

Mi a zene?

Részlet a Zeneesztétikából.

Az esztétikai átélés három fokozatán lehetünk médiumai a műalkotás szuggesztíójának: 1. a tiszta formszemlélet szellemi szintjén, 2. a lélektani átélés szintjén, 3. fiziológiai, biológiai szinten. És mint a teozófia dimenzióinál vagy a platói lépcsőzetnél: test, lélek, szellem —, itt is a magasabb fokozatban beimérenek az alsóbbak, viszont az alsóbb nélkülözi a magasabbakat. Ezért volt alkalmunk átlátni, mennyire különbözőek lehetnek a művészettel szemben érvényesített attitűdök, magatartások.¹ Az említett három fokozat nem különíthető el egymástól doktriner merevséggel, — bármennyire szétválasztandók is azok elméletileg a fogalmak teljes tisztázására. Az empirikus valóság, ez a „heterogén összetételű kontinuum” (*Rickert*) a maga szintjére rántja a többi szférák valóságait s itt, a tapasztalati körzetben azok egymásba futnak, zagyván közlekednek. Az esztétikai ráész-melésnek főnti fokozatai merev kategóriák csupán, melyek az esztétikai *fogalomalkotásban* jelentkeznek tisztán, de nem magában a szemléletben! A konkrét művészetszemlélet nem ismer tiszta kategóriákat: abban a jelzett fokozatok egymásba nyúlnak és váltakoznak. Test és lélek, lélek és szellem állandó kölcsönhatása és korrelációja jellemzi az ember minden aktusát. Így tehát a mondott síkokat összefüggő éknek és összehatóaknak fogjuk értelmezni; azok teljes és szerves korrelációt mutatnak, rendszerük pedig *koordinációs* rendszer.² Hogy pedig az esztétikai fogalomalkotásban egyik vagy másik szint érvényesül, annak oka: egyik vagy másik szintnek *túlsúlya*, preponderanciája. Ha a legfelső (összefoglaló) síkot apolíóinak mondjuk, úgy ez nemcsak azt jelenti, hogy

¹ K l a g e nek a „gyilkos” szellemet — a szellemi arzenál teljes készletével — üldöző dionizikus világnézete megférhet a művészi szemlélettel, mert ebben — mint legmagasabb dimenzióban — az ember t e l j e s s é g e ösztönöstől-szellemestől bennebugog!

² Tudományosabb nyelven szólva: „ha nem a valóságkérdés szempontjaiból figyeljük az ingadozást” (mint L a n g e vagy V o l k e lt lélektani esztétikája), „hanem a fenomenológiai jelentésváltozás folyamatának szellemében, akkor a folyamat dinamizmusa az esztétikai tudat-funkciófolyamat törvényszerűségét tárja fel: a hatásforma és létforma egymásbaolvasztását, dinamikus egyesítését.” (B a r á n s z k y - J ó b ..Bevezetés az esztétikába” 1935.)

a dionizoszi síkokat magában foglalja az apollói (*Nietzsche* értelmében), hanem azt is, hogy a leguniverzálisabb, az apollói sík a konkrét szemlélet közben *váltakozhat* a dionizosziakkal. A zene adekvát hallgatása nem merül ki abban, hogy a mindent egybefoglaló eszmei szemlélet fokán marad változatlanul: a hallgatásmód pillanatról-pillanatra *oszillál* csapong, a három kategóriát folyton újra és újra külön-külön is átéli és egyesíti. Szintetizálása folytonos váltakozások eredményeként, *kvantumokban* megy végbe. Az összefoglaló művelet: meg-megszakadó energiátömbök ritmikus föltüremlése. Az adekvát hallgatás *küzdelem*, melyben újból végigtükröződik az alkotó küzdelme, amikor a fizikai és pszichikai szféra anyagát esztétikai anyaggá gyúrta.³ Nem úgy áll elénk a muzsika, mintha épületet látnánk a földből kinőni mozgókép gyorsított fölvételében; folytonosan meg-megszakad a figyelem magasfeszültsége, az áram enged, majd meg erősödik s amikor lefelé cikázik, figyelmünk a *részleten* tapad és a részlet külön nyelvezetét és fizikumát appercipiálja és appreciálja. Viszont ott is, ahol a szemléletmód túlsúlya lefelé gravitál, csak ritka speciális esetben ragad meg lélektani vagy biológiai szinten; időnként föl-föllendül az és — ha tudattalanul vagy erőtlően is — belekapcsolódik a teljes formavalóságba. Még az ilyen — alacsonyabbrendű — szemléletmód is, bár halványan, bár nem adekvátan, de azért részesül valamennyire a művészi jelentésben, anélkül, hogy e jelentést egészen magáévá tudná tenni. Sejtelmei vannak arról, de sejtelmeit más szintre vetítve érvényesíti, arra, amely túlnyomóan vonzotta energiáját. Ezek szerint a művészi révület bonyolultan összetett folyamat eredője. Intenzív ráirányultság a műre, fölszívódottság a műben, — a forma-egész folyton megújuló kitapintása a részleteken át s a részletjelentés átélése az Egészen át, — a műjelentés elszigetelése minden egyébtől, a részek nyelvezeti jelentésének elszigetelése az Egészről, — tülemelkedés minden lélektani kötöttségen, állandó rezonálás a szimbolizált emberire, — a szellemi szférák lüktető váltakozása és a folyamat következetes beletorkolása az esztétikumba: mindez abból az éber aktivitásból ered, ami a művészi szemlélet konkrétumát jellemzi. Míg a vallásos révület, érzékfölötti misztikus tárgyra való irányultságánál fogva, a *tudatalattiságban* összpontosuló lelki feszültség eredője, addig az esztétikai révület — mivel érzéketlen misztikumra irányul — csak úgy állhat elő, ha a lelki aktus energiája *egyenletesen megoszlik a tudatos és tudatalatti régióban*. Az esztétikai clairvoyance: állandó túlfeszült tisztánlátás és *ugyanakkor* állandó túlfeszült sejtelem. Tisztánlátás a sejtelemben és sejtelem a tisztánlátásban. Csak így

³ Lásd Gráf M. „Die innere Werkstatt des Musikers” 1910.

lehet *egységben* szemlélni a transzcendens szimbólumba foglalt humánumot és metafizikumot.

Nem megvetendő a fiziológiai-biológiai síknak fontossága sem! Fizikai matériájául a művészet csak oly közeget használhat, mely élettani hatásában eklatánsan *meგრადó*. Gondoljunk csak a szónok megkapó hanganyagára! A színes felület, a bronz, márvány erősen afficiálja idegzetünket. És a képzőművészeti gyűjteményekhez fűződő érzéki, sőt erotikái hatás nem csupán képzettársítás eredménye, hanem a művek „fizikum”-ára reflektáló érzékiségé is. A hangrezgéseket keltő energia bizonyos feszültségből fakad s ezt a feszültséget közli idegzetünkkel a hang; emiatt kelt érintése feszültséget, várakozásteljes emelkedettséget, idegaffekciót, amelynek az erogén gócokra gyakorolt, kipróbált hatása közismert. Ezért közhely minden allúzió a zene szerelmi hatására, a milliószor elismételt párhuzam ének és — a pázrás idején oly ellenállhatatlan — csalogány fütty között. Ezért hangoztatják évezredek, hogy „a zene a legnagyobb kerítő” s tiltanak meg a Szentírástól független minden muzsikálást az egyházatyák. Vazomotorikus, szimpatétikus stb. idegzetünk teljes üzemmel működésre kél a hangmatéria érintésére, kipirulunk, mélyebben lélelzünk és „át szeretnénk ölelni az egész világot”, — pusztán csak a hanghullámok ostroma alatt, függetlenül még a zenei nyelvezet mineműségétől. Ez az alsó körzet, amelyen át az esztétikai propaedeutika *Hausegger* szerint „von aussen” (kívülről) közelíti meg a művészi nyelvezet közlendőit.

De következik aztán a „von innen” (belülről) módszer, amely már a nyelvezeti „kifejezés” beláthatatlan birodalmát igyekszik fölszántani. Nem más ez a végtelen terület, mint az *egész lelki élet* misztikus képletező helye, ahol a lelki minőségek chiffre-ré váltak, a konvenció által megszabott jelekké. E jelek belső mozgások árnyékvetületei, a kimondhatatlannak rögzítései, melyeknek áttetszősége csak sejtelem tárgya. Közéjük markol a lélektani „esztétika”, amikor intuícióval igyekszik megfejteni érzésben nyilvánvaló, értelemben megfoghatatlan titkukat. Ott rejlik az életöszöntől a szerelmi, a vallásos érzés- és gondolattömegig minden, ami az embert „mozgatja”, az egész pszichikum, a legcsíraszerűbb ösztönmag éppúgy, mint a kultúra teljes lelki lecsapódása, legyen az érzési, tudatos vagy extátikus, a pára- és metapszichológia (az okkult körzet) jelenségeivel együtt. Hogyisne volna hát mágikus hatású a zene, ha ilyen az „alépitménye!” Hogyisne szelídítette volna meg Orfeusz a vadállatokat vele, mikor még az Alvilág sem tudott ellenállni varázsának! És nemcsak eszmei immanencia, hogy a forma változatosságot, ellentétezt, fokozást hordoz az egységben, hogy továbbá ismétlés nélkül nincsen funkcionális hierarchia stb.; mind-

ennek *lelki gyökere* is van, — az immanenciák nemcsak szellemi vonatkozásúak, még a virágszirom formájának is van földi gyökere. A világszellem az *öszönbe* éppúgy lerakja magjait, mint ahogy önmaga létezését függetlenül statuálja. Sohasem *valósulnának meg konkrétan* az örök esztétikai törvények, ha nem volna emberi lélek, amely a maga szintjén hozzájuk alakult. Az érzékek természete, mely szerint csak ellentéteken és hasonlóságokon át képesek bármit is észlelni: éppúgy föltétele az alkotásnak, mint az alkotó Princípium maga, amelynek alá van vetve úgy a művészet, mint az érzékelés. Mindaz tehát, amit a lélek a világból merít (impresszió) és mindaz, amit a lélek a világba vetít (expreszsió): tagja a koordináta-rendszer pszichológiai körzetének. A nyelvezet „elementáris hatalma” (*Riemann*) pedig onnan táplálkozik, hogy egybeoleli úgy a biológiai-pszichofizikai, mint pedig a lélektani szféra teljességét.

A legfelső, az összefoglaló szféra *mindezt magában hordja* és pedig nem aképpen, hogy *hozzáadná* (additio) a formális szempontot, hanem aképpen, hogy a formának — minden egyébbel inkongruens, összemérhetetlen — valósága, jelentése révén a teljes humánomot az *öröklét* dimenziójába emeli. Nem holmi formális, alaki elvet löcsöl, kényszerít rá szekundér módon a primer „kifejezésre” a transzcendentális esztétika; nem valami utólagos bélyege a műalkotásnak az, hogy hát persze meg is van formálva valahogyan, mert hiszen szerkezettel bír! Éppen ellenkezőleg! A „kifejezés” nem formálható, mert lélektani szinten mozog. Mihelyt esztétikai (formai) szintre kerül: *már forma*. És ne gondoljuk, hogy itt merőben dialektikai különbségről, agyafűrt gondolatszerkesztés alapján beállított formuláról van szó! Bármely „kifejezés”, bármely nyelvezet, mihelyt oly szervezet funkcionális tagjává lett, amely szervezetnek mivolta *az arányok egyértelműségén* múlik: a nyelvezet már nem eredeti valóságát jelenti többé, hanem azt a funkciót, *amiért* egyáltalán formává lett. Ez a belátás *konstitutív* bárminő adekvát esztétika legfelső fokozatán. Ami pedig nem egyezik e belátással, az csak úgy válhatott gondolattá, hogy az esztétikus elhanyagolta a legfelső fokozatot, *valamilyen*” — bizonyára nyomós — okból nem fogta át egészen a maga kontemplatív erejével. Éspedig megfigyelhető, hogy az esztétikus ily esetben többnyire azért nem emelkedett odáig, mert oly szemléletmódnak szegődött el tolmácsául, mely túlnyomóan *az alsóbb szférákon át közeledik a műalkotáshoz*. Persze az esztétika — bármilyen mentalitású legyen is — valamiképp mindig magában rejtje a *teljes* műalkotás hatását; ugyanúgy, mint ahogy a pszichológiai súlypontú szemlélet is föl-fölrugaszkodik és *érinti* a transzcendens régiókat. Hiszen egyáltalán céltalan volna a szemlélet és értelmetlