikus iskola. In Vallás és filozófia. Magyar Helikon. 1967. 88.
7. Uo. 88-89.
8. Uo. 89.
9. Idézi Zoltai Dénes: Diderot-tól napjainkig. Vázlatok a zeneesztétika történetéhez. IV. A korai romantika zenefilozófiájához, In Muzsika. 1960/IV, 117.
10. Uo. 46.
11. Heine: I.m. 74.
12. Fr. Schlegel: Töredék (Athenaeum, 1798.). In A romantika. Szerk. Horváth Károly. Id. kiad. 143.
13. Heller Ágnes: A reneszánsz ember. Akadémiai. Budapest, 1971. 7–25.
14. Madame de Staël: Az irodalomról. Előszó. In A romantika. Szerk. Horváth Károly. Id. kiad. 159.
15. Madame de Staël: Németországról. Részletek (A költészetről). In Uo. 163.
16. Lukács György: Adalékok az esztétika történetéhez. I. Magvető. Budapest, 232–238.

17. Stendhal: Racine és Shakespeare. Részletek (Mi a romantizmus?). In A romantika. Id. kiad. 219.
18. V. Hugo: Részletek a Cromwell Előszavából. Uo. 226.227.
19. Schiller: Válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. Budapest, 1960. 241.
20. Shelley: Versei. Magyar Helikon. Budapest, 1963. 101.
21. Uo. 688–689.
22. Shelley: A költészet védelme. In A világirodalom ars poeticái. Gondolat. Budapest, 1965. 121–122.
23. Shelley: Versei. Id. kiad. 691–692.
24. Heine: I.m. 99.
25. Idézi Kroó György. In Schumann. Bibliotheca. Budapest, 1958. 120.
26. Uo. 91–92.
27. Bartók Béla: Levelei. Zeneműkiadó. Budapest, 1955. 197.
28. Vö. Kulcsár Kálmán: A szociológiai gondolkodás fejlődése. Akadémiai. Budapest, 1971. 245–255.
29. Heller Ágnes: Társadalmi szerep és előítélet. Akadémiai. Budapest, 1971. 14.
30. Hegel: Esztétika. I. Akadémiai. Budapest, 1980. 79.
31. A. A. Zsdanov: A művészet és a filozófia kérdéseiről. Szikra. Budapest, 1949. 64.
32. Vjazemszkij: A kaukázusi fogolyról. 1822. In A romantika. Id. kiad. 293.
33. M. Gorkij: Valóság és irodalom. Kossuth. Budapest, 1964. 134.
34. Zsdanov: I.m. 92.
35. Vö. T.W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Europäische Verlagsanstalt. Frankfurt am Main, 1966.
36. T.W. Adorno: Prismen. Frankfurt am Main, 1955.
281. Idézi Barlay László: Adorno antinómiái. In Helikon. 1968/3–4. 507.
37. T.W. Adorno: Wagner. Európa. Budapest, 1985. 216.
38. Vö. Zoltai Dénes: A jelenkori zenekultúra Theodor Wiesengrund Adorno esztétikájának tükrében. In A modern zene emberképe. Magvető. Budapest, 1969. 306–307.
39. Vö. Lukács György: A különösség. Akadémiai. Budapest, 1957. 200–215.

Mimézis, érzelem, hitelesség: a kodályi zene esztétikuma

Kodály művészetének esztétikai erőterét az érzelmvilág sokoldalú és több szintű zenei ábrázolása határozza meg. Zenei ábrázolását méltán nevezhetjük mimézisnek a szó arisztotelészi¹ értelmében, hiszen a cselekvő ember lelkivilágának érzelmi rezdüléseit, e rezdülések feszültségét és oldását, konfliktusait és egyensúlyát viszi át metaforikusan a zene hangjaira. Mimézisének fő erővonalát az alkotás számos mozzanata építi ki. A cselekvő ember művészi utánzásában, az ember és világ közötti viszony zenei bemutatásában Kodály zenéje az érzelmek művészi reflexióit oly módon hozza létre, hogy e reflexióban az érzelmeket nemcsak a művészi eszmék dinamikusan kísérő-hordozó-továbbító eszközének tekinti, hanem történelmi-szerkezeti előfeltételüket és távlati megidézésüket egyaránt felfedezi bennük. Az érzelmek születését, alakulását, tudatosodását vizsgálva, zenéje életre kelti a szellemi tevékenység geneziséét. Érzelmi általánosításai a tudatosulás folytonosságában eszmékké konkretizálódnak és az esztétikai mező területét is átlépve, az erény régióiba emelkednek. A genezis újraalkotása a mimézis szigorú logikájával vezet el Kodályt ennek a genezisnek hiteles forrásához, a népdalhoz. A népdal zenei világa eleve magában rejti az alkotó-esztétikai mező hite-

les feltételeit, ám több, mint feltétel. A népdal már önmagában megvalósult esztétikum: az ember mindenkori érzelmi konfrontációjának szinkre-tikus megörökítése eszményei és valósága keresztüztében. E hiteles forrás idézése végigkíséri Kodály zeneszerzési tevékenységét egész életútján. Alkotásait, érzelmi objektívációit, saját mondanivalójának tartalmát a népdallal való találkozásától élete végéig elsősorban a népdal esztétikuma ihleti. Persze ihlettől alkotásig megtételre váró út vezet, amelyet az önálló értékek teremtése kövez ki Kodály művészetében is. Zeneje a látszatok ellenére sem megál-lás, beletorpanás az ihlető források egyszerű és rögtöni idézésébe, hanem továbblépés, az út bejárása, újraalkotás, de végső fokon új, saját értékek megalkotása. Ezen az általánosító úton alakul ki Kodály saját érzelmvilága, amely nemcsak tükrözi és minősíti a források életér-zését, hanem vissza is hat és mai megidézésük-ben felel is rájuk. Feleletei bejárják az érzelem kifutópályáit – érzéstől erényig, művészi alkotástól erkölcsi tettekig. Ez a világ egyszerre a megértő jóság és az ellenkező harag pólusai kö-zött rendeződik – lásd például az *Óregek*, a *Jé-zus és a kufárok* című a capella műveit – , és épül be a kodályi zene hol villámlóan fenyege-tő, hol villódzón hívogató, múltat idéző–jövőt ígérő univerzumába – mint a Psalmus hunga-ricusában.

A kodályi zene érzelmvilága tehát végső soron két szintet tartalmaz: a forrásokét és az ezek által kiváltott reflexiókét; e reflexiók az

erény nívóján ható hozzáérzések, akár a megértő jószág, akár az ellenkező harag hite is táplálja őket.

És az életmű érzelmvilága így egységes világ; mert a források idézése akár népművészeti, akár a nemzeti kultúra hagyományait idézi, mindenképpen *csak a hiteles értékek* átvételére támaszkodik – ez a kodályi zene érzelmi szférájának első nagy értéke. Ugyanakkor a nagy személyiségek látnoki felismerését hordozó Kodály érzelmi magatartása biztos záloga volt a hiteles értékek *hiteles átvételének* – és ez a kodályi zene érzelmi világának a második nagy értéke. Az átvétel pedig tulajdonképpen az új teremtése volt, az újé, a jelené és a jövőé. Túl talán saját elvárásain, a megidézett múlt nemcsak újra született, hanem – a reneszánsz kultúrtörténeti mozzanatához hasonlóan – itt is új született. A jelenkor hiteles és adekvát művészete. Így Kodály zenéje nem egyszerűen érzelmi tükre egy ilyen vagy olyan előjelű történelmi vagy jelenkori eszmének, vagy tettnek, illetve történésnek, hanem ő maga érzelmébresztő, sőt érzelmvezérlő alkotás mint olyan.

Kodály zenéjében a mimézis egyik legszebb megvalósulásának vagyunk a tanúi. Nemcsak magát az érzelmet metaforizálja zenévé, hanem olyan esztétikai-művészi szintézist teremt, amelyben pontossá formálja az érzelem hiteles és sokoldalú kapcsolatát az *érzelem – világ*, az *érzelem – gondolat* viszonyában.

Már az inspirációs forrás, amelyből ez a zene táplálkozik, az ébresztett, újraköltött vagy

egyenesen új érzelmet olyan gazdag hangulati-kedélymezővé szélesíti, amelyben maga a zenei mimézis is sajátos, belső kompozíciós elvvé válik. Mert a zene, a mimézis mimézise, újrafogalmazza az ember és a világ kapcsolatát az érzelmi élet érzékvé tétele révén, de úgy, hogy magát ezt az érzelmi életet is megváltoztatja, nemcsak állapotát befolyásolja, lazítja-feszíti, gyorsítja-lassítja, le-fel fokozza stb., hanem minőségileg is mássá, többé teszi, mint ami különben. A népdal hagyományain sarjadt zene általában, Kodályé különösen, úgy tűnik, a mimetikus általánosítást hatványozza: egy már kész mimézist választ saját mimézise tárgyául. Itt a zene tárgya *is* zene. És így tárgyi túldetermináltsághoz jutunk. Valóban, a zenében életre keltett népi *mélosz* érzelemébresztő szerepét mint túldetermináló erőt Kodály zenéje esetében sem tagadhatjuk le. Csakhogy: a mester általánosító ereje a már feldolgozott anyag kiválasztásában is megnyilvánul. Igen: Kodálynál a szelekció is általánosítás a hasonlóságok különbséggé, a különbségek hasonlósággá alakításának zenei dialektikájában. És ebben a kiválasztásban benne van az érzelmek újrendezéséből születő új érzelem perspektívája is. Gondoljunk az énekre-zongorára írt *Magyar népzene* tíz füzetére, amelyek összeállítása már önmagában is új struktúrát jelent. Néhol még tematikai programjelzés is van: *Katonadalok (VI)*, *Régi harcokról (VII)*, *Bordalok (IX.)*... Kodály már e tematikai rendezésben is alkot, a struktúra megszervezésével új érzelmi viszonyok lehetőségét,

sőt valóságát hozza létre. Ehhez pedig olyan művésznek s egyben olyan tudósnak kell lenni, mint ő vagy Bartók. Csak a népdal és a nép érzelmvilágának tökéletes ismerete biztosíthatta az alkotás eme szintjét már a „puszta” kiválasztás és konfrontáció lépcsőfokán. Így pl. a VII. Füzet két dala, a *Megégett Rácország* és a *Körtéfa* a hasonlóság-különbség több rétvű keresztüzében a zenei mimézis valóban kodályi produkciója: a két dallam hasonlít vonalában, különbözik hangnemében; a szövegi konfrontáció dialektikája is legalább ennyire sokrétű a tagolódás hasonlóságában, a szó szerinti értelem különbségében: „Megégett Rácország,/ Megmaradt három ház,/ Egyik a királyé,/ Másik a császáré,/ A harmadik pedig/ Kedves galambomé.” „Körtéfa, körtéfa,/ Gyöngyösi körtéfa,/ Sok gyalog katona,/ Megpihent alatta./ Alulról szél fújja,/ Felülről nap süti,/ Jó annak nevetni,/ Ki egymást szereti.” Nos, a szöveg–dallam párhuzamok, mellérendelések, összevetések szintetikusán felerősödnek a zongorakíséretnek fölött a kodályi tudatos-érzelmi vezérlés jegyében. A megalkotott tézises-antitézises szerkesztést persze hosszas kísérleti szakasz előzi meg és követi Kodálynál. Így e népdalföldolgozások 1924–1932 között keletkeztek, de a „körtéfa, körtéfa”-motívumra még 1937–1942 között is visszatér a biciniumokban. Itt csak sejtetni szeretnők a különböző-hasonló érzelmi visszhangok gazdagságát, amely aztán az emlékezés képzettársító tengelyén olyan sokszínű régiókba vezet, amelyről joggal írta Sza-

bolcsi Bence: „Azonos és mégis ellentétes, két külön világ: szinte egy és ugyanabból a melódiából válik a szemünk előtt melankolikus búcsúdallal és heroikus diadalujjongás. A két kompozíció még eszközeiben is rokon: egyetlen orgonapont hangfoltjából száll fel a *Körtéfa* szélzúgása, napsütése, szivárványos ködbe vonva a szegény katona sóhaját, egyetlen akkord gyújtja fel az ifjúság és a szerelem ujjongó örömtüzeit a *Rácországban*. S a színek skálája mégis oly gazdag, hogy a két ikerképből két egymást tagadó, egymást kiegészítő testvéri mikrokozmosz támad.”² És tegyük hozzá, az ikerkép konfrontációs élményét csak növeli az újratalálás öröme, mert nem egyszerű justaponálás történik itt, hanem a két dal közé Kodály beilleszt – a *lassú–gyors–lassú* érzelmi logika jegyében – „con moto” egy valóban ellenpontoszó mozzanatot, a *Labanc-gúnydalt*, amely triós formszerkezetre emlékeztetve bővíti a mondanivaló érzelmi gazdagságát olyanformán, hogy végül is öt tétel hídszerkezetében gyűrűzik az érzelmek megszemélyesítése. Mindezt Kodály a *szelekció és a rendezés* eszközeivel éri el, ami itt a gondolat–érzelem szintézisének belső gazdagságává mélyül, az énekhang (forrás, népi hagyomány) és a zongorakíséret (kodályi értelmezések) avatott művészi egységében. Az esztétikai siker kulcsa a mimézis belső és többtrétű érvényesítéséből fakad: a népdal feldolgozása egyszerre jelenti az ősi zenei mimézisbe rejtett érzelmek ébresztését és ezek ébresztése révén a mai rezonanciát velük kapcsolatosan. Az új re-

zonancia is mimézis: azoknak az érzelmeknek a zenei tükre, amelyek Kodályban zendültek fel, de amelyek kora emocionális szférájába tartoznak, és az új értékeket képviselik még akkor is, ha befogadásukat a dzscentri hagyományon elnevelkedett rétegek ellenérzésekkel telve gátolták, mert mást éreztek magukénak azzal szemben, ami hitelesen sajátjukat jelentette, az igazi értékek gazdag, ősi és mégis mai skáláján. Kodály tisztában volt az új (ráébresztett) értékek sajátunkká tételének történelmi-társadalmi nehézségeivel is. Mint ismeretes, a zenei nevelés átfogó programját és tudományos gyakorlati eszközeit dolgozta ki ezeknek a nehézségeknek a leküzdéséért. Zeneileg alfabe-tizálta az ifjúságot, új alapokra helyezte a népdalkutatást, és a *zene mindenkié* jelszó fényében visszaadta közösségének azt, ami zeneileg ősidők óta a sajátja volt.

E nagy esztétikai ajándékozás első feltétele azonban a *felfedezett forrás hitelessége* volt: az ősi népdal mimézisrendjének csodálatos gazdagsága. E gazdagság a művészi általánosítás történetében két fontos mozzanatra épült. Elsősorban a külső és a belső, az anyagi és a tárgyi világ érzelmi reflexióinak rendkívül sokoldalúan egyediesített kifejezésére; másodsorban ennek a kifejezésnek ősi egységére, a népművészet, költészet–zene–tánc antik *müszikére* emlékeztető szinkretizmusában. Az ember és a világ kapcsolatában a gondolati-érzelmi viszonyulásokat és e viszonyulás ősi történetét a népművészet elevenen örökítette meg. A világ érzelmi

birtokbavételének népzenei tükröződése, úgy tűnik, egyidejű maguknak az érzelmeknek legrégibb, kezdeti tudatosodásával. Az érzelmek mint első interiorizált reakciók az ember és környezete viszonyával szemben lassan átalakulnak. Tudatosulásuk révén lassan leválnak a valóság konkrétumairól mint ezekkel való közvetlen kapcsolatok, eszmékké módosulnak és tovább generálják az emberi szellem eszmei tartalmát. Ebben a történeti generatív folyamatban a zene sajátos szerepet játszott, azáltal, hogy magáévá tett bizonyos szakaszt, amelyet a zenei alkotások fejlődésének pontszerűségei meg is örökítettek az emberi tudat fejlődésnek folytonosságában és megszakítottságában. „Ki kell emelnünk azt az elemi tényt – írja Lukács György –, hogy minden egyes érzelmi aktus az őt kiváltó külvilághoz kapcsolódik, és hogy az emberek érzelmi reakciói eredetileg lényegileg konkrétak, vagyis elválaszthatatlanul kapcsolódnak a környező tárgyi világban rejlő kiváltó okokhoz. Amilyen kevésbé kell konkrét közléseket tartalmazniuk az őket kiváltó tárgyról, olyan erősen kapcsolódnak tartalmukban, intenzitásukban stb. kiváltójukhoz. Közvetlenül nem a szenvedély, a szeretet vagy a gyűlölet érzése jelenik meg, hanem egy meghatározott helyzetben levő meghatározott személy iránti szeretet vagy gyűlölet. Bármennyi közös vonással rendelkezhetnek is a legfontosabb indulatok, mint pl. a félelem vagy a remény, a szeretet vagy a gyűlölet stb., bizonyára nagyon hosszú ideig konkrétan fölöttébb differenciált

formákban léteztek, és hatottak, mielőtt az emberek mint indulatokat ilyen gondolatvilág-egyesítő fogalmi nevezőre hozták volna őket. És magától értetődik, hogy mielőtt az indulatokat nyelvileg-fogalmilag eme egységesítő megjelölések valamelyikének alárendelték, már létezett az egymással rokon csoportok és alcsoportok érzelemszerű szintézise.”⁴ A tárgyi világgal fenntartott kapcsolat érzelmi intenzitása tehát fogalmi megjelölésük előtt rendkívül differenciált módon jelentkezett, és e jelentkezés szintetizálódhatott a fogalmi általánosítás előtti történeti szakaszban. Herder mondta, hogy a költészet régebbi, mint a próza,⁵ valószínű, hogy a zenei és tánc-általánosítások még a költőinél is régebbiek. Tehát a népdal a szöveg és a dallam viszonylatában őrzött érzelmi-értelmi mimézisnek bár ősi, de már egy nagyon is magasrendű szintézise, amelyben az érzelmi viszony a maga utolérhetetlen gazdagságában az esztétikai mező sarkai között partikularizálódik a valóság és az eszmény művészi, dialektikus, sokszínű konfrontációjában. Persze ez a szintézis nem feledteti és nem is akarja feledtetni az érzelmi objektiváció népművészeti megvalósulásának történetében az ember és világa közötti kapcsolatok esztétikai közvetlenségét. Az általánosító erő kifutópályája szinte felmérhetetlen távlatokkal rendelkezik minden egyes népdalban: az érzelem születésének tettenérésétől a kiélésig és e kiélésben annak a ténynek esztétikai-művészi nagyszerű tudatosításáig, hogy a világ birtokolható, elsajátítható, hogy a világ a

mi világunkká válhat; mi több, a viszony vektorainak művészi megmozgatásával kialakul az az érzelmi tudat, miszerint nemcsak a világ részesei vagyunk, hanem mi magunk vagyunk a világ – úgy is, ahogyan vagyunk, és úgy is, ahogyan szeretnénk lenni. „Mindennek az lehet a következménye, hogy a külső ingerek egyre inkább a puszta ösztönzés jellegét veszik fel, hogy az érzések kiváltója és az érzések közti megfelelés nagymértékben elhalványul, sőt látzólag meg is szűnik. Az érzések és az indulatok tehát amennyiben a valóság visszatükrözései sokkal szubjektívebbek, sokkal távolabb esnek a valóság igazi természetének a megközelítésére irányuló tendenciától, mint az emberek összes többi reakciói. A szubjektív reagálás mozzanata, a felvevő szubjektum szükségletei és sajátosságai jutnak túlsúlyra bennük, és ezek már az életben is gyakran csaknem a visszatükrözés folyamatának megkettőzéséhez vezetnek: nem annyira a tárgy hat közvetlenül, mint inkább a tárgynak a szubjektum emocionális életében végbemenő átalakító visszatükrözése.”⁶ Persze az érzelmek ennyire elvont interiorizálásához az ősi művészetben belül is hosszú az út. A külső és a belső világ érzelmi-zenei tárgyiasítása valószínűleg megelőzte, sőt feltehetőleg hasonló módon járta be az általánosításnak és a tudatosulásnak azt az útját, amelyet a költői alkotás világában már feltártak. Ha pedig az úton megelőzte – és megelőzte! –, akkor viszont a költői általánosítás útja a *hasonlított* s a zenéé a *hasonlító*, és nem fordítva. Innen a helyes sejtés

a költői tartalom mélyrétegeinek zeneiségére vonatkozóan. Így a zenei elvonások érzelmi objektívációit is jellemezhetjük Tudor Vianu metaforaelemzéseivel: „Tehát a szellemi életben kialakult új fogalmak megnevezésére érzékelhető dolgok nevét használták az emberek, előbbit az utóbbival fejezték ki, azaz metaforát alkottak. Ugyanilyen módon a konkrét tulajdonságokat jelölő szavak is az idők folyamán erkölcsi fogalmakhoz társultak (meleg érzés, kemény jellem, éles megfigyelés, száraz beszéd, keserű sóhaj, rothadt erkölcs stb.) Sully-Prudhomme még Biese előtt bemutatott és elemzett egész sor ilyen természetű jelzőt. [...] Bebizonyította, hogy az alapvető testi funkciókra (tapintás, ízlés, szaglás, mozgás stb.) vonatkozó jelzők legnagyobb része metaforikus áttétellel erkölcsi fogalmakhoz tapadt.”⁷ De az egykori érzéki-érzelmi kapcsolatok elvonódásai az erkölcsi szférában nem jelentik, mint már említettük, az esztétikai viszony közvetlenségének tovatűnését. „Henning figyelemreméltó tanulmánya a költői kép keletkezésének igen tetszetős nyelvtörténeti magyarázatát adja. Föltételezi, hogy a nyelv hosszú időn át csupán szilárd szerkezetű, megbonthatatlan jelzős kapcsolatokat ismert. Még ma sem választhatunk el bizonyos szagérzetet jelző szavakat a jelzett szótól. Pirosról, melegről, élesről önmagában is beszélhetünk, de illatról, szagról csak rózsára, szamócára, terpentintre vonatkoztatva. Előbbi esetben a jelzős szerkezet szétbontható, labilis: a jelzőt elválaszthatjuk a jelzett szótól és más fogalomhoz is társít-

hatjuk; utóbbi esetben a szerkezet állandó, felbonthatatlan; a jelzőnek csak a jelzett szóval együtt van értelme (rózsaillatú stb.). Henning fejtegetését kiegészíthetjük azzal, hogy átmene-ti forma is kialakult a két szerkezet között; ez eredetileg állandó volt, később felbomlott, azaz a jelzőt más fogalmakra is vonatkoztathatjuk, pl. rózsaszín , téglaszínű, égszínkék stb. Ez a tény csak megerősíti azt a föltevést, hogy a nyelvtörténeti múltban minden jelzős szerkezet állandó volt⁸ – fejtegeti Vianu. Hasonlóan, a zenei mimézisben esztétikailag – a viszonyok bonyolult kapcsolatában – az érzéki és az elvont olyan művészi dialektikájával találkozunk, amelyben az anyag költői ragyogásában ránk mosolyog az eszme – ahogyan Bacon mondaná.⁹ Tehát a tárgy érzelmi relációi zeneileg az egyeditől az esztétikai különösbe bejárják a mező minden érzéki pontját. Így a népdal érzelemvilága a dallam–szöveg kapcsolatában a szintetikus szakaszon belül *először* zeneileg tételeződhetett – a külső hangzójegyek plasztikus ábrázolásától fokozatosan elvonódva, a belső lelki világ expresszív jegyeinek tükrözéséig–, és csak *másodszor* vehette fel a költői szöveg szóbeli értelmezéseit, hogy az ősi szinkretizmus történelmi szakaszának végén létrehozza az esztétikai általánosítás csodálatos népzenei értékeit. Ennek az esztétikai-episztemo-lógiai ténynek fontos jelentősége lehet a kodályi zeneszerzői aktus belső törvényeinek megértésében is. Különösen akkor, ha Kodály alkotói tevékenységét az irodalmi-költői szövegek zenei ki-

választásában és újra-továbbértelmezésében vizsgáljuk meg. Mert Kodály mélyen tisztában volt azzal az esztétikai-genetikai ténnyel, hogy a költői alkotás belső törvényeinek zenei újratovábbgondolása *elevé* zenei kell legyen, vagyis a költői szövegből a zenei szinkretikus magot tárta fel, és a szöveg zenéjét gondolta tovább a tudomány és művészet intimitásában-megalkotva az énekkari életműben, és azon túl tanulmányaiban, a modern magyar zene prozódiaját. Amit László Zsigmond ír a zeneszerző és a költő alkotói viszonyáról, nemcsak a zenei mimézis intim lényegét tárja fel, de rávilágít a kodályi mimézis hitelességére is: „A zeneszerző, ha nem tekinti pusztá nyersanyagának vagy alkalomnak a komponálásra választott verset, ha közösséget vállal a költő mondani- és vallanivalójával, ha a vers élményanyaga vagy háttere rokon húrokat ébreszt föl benne, szükségképpen megkeresi és megtalálja ennek a belső, tartalmi, szubsztanciális mondanivalónak külső megjelenési elemeit is, megtalálja és összefüggésükben értékeli azokat, jól tudva, vagy (tudásnál mélyebben) átélve, hogy a belső szubsztancia, az igazi »eszmei mondanivaló« csak materiális megjelenésében válik igazán válóvá. Ritmus és melódia, rímhelyzet és rím, paüza és tempó – mind összefügg, és pedig összefügg egymással és azzal, amit megjelenít, ábrázol, kifejez. Ezen a belsőt-külsőt átjáró megértésen keresztül válik a vers a zeneszerző sajátjává, a már megformált élmény a maga élményévé, melyet azután úgy képes a maga nyelvébe

átültetni, hogy hű marad a költő nyelvéhez. Így jön létre az a vokális kifejezés – az igazi zenei prozódia –, mely egyszerre tükröz költőnek, zeneszerzőnek. Így születik a zenei prozódia – valóban a költészet szelleméből, abban a minden vonatkozásában átélt értelemben, hogy ez a »szellem« ezer gyökérszállal kapaszkodik a költészet »testébe«: a vers rugalmas organizmusában élő és lélegző nyelvbe.”¹⁰ A zenei mimézis lényegét teljesebben csak úgy határozhatnók meg, ha a fenti definícióhoz – *vokális kifejezés – zenei prozódia* – hozzátennők a másik szinkretikus maradványelemet, a *tánc relátumát*.

Visszatérve zene–költészet történelmi szerkezetváltozatainak az elemzéséhez, megállapíthatjuk, hogy a költészet szelleme valamikor az ősi zenéből született. A kodályi mimézis a költői szöveg zenei megkomponálásával azt adja vissza – nem utolsósorban a költői alkotás implicit-zenei értékének továbbcsiszolásával és az új, »szerzői« zenei érték beötvözésével –, azt, ami valamikor hasonló módon sajátja volt a költői szövegnek: a szinkretikus *zeneiséget*. Számára tehát a költemény végső soron eszköz, de csodálatosan kezelt eszköz volt a benne elrejtett zenei célszerűség zenei céllá alakítására, és azon túl az új zeneiség, a zene – újabb értékteremtésére.

A forrásul választott népdal tehát Kodály művészetében mint ontogenezisben újraélt feldolgozása során filogenezise legfontosabb mozzanatait: az érzelmek kialakulása során ját-

szott szerepét, elvonódásaikat, tudatosulásukat: a dallam–szöveg viszony fokozatos, szakaszos, de végső fokon közös geneziséét. A mester szerzői beavatkozása pedig tovább rétegezte az ősi mimézis szerkezetét: mai érzésekké konkretizálta az egykori tartalmakat és ezáltal persze új lényegét hozott létre. Ennek az új lényegnek tanúságtétele a kodályi *mélosz*, amely minden egyénisége és korszerűsége ellenére sem mond le az ősi intonációról, még akkor sem, ha nézőpontjai távolabbi horizontokra vezethetnének, mint pl. a *Hegyi éjszakákban* (1923) vagy a *Négy olasz madrigálban* (1932).

Az egyén és a közösség szoros kapcsolata az *alkotás* és az *ihlet* viszonyának elkötelezettségében már alkotása kiindulópontján tudatos *ars poetica* volt. Ennek a szellemében született az Opus 1: *Énekszó*, dalok népi versekre. A partitúra kézírásos mottója az utolsó dal szövege: „Kötöttem bokrétát / Erdei székfűből, / Annak adom én azt, / Kit szeretek szívből.” „Az *Énekszó* című dalsorozat szövege – jelzi az utóirat – magyar népköltési gyűjteményekből való. Zeneje Kodály Zoltán eredeti szerzeménye az 1907 és 1909 közötti évekből.”¹¹ A kiindulópont mércéje tehát a zenei mimézis olyan magas igényével lép fel, amely a régi *mélosz* szülte dal szövegéből a régi zeneiség visszhangjaként új zenét, új *műalkotás egyéniséget* teremt – ahogyan Lukács György mondaná. Ez az *ars poetica* végig következetes esztétikai kánon marad Kodály alkotói tevékenységében.

Az érzelmek zenei mimézisének krédója a hasonlónak formálás sokszínű és sokrétű esztétikai valóságában elkerülhetetlenül felvetette a *hitelesség kontrollját* is: mind az ősi minta autenticitását, mind a hozzá való viszonyulás avatottságát. Ez az esztétikai kérdéskör végső soron az esztétikai tudat hitelességének a problémáját hozta magával, ami elvezetett a művészi tudat racionális felülvizsgálásához. Kodály életművének kibontakozása és a kibontakozás egész íve szervesen kapcsolódik e kérdés gyakorlati-elméleti megválaszolásához. Maga a kérdés szinte programkérdés volt, de sajátos módon nem egyszerre jelentkezett a zenében és az irodalomban. Kodály mellett, és talán néhány évvel hamarább, az Eötvös-kollégiumban Horváth Jánost, a költészettan kiváló tudósát is hasonló kérdések foglalkoztatták. Bizonyára ismerte a magyar–német szakos Kodály a magyar–francia szakos Horváth célkitűzéseit és kutatási eredményeit. De Horváth elemzése a már megvalósított program irodalomtörténeti feltárását célozták még a romantika századai-ból. Kodály viszonyulása a kérdéshez: e program bár megkésett, de korszerű megvalósítása a zenében is. Kompozíciós programjában ott szerepelnek Kölcsey művei, aki a művészi tudat történetének és hitelességének első teoretikusai közé tartozott. A művészi tudat elemzése Kölcseynél is érzelemesztétikai fogantatású, érzelemesztétikája pedig szervesen kapcsolódik a miméziselmülethez. A dalt így határozza meg: „harmóniás szavakba öntése a gondolattá érlett

érzeménynek.”¹² Jóllehet a dal műfaja a szinkretizmus differenciálódása során már a 18. században irodalmi-költői alakzatot jelentett, poétikai-lírai funkciói mellett Kölcsey tudatában mégsem zárta ki az énekelhetőség minőségét, annál inkább nem, mert a hiteles források keresésében és méltatásában ő is a zene-költészet ősi egységéhez jut el: a népdalhoz. Horváth tudományos-elemző Kölcsey-idézetei egybeesnek Kodály művészi invokációival – a *Huszt*, a *Bordal* szövegének feldolgozásai férfikarra. Így Kodály művészetében az esztétikai tudat formálódása zeneileg megismétli azt a programot, amely irodalomtörténeti tény volt már a költészeti romantikában. Nem véletlen, hogy egyes méltatói a múlt századi romantika megkésétt, de nagyobb alakjai közé sorolják Kodályt. Persze alkotói tevékenysége mérlegén ez a megállapítás csak részizgagság, mert Kodály ízig-vérig 20. századi művészetet hoz létre, a régi program sóvárgó ábrándja pontosabbá formált esztétikai eszménnyé erősödik Kodály célkitűzésében, és meg is valósul alkotásaiban: az ősi forrásokat saját maguk erejéből és nem idegen mintára a mai művelődés szintjén megidézni, és belőle táplálkozva saját művészetünket kidolgozni. Fájdalmasan érdekes kultúrtörténeti tény, hogy ez a program nem egy időben és nem az összművészet szintjén vált valóra és hogy éppen a zene, amely annak idején a költőiség generatív premisszáját jelentette, volt az, amely a költészet fejlődéséhez viszonyítva megkéséttlen kapta vissza jogát hitelességéhez. Itt most nem

elemezzük részletesen az okokat, de tény, hogy ebben nemcsak a zeneszerzés-tanítás idegen kézből kapott idegen mintái játszottak közre, hanem mindenekelőtt az esztétikai köztudat kispolgári lomposága is, az a dzsentrilelkű sírva vigadás, amelynek kiáltó anakronizmusát Ady költészete méltán ostromozta, és amely még hosszú időn át akadályozta azt, hogy az igazi művészet és elsősorban a hiteles zeneművészet közönségre leljen, pontosabban, hogy saját közönsége saját közönsége is legyen. Ennek az integráns zeneesztétikai kultúrának a megvalósításában nagy erővel hatnak Kodályra a régebbi költészeti célkitűzések. Talán nem véletlen, hogy éppen ebben az időben elemzi Kölcsey esztétikáját Horváth János: „Vannak népek, úgymond Kölcsey, kik a népköltészetet fokozatosan nemesítvén teremtenek meg maguk erejéből egy eredeti, nemzeti irodalmat. »Másutt a párdal állandóul megtartja eredeti együgyűségét, s a nemzet szebb része felfelé hágván a míveltség lépcsőin, a bölcsőben fekvő nemzeti költést messze hagyja magától. Ily körülményben a magasabb poesis többé belső szikrából szép lángra nem gerjed; idegen tűznél kell annak meggerjednie, s a nemzet egészének nehezen fog világítani. Velünk, úgy látszik, e történt meg.« Valóban ez történt meg velünk, vagy – az említett csekély énekmondói örökség leszámításával – majdnem ez. Mert a szervezett énekmondást egy első lépésnek kell tekintenünk, mit a népköltészet a maga emberségéből tesz,

hogy irodalommal emelkedjék. A második döntő lépést már nem tehetette meg.”¹³

Ennek a „második lépésnek” jelenkori megvalósítója volt a zenében Kodály. Az érzelem zenei mimézisében tudta és megvalósította azt a feladatot, amely az érzelem diagnosztizáló megmutatásán túl elsősorban a *mit* és a *hogyan* művészi kérdéseit vetette fel a téma és a stílus dialektikájában: a népi *mélosz* őrizte történelmi idők hagyományait, mai értékeket hordozó zenekultúrává újítani, a múlt hiteles piedesztálján valódi újat teremteni. Azt tette, amit Kölcsey javasolt: „a való nemzeti poesis eredeti szikráját a köznépi dalokban kell nyomozni”¹⁴. Kodály népdalkutatásai egyaránt nagy jelentőségűek a modern zenei folklór tudományos eredményei és a modern zeneszerzés fejlődése szempontjából; személyesen ötvözte a kettős igény megvalósítását. „Ezeket a gyakran föld alatti hatóerőket érdemes volna történelmileg felkutatni és a köztudatba bevinni. Nem elég pusztán tudomásul venni Bartók és Kodály népdalkutatásait. Azok elveit kell megérteni és – ahol lehet, ahogy lehet – belevinni a kultúra megértésének és fejlesztésének elméletébe és gyakorlatába. [...] Bartók és Kodály az igazi népművészet felkutatását mindig szorosan összekapcsolták a legmagasabb rendű művészet lényegének feltárásával. A magyar népdalkutatás esztétikai eredményei tehát e szemléletnek egy olyan módszerére mutatnak, mely Bachtól és Händeltől egészen Muszorgszkijig mindig fényt vet a legmagasabb rendű művészet népi alapjaira.

Másodszer kiemelendő, hogy nálunk a magyar népi művészet értékének hangsúlyozása mindig kifejezett hadüzenet volt a magyar elpolgárriasodó dzsentrikultúrának¹⁵ – állapítja meg Lukács György.

A hiteles források idézése Kodály művészetében a népdal nyomain elvezetett az irodalmi-költői értékek zenei miméziséhez is: az értelem-érzelem dialektikájában újra felcsendültek, új hangot kaptak az irodalomban-költészetben már tudatosult érzések-eszmék. Az általánosítás szerkezetváltozásait itt is a népművészet történelmi genezise inspirálta. Kodály a zenei kibernetika belső törvényeinek értelmében sajátos *feed-back*et valósít meg: újravezérli a *félíg ének, félíg beszéd* szinkretikus dialektikáját. „A beszéd zenei oldala csakolyan jellemző tulajdonsága minden népnek, mint a zenéje. A nyelv is énekel, a zene pedig beszél. Világosan érezzük a nyelv és a zene dikciójának még eléggé fel nem derített, talán fel sem deríthető összefüggését”¹⁶ – vallja, és a költészet fejlődés-vonalát megfordítva, újra a zenei elem felé közelít; így tárja fel a legősibb érzelmi mimetikus mozzanatokat, hogy belőle az új zene irodalmát hozza létre. „Nem valószínű, hogy a Tinódi előtti énekmondók szavaltak volna (holott még ő is csak énekelt, recitált); még kevésbé valószínű, hogy a nép maga közt versben mondott volna el valamit (mondát, regét), nem pedig énekelte volna azt. A nép körében is kellett valamely átmenetnek lennie az énekből a versfelmondáshoz, s ez alig lehetett más, mint az a

»félig ének, félig beszéd«: recitatív előadási módor, minőt Kodály Zoltán mutatott ki még ma is a nép közt, s minőül Tinódi előadását is meghatározta. Egyrészt tehát a népi (nemzeti, ős-) dallamok és táncok zenei ritmuselve, másrészt az ezek ellenőrzése alatt létesülő recitatív jellegű éneklés, mibe a beszéd saját hangsúlyrendszere is hovatovább belejátszik: lehet az a »kénytelenség« a verset író magyar ember fülében, melyhez szövegritmusa létesítésében öntudatlanul igazodott¹⁷ – így Horváth János. Nos, a költőiség kialakulása a zeneiből teszi lehetővé Kodály számára, hogy a költészet *zeneiségét zenévé* magasítsa. Ezeknek a lehetőségeknek a keresése és megtalálása vezet Balassi, Berzsenyi költészete felé. Hogy a feltárt zenei elem hiteles lesz, azt már Arany János is sejtette. „A legrégibb költői emlékektől fogva Leopold koráig a magyar verselés tömege a formáknak egy olyan önálló, teljes, szervezeten rendszerét mutatja – mondja Arany János –, mely azonos a népdal formáinak rendszerével, vagy inkább a kettő együtt teszi a rendszert. Tisztán áll ez előttem a legkisebb részletekig, s bátran kimondhatom, hogy ezen időszak költelme, nem ugyan öntudatos művészettel, de minden esetre azon kénytelenségből, hogy magyar fül csak így érezte *versnek* a verset, egyenesen a népre támaszkodik.”¹⁸ Ugyanakkor a kiválasztás, a helyes orientáció itt is olyan fontos volt, mint a népdal esetében. Kodály zeneszerzői nagyságát igazolja, hogy tematikailag is, de zeneiségében is mindig a legnagyobb ér-

tékekre talált rá. Hiszen a szöveg dallam költői fejlődése sem volt egyenes vonalú fejlődés. A költői dalszerzés elég nagy vargabetűt írt le, míg kialakította önmagát. Talán még Balassinál is. Arany valószínűleg nem ismerhette Balassi szerelmi verseit, mikor ezt írta róla: „Költői irodalmunk első századaiból általában kevés lyrai, még kevesebb olyan versezet maradt ránk, mely határozottan a dalhoz, a világi dalhoz lenne számítható [...]. Maga Balassa, Rimai, Beniczki sem mondhatók a dal művelőinek mai értelemben, (...) s ha olykor a lelkesebb Balassa lyráig hevül is, az, amit lantja zeng, csak széles értelemben vehető dalnak, de nem látszik, hogy különösebben a dal belformája után törekednék. Énekelni ugyan lehetett, (...) de akkor énekeltek sok mindent; az egyházban hosszú dogmai fejtegetést vagy bibliai történetet, a lakomáknál Tinódi-féle históriákat, anélkül, hogy amazok bensőképp az ének, ez utóbbiak a ballada vagy kisebb eposz formáira igényt tartottak volna. Ily módon Balassa versei is felveheték a zenei külsőt, bár hiányzott bennök a dalszerűség, melyre nem csupán az kívántatik, hogy a szöveg sora megfeleljen a zeneinek. Több azokban a leíró elem, részletezés, hosszabb a lélegzet, csekélyebb az összpontosítás, hogysesem a dal megtűrhethető; s az egyéni sorsára, speciális körülményekre vonatkozó helyek nem engedik érzelmeit amaz általánosságra emelkedni, mely a dalt a sokaság ajkán meghonosítja. Eszerint bátran elmondhatjuk, hogy a dal mint költői forma nem létezett irodal-

munkban, vagy legalább e létezés nyomai elég számú példányban ki nem mutathatók, – egészen a 18. század hanyatlásáig; akkor is nem a sajtóban, hanem egyes érző szívek kicsiny körre szánt és kézirati homályra kárhoztatott érintkezéseiben találjuk a dalt, mely saját formája után törekszik.”¹⁹ A tematikai, stilisztikai, műfaji kérdések mellett társadalomtörténeti kérdések fontosságát is hangsúlyozzák a hiteles líra kialakulásával kapcsolatban. Kölcsey nemcsak az ősi források jelentőségét emeli ki, hanem az érzelmi talaj hűségét és azonosságát is lényeges előfeltételnek tekinti: „Mert a nemzeti poesis a nemzeti történet körében kezdi pályáját, s a lyrának később feltámadó s individuális érzelmeket tárgyazó zengése is csak ott lehet hazivá, hol az a nemzeti történet régibb Múzsájától kölcsönöz sajátját, s személyes érzeményeit a nemzeti hagyomány és nemzeti megnemesített életkör nimbusán keresztül sugározta.”²⁰ Kodály zeneszerzői viszonyulása a több évszázados költészet felé persze meghaladja a *dal* műfaji kereteit; ugyanakkor a zenei elem újralfedezése és továbbgondolása során a költészet egészben is már (illetve még) a dalban szintetizálódó zeneesztétikai minőségek dinamizmusára épít. És talán itt – a dal műfaján innen és túl – nyilvánul meg igazi elemében prozódiai művészete. Elég, ha a disztichon kötött ritmusának zenei feldolgozására gondolunk pl. *Az igaz bölcsben* Verseghy Ferenc szövegére (*Biciniumok I.*), amikor is a váltakozó ütemek és a dallam belső szerkezete „megszüntette

megőrzi” a hexameter lüktetését, de úgy, hogy az érzelmi-értelmi hangsúly egységében a kétszólamú szerkesztésben is minden csodálatosan a helyére kerül. Egyébként ez a zenei miniatúr arra is szép példa, hogyan komponálja végig Kodály magát a költői gondolatot is. A hasonlatra épített párvers Kodálynál is a hasonlító és a hasonlított mellérendelésére alapozva egészül ki a kétszólamú imitáció zenei anyagává. Végül is egy kétszeresen közvetett mimézissel találjuk szemben magunkat, amelyben az imitációs-ellenpontoszó elv belső alkotó módszerre lényegül. Ennek értelmében próbáljuk meg elképzelni a pentaton fordulatokkal teli eolos dallam lassan zajló szépségét, amely a disztichon gondolati tömörségét az érzelmi kiélés és átélés zenei világába emeli: „Nézd a búzakalászt, büszkén emelődik az égnek, / Míg üres; és ha megért, földre konyítja fejét. / Kérkedik éretlen kincsel az iskolagyermek, / Míg a teljes eszű bölcs megalázza magát.” Ez a mikrokozmosz azonban csak sejtetni tudja a nagy Kodály-művek titkait, amelyekben makro-fesztávon valósul meg az értelem és az érzelem szintézise: a gondolat eszmévé, az érzelem erénnyé gazdagodik-tudatosul-..., mint pl. a *Budavári Te Deumban*.

Kodály hasonlóan jár el a zenei mimézis olyan bensőséges régióiban is, amikor a zenét fokozza tovább zenévé. Mindenekelőtt a hangszeres zenei források feldolgozására, elsősorban a táncdallamok továbbkomponálására gondolunk. Itt a forrás hitelességét visszakeresve,

Kodály átnemesíti a régebbi dokumentumok anyagát. Pl. a *Galántai táncok* esetében a galántai cigányok egykori dallamtárából merít egy 1800-as évekből származó bécsi gyűjtemény közvetítésével. E cigány muzsikások játékanak megbízhatóságáról írja Kárpáti János: „Repertoárjuk, melyet akkor még bizonytalannal nem fertőzött meg a jóval később fellépő és máig tartó felszínes szórakoztatói igény (dzsentrik mulattatása, kávéházi és idegenforgalmi muzsikálás), a Bécsben megjelent kiadványok tanúsága szerint rendkívül értékes volt. Nem ok nélkül fordult Kodály ezekhez a táncdallamokhoz; olyan anyag rejtőzött bennük, mely méltó volt a szimfonikus zenekari feldolgozásra, a művelt muzsikusból álló Filharmóniai Társaság ünneplésére. És szervesen beillett Kodály programjába, a magyar népzene és a magyar zene-történet valamennyi értékének megmentésébe, megörökítésébe, magasrendű műzenei formába öntésébe.”²¹ De még az eredetileg is jó dallamanyag a mester kezében emelkedik igazi művészi magaslatra – a harmonizálást és a hangszerelést nem is tekintve. A szerkesztés metamorfózisában a *lassú–friss* párosítás elvét szem előtt tartva, Kodály a mű méltóságteljesen gördülő, rondótémaként visszatérő anyagát egy *friss* típusba tartozó táncból komponálja meg. A beavatkozás azonban éppoly biztonságos, mint maga a választott tematikus anyag. Persze a dallam, a tempóváltozásnak megfelelően, módosul-nemesedik. Kodály intervenciója azonban lényegét hordozó. A dallamváltozással

olyan tematikus egységet hozott létre a feldolgozott nyolc táncdallamon belül, amely nagy zenei formához, zenekari rondóhoz vezetett; a rondóforma zenei gondolatainak lehetőségei szerint bővítette az egykori táncdallamok mimetikus erőterét – amely így méltóvá válik a Mester Galántát idéző nosztalgiájának bensőséges ábrázolására.²² És az elemzések sorát folytathatnók a táncdallamok forrásai körül is...

A tánc és költészet népi és műzenei megidézése Kodály zenéjében a művészi általánosítás történetének a már említett mindkét mozzanatot hordozza: az érzelmi objektivációk egyediesített tükröződését is és e tükrözés szinkretikus egységének modern újraalkotását is.

A kettős mimézis, a nép művészetének, századok költészetének feldolgozása és továbbgondolása-alkotása, egyszóval a források eleve adott esztétikuma nem csökkenti – mint néhol olvasni – a kodályi zene eredetiségét, és nem jelentett elzárkózottságot sem e zene számára. Emellett ismeretes az a tény, hogy Kodály zeneszerzői tevékenységében nem mondott le az európai egyetemes vívmányok alkotó felhasználásáról sem; gondoljunk a francia zene iránt érzett szimpátiájára, Debussy-hódolatára már a korai szakaszban. Sőt, találkozása az *egyetemes* értékekkel meg is előzte a *nemzeti* értékekre való rátalálást. Zenéjének haladó jellegét csakis ebben a dialektikában – az egyetemes és a nemzeti konfrontációjában – érthetjük meg igazán. És ő maga is ebben a viszonylatban értékelte nagy elődjei zenéjét – távol egy olyan tévhittől,

hogy Bartók vagy saját zenéjének hiteles rátalálása az ősi forrásokra feledtetné akár Mosonyi, Erkel, Liszt, akár Bihari, Csermák, Lavotta zenéjének tagadhatatlanul hiteles értékeit. Tisztán érezte a keleti nemzeti iskolák belső fejlődésében jelentkező gondolati-stiláris szerkezetváltásokat, azt, hogy az első periódus múlt századi zenéjére a nagy romantika nyomta rá a művészi érték bélyegét, de azt is, hogy a következő, 20. századi zene hitelességét a nagy rátalálás jellemzi: a nemzeti zene forrásai közötti avatott distinkció, a parasztdal reneszánsza és a kortárs egyetemes zene eredményeivel szembeni nyitottság, még akkor is, ha e nyitottság nem jelentette számára az avantgárd szellemével történő olyan fokú azonosulást, mint több más kortárs zeneszerző művészetében érezhető. De elismerte mind a múlt, mind a jelen minden hiteles zenei értékét. Más szóval: egyaránt vallotta a népi ihletettséggű indítás nélkülözhetetlenségét és az egyetemes értékek befogadásának létfontosságát egy integráns esztétikai kultúra megteremtéséért. Döntése azonban a nemzeti-től az egyetemes felé irányulás döntése. Kompozícióiban is, életútján is. Ezért mond le az univerzális sikeresség nimbuszáról az autochton hitelesség javára. Az Opus 1. előtti szakaszban – tehát a népdallal való kinyilatkoztatás-szerű találkozás előtt – íródott *Adagió*ról például így vall: „Bizonyára észrevették, hogy ezen az Adagión semmi sem látszik meg a magyar népzeneből; végre egy darab, melyben nincs népzene – mondaná némely barátom, aki ma is

ellenzi, hogy falura mentem és ilyen dolgokat hoztam onnan. Ez meglehetősen világos és elég folyékony és internacionálisan érthető stílus: nincs lopva senkitől, kell, hogy legyen benne valami egyéniség, mint sikere mutatja, könnyen hozzáférhető, és ha folytattam volna, könnyebb és gyorsabb siker útjaira jutottam volna. De az embert vágyai vezérlik, és az én vágyaim engem oda vezéltek, ahol nagyobb munkával kevesebb eredményt lehetett elérni.”²³

Az érzelmi objektivációk Kodály mimézi-sében az esztétikai értékrendek – *a szép, a fen-séges, a tragikus, a komikus...*– teljes skáláját benépesítik, sőt át is lépik azokat, és az eszté-tikum–etikum interferenciájában az érzelem –értelem zenei dialektikájában erényekké ma-gasodnak.

Ennek a dialektikának az értelmében a ko-dályi zene egyensúlypontja a szépségnek hó-dol. A lelki nyugalom élményét azonban, amely a mindig várt szépség vezérmotívumos kísé-rője, Kodály zenéjében sohasem érzékelteti az ataraxiás derű szemlélődő semlegességével. (Is-meretes a horatiusi *carpe diem* iránti ellenszen-ve.)²⁴ Kodálynál a nyugalom élménye a nyuga-lom keresésébe vált át: vágyik rá, vagy ha meg-szerzettnek véli, megőrzését vigyázza. Ez a vib-ráló egyensúlyérzés hullámszik az *Esti dalban*: a szépség élménye áhíttá magasztosul... Méltán tartják úgy számon, mint a kórus-világiroda-lom egyik legszebb altatódalát. A szépség lát-szólag ártatlan vibrálása azonban a szépség-rombolás elleni állásfoglalás szimbólumává nő-

vekszik, pl. a *Norvég leányokban*. Bárdos Lajos így emlékezik: „Kodály Zoltán 1940-ben írta meg egyik legköltőibb és egyik legeredetibb művét, a *Norvég leányokat*. Amikor a mű megjelent, mind úgy éreztük, hogy megalkotása szimpátiatüntetés volt a németek által akkoriban lerohant északi ország mellett.”²⁵ A szépség központi idézése elbír hosszabb ívű feszítávokat is, a lírai hangulattól a tobzódó vidámsáig, a balladai homálytól az ízes népi humorig, mint pl. a *Mátrai képekben*, amelyhez hasonló talán csak Bartók írt a *Concerto* fináléjának nagy népi tablójában.

A kodályi értékek leggyakoribb frekvenciája a *fenséges* és *aljas* élményvilága. Már a múltat idéző történelmi témaválasztás is előfeltételezi ezt a tényt, de még inkább motiválja Kodály tudatos, buzdító erkölcsi állásfoglalása és nevelői célkitűzései. A heroikumot kíséző győzelem érzelme azonban sajátos képletet mutat fel: a diadal élményét kiváltó döbbenet és ujjongó öröm érzelempár kontrasztja itt inkább a döbbenet mozzanatát hangsúlyozza és a mementó élményét rögzíti, akár a nép életéből idéz (*Székely-keserves, Fölszállott a páva*), akár a múlt századok érzelmeit kelti életre a történelmi múltat idézve – régi énekeskönyvek dalainak újrateremtésétől Balassi, Berzsenyi, Petőfi költészetén át Adyig. A diadal vagy az elégtétel élménye itt sehol sem feltétel nélküli; záloga a győzelem eléréséért folytatott küzdelem, a küzdelem bánya, baja. Néha a döbbenet fenséges haragba csap át, mint például a *Jézus és a kufárokban*.

A harag-keserűség és a belőle fakadó döbbenet érzelme, a mementót előlegező esztétikai élmény az egyetemes és a nemzeti dialektikájában jelentkezik a zenekarra írott *Pávavariációk*-ban. Erről Pándi Marianne így ír: „Korábban Kodály már feldolgozta Ady – ugyancsak népköltészettől inspirált – hasonló című (*Fölszállott a páva*) költeményét, férfikarra. Az ötfokú ősrégi magyar dallam és Ady versének harcos keserűsége azonban a második világháború küszöbén fokozott mértékben vált időszerűvé: fokozott feladat hárult a magyarságot reprezentáló zeneszerzőre is, aki új kompozícióval lépett a világ elé. Ezt a feladatot, az emberiség szavának messze hangzó hallatását Kodály úgy vélte, akkor oldja meg leghatékonyabban, ha az ősi magyar dallam és a haladó magyar költészet találkozását a variáció klasszikus formájában fejt ki.”²⁶

Kodály zenéjének drámaisága hordozza a *tragikus* konfliktus katarzisélményét is. Zenéjének megtisztító ereje általános érvényű; Arisztotelész megállapítása egészében jellemző erre a zenére, miszerint a katarzis – túl a szigorúan vett tragikus konfliktusokon – a mimézis során, amely a cselekvő ember utánzását választotta tárgyául, minden igazi zeneműben jelen van.²⁷ De Kodály él a katartikus érzelm pontossá formált ábrázolásával is. Például a népballadák feldolgozásában. Így a *Molnár Anna* feszültségében, kifejtésében, a balladai törvények keretében, adekvát módon tragikus katarzist idéző mű. Értékének sejtetésére összehasonlítható

Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájával. A téma, a művészi mondanivaló, az érzelmi objektívációk hasonlósága a csábítás motívumától a konfliktusig, de még a megoldás hasonlóság–különbségében is arról győznek meg, hogy Kodály a népművészetben rejlő tragikumot éppoly meggyőző erővel tudta tolmácsolni a műzene törvényei szerint is, mint ennek az esztétikai erőternek bármely más értékét. És alkotói nagyságára jellemző, hogy a népzene–műzene dialektikájában úgy fejtette ki ezt a balladai konfliktust, hogy a tragikus ellentéteket hordozó opera zenei élményének szintjén, de a népballada műfajában idézte és fejlesztette tovább az eredeti gondolatot. Persze ugyanezt vagy ehhez hasonló drámaiságot és konfliktust Kodály műzenei formákba öntve is megszólaltat; elsősorban hangszeres zenéjében – kamarazeneművek, késői szimfónia –, amely a lírai bensőség és a múltba merengő epika mellett a drámai akcentusoktól sem mentes.

És nem hiányzik az értékek spektrumából a *komikum* derűje sem. De a kodályi derű, vídámság is gyakorta nosztalgiával terhes: a múltra emlékezés ábrándos derűje. Elsősorban a humor hullámhosszán. A *Háry János* egész mondanivalójának érzelmi kísérete például nem elsősorban a nevetés, hanem, mint azt Szabolcsi Bence megállapította, inkább az ábrándos megmosolygás. Sőt. A megmosolygáson is túl olyan ábrándos merengés, amely a távoli utópiák eszményé közelítéseit hozza létre, az áhított történelmi sikerélmény érzékivé tétele, a

hősiesség, a győzelem, a nagyság, a méltóság és a boldogság délibábos bemutatása, azoknak az eszményeknek a hitvallása, amelyek valóra váltásában népe történelme oly hosszú évszázadokon át adósa maradt. „Háry János nem a latin Bramarbasszal, nem az olasz Paventa kapitánnyal, nem a német Münchhausennel áll igazi rokonságban, hanem Toldival és Árgírussal, a magyar nép mesehőseivel. Nem az ötlet, nem a fantasztikum, nem az irónia a legfőbb jellemzői, hanem az álmodozás, az álmélkodás, a mosoly és a rezignáció. Nem a csali mese híres leleményei, a furfangos buktatók és hitetlenségek, nem az üres szájhósködés fogja meg kalandjaiban a hallgatót, hanem egy mélyebb, líraibb érzelem. Íme, ezt álmodtam, ilyet álmodtam, mi lenne, ha megtehettem volna? Mi lenne, ha megtehettem volna helyettetek is, ha egyszer végigálmodhattam volna, ha egyszer teljesíthettem volna, ha egyszer valósággá vált volna, amit annyiszor képzeltünk valamennyien! Paventa kapitány, meg Münchhausen, meg a többi társaik nem beszélnek hűségéről, hönvágyról és hazaszeretetről, nincs bennük sem melankólia, sem rezignáció, mint Háry János világában. Nekik nem kell úgy felébredniök, úgy hazatérniök, úgy lemondaniok s végül mégis helytállniok, mint nagyokat mondó, nagyokat álmodó és nagyokat mesélő magyar rokonuknak. Bennük és mögöttük nem érlelődött egy olyan nép történelme, mely szinte mindig csak álmaiban tudott győzelmet aratni s azután mindig a legkeservesebb valóságra ébredt.”²⁸

És lehetne sorolni az érték kategóriák közötti érzelmi mozzanatok szebbnél szebb kodályi felelevenítéseit, a kellemet, a báj, a miniatúrálist, a grandiózust és a groteszket is... Talán elég, ha a szép-rút, jó-rossz esztétikai-etikai metszeteire vetünk még egy elemző pillantást. Kiderül, hogy a démonikus és / vagy romantikus mezők helyett Kodály zenéje elsősorban a szép és a jó értékvilágát árasztja el, azt a világot, amelyet már az antik görög kultúra elválaszthatatlan ősi egységnek fogott fel a *kalokagathia* eszméjében. Ezt az eszményt valamikor szinkretikusan egyaránt jellemezte a dionüszoszi féktelenség és az apollói szigor. A romantika szívesen vallotta a zenét dionüszoszi eredetűnek. Kodály antiromantikus pátosza éppen az apollói szigor hitvallásában mutatkozik meg. Abban, hogy a zenéjében – a múlt, jelen, jövő ívén – az érzelmeket zeneileg szinte klasszikusan megfegyvelte, ahogy Hegel mondotta: „A zene: szellem, lélek, amely közvetlenül önmagáért csendül meg, s önmagának hallásában kielégültnek érzi magát. Mint szép-művészettől azonban a szellem mindjárt azt követeli tőle, hogy miként magukat az indulatokat, úgy kifejezésüket is megfékezze, nehogy a szenvedélyek bacchantikus tombolására és kavargó tumultusára ragadtassa magát, vagy megálljon a kétségbeesés meghasonlottságában, hanem a jókedv ujjongásában éppúgy, mint a legnagyobb fájdalomban mégis szabad és áradásában boldog legyen. Ilyen jellegű az igazán eszményi zene, a dallamos kifejezés

Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart műveiben.”²⁹ És tegyük hozzá, ilyen Kodály műveiben is.

Kodály az érzelmek tudatosítását, állandó konfrontációjukat a történelmi ideállissal és a jelen valóságával–eszményével végül is az erény birodalmába vezérli. Arra tanít és arról győz meg, hogy a zene birtokában jobbak leszünk, életünk szebbé válik. Számára a kalokagathia régi érvényessége a *jóság* és a *szigor* állandói között érvényesülő alkotói erény-princípiuma nemesedik. A jóság és a szigorúság jegyben fogant életmű értelmi és érzelmi keresztmetszetét legátfogóbban a „jóságos kéz, rettenetes kéz, ellentmondást nem tűró kéz” parancsszava már-már érzelmi metaforává, sőt oximo-ronná általánosodó kórusmotívuma jellemezhetné az *Öregekből*. Valóban, a villámszóró fenséges harag és a ráncokat elsimító jóság mosolygása egyformán és egyszerre határozzák meg Kodály Zenéjét.

De ha egy metaforát szimbólummá emelünk, jelképes továbbgondolására is vállalkoznunk kell. Ott az *Öregekben* a parancs szava: „No, gyere, tedd le!”... görög sorstragédiák élet-halál kollízióját idéző imperatívusz: a végzeté. „Bevégeztetett.” Kodály születésének századik évfordulóján azonban a jelkép jelentése a „tovább” felé forduló jelentés: parancsszó egy bevégzett életmű örökéletűvé tételére: No, gyere, és újra vedd fel, folytasd és érezd magadénak azt, ami a tiéd. Kodály jelszava: a zene mindenkié. Az ő zenéje is. Azzá lett és az is kell

hogy maradjon, mert zenéjének zajlása az Értől az Óceánig, a népek tengeréig zajló zúgás, amit bércek visszhangoznak. Weöres Sándornak a hetvenedik születésnapra írott köszöntőjéből idézve ünnepeljük a századikat: „A hegytetőn, hol sasszárny lendül, / a kristály jég mint orgona zendül, / a széles éggel összeforr kékje, / a csendnek van csak ilyen nagy zenéje.”

JEGYZETEK

1. Vö. Arisztotelész: Poétika. Magyar Helikon Budapest, 1974. 7.
2. Szabolcsi Bence: A válaszút. Akadémiai. Budapest, 1963. 360.
3. Vö. Kodály Zoltán: Visszatekintés. I. Zeneműkiadó. Budapest, 1964. 7.
4. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 2. Akadémiai. Budapest, 1965. 315.
5. Idézi: A. V. Gulüga: Herder. Moszkva. 1963. 47.
6. Lukács György: I.m. 334.
7. Tudor Vianu: A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok. Ifjúsági. Bukarest, 1967. 47.
8. Uo. 3031.
9. Marx aforizmáját idézik Lendvai L. Ferenc – Nyíri J. Kristóf. In Lendvai L. Ferenc – Nyíri J. Kristóf: A filozófia rövid története a védáktól Wittgensteinig. Kossuth. Budapest, 1974. 95.
10. László Zsigmond: Ritmus és dallam. Zeneműkiadó. Budapest, 1961. 232.
11. Kodály Zoltán: Énekszó. Dalok népi versekre. 1. Rózsavölgyi és társa. Budapest, 1921. 67.
12. Kölcsey Ferenc: Emlékbeszéd Berzsényi Dániel felett. Idézi Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete. Akadémiai. Budapest, 1976. 298.
13. Horváth János: I.m. 298.
14. Kölcsey Ferenc: Nemzeti hagyományok. Idézi Horváth János, uo. 39

15. Lukács György: Magyar irodalom – magyar kultúra. Gondolat. Budapest, 1970. 584
16. Kodály Zoltán: Visszatekintés. II. Id. kiad. 253.
17. Horváth János: I.m. 104–105.
18. Arany János: A magyar népdal az irodalomban. Idézi Horváth János: I.m. 104.
19. Uo. 105–106.
20. Kölcsey Ferenc: Nemzeti hagyományok. Idézi Horváth János: I.m. 266.
21. Kárpáti János: Kodály Zoltán. Galántai táncok. In Szemelvények a zene hallgatásához. Tankönyvkiadó. Budapest, 1979. 232.
22. Kodály a partitúrát a következő sorokkal előszavazta: „Galántán töltötte a szerző gyermekkorra legszebb hét esztendejét. Híres volt akkor a galántai banda, Mihók prímás alatt. De még híresebb lehetett száz évvel ezelőtt. 1800 táján Bécsben több füzet magyar tánc jelent meg. Egyiknek címe így jelöli meg forrását: «von verschiedenem Zigeunern aus Galantha». Ma már hírmondó sem maradt belőlük. Hadd folytassa ez a kis mű a régi galántai hagyományt” (1934). In Visszatekintés. II. Id. kiad. 493. Rá három évre a *Bicinia hungarica* első füzetének Ajánlásában így ír gyermekkorra hét esztendejéről: „Galántai népiskola, mezítlábas pajtásaim, rátok gondolva írtam ezeket. A ti hangotok cseng felém ötven év kódén át. Hajigáló, verekedő, fészekiszedő, semmitől meg nem ijedő, talpig derék fiúk, dalos, táncos, illedelmes, jódollgú lányok: hová lettetek?...” In: Visszatekintés. I. Id. kiad. 64.
23. Kodály Zoltán: Visszatekintés. II. Id. kiad. 487–488.
24. Vö. Kodály Zoltán: A művészeti optimizmus kérdéséhez. In Visszatekintés. I. Id. kiad. 213.
25. Bárdos Lajos: Tíz újabb írás. 1969–1974. Zeneműkiadó. Budapest, 1974. 242.
26. Pándi Marianne: Hangversenykalauz. I. Zeneműkiadó. Budapest, 1976. 372–373.
27. Vö. Arisztotelész: Politika. Gondolat. Budapest, 1969. 372–374.
28. Szabolcsi Bence: Kodály Zoltán. Hány János. In Mért szép századunk zenéje? Gondolat. 1974. 148–149.
29. Hegel: Esztétika. III. Akadémiai. Budapest, 1980. 152.

TARTALOM

Címadás ürügyén paradoxonok
a kötetlenség feladásáról 5
Második előszó 10

Zenefilozófia

Zeneiségünkért
az eltűnt Musziké nyomában 15
Kép, jelkép, jel. –
a gondolkodás érzelmi dialektikája
a zene jegyében 24
Mítosztól logoszig – a zene metaforikus értelme 34

Érzelemesztétika

Az a bizonyos közvetítő funkció 55
Az érzelem dinamikája mint esztétikai minőség 67
Az erő iránya és a műalkotás 82

Hasonlatteremtés

A zenei hasonlatteremtés kezdetei 101
A zenei hasonlatteremtés ma 126
Belső formák a művészi jelentés történetében 150

Tartalomelemzés

A művészi tartalom megfoghatósága 187
Viszonykeresés a viszonyalkotásban
a hiányzó tartalomért 206
Az összevetések elemző ereje
az esztétikai téridőben 223

Művek és esztétikák

A romantika és a romantikus 243
Mimézis, érzelem, hitelesség:
a kodályi zene esztétikuma 286

KOMP-PRESS KIADÓ
KORUNK BARÁTI TÁRSASÁG

Kolozsvár, E. Grigorescu u. 52.
Felelős kiadó: Cseke Péter
Telefon- és faxszám: 00-40-64-432154
Postacím: 3400 Cluj, C.P. 273, România

Sorozatborító: Deák Ferenc
Műszaki szerkesztő: Heim András
Számítógépes tördelés: Balázs Júlia
Alak: 70x100/24
Nyomdai ívek száma: 20,25
Készült:
ALUTUS Nyomda, Csíkszereda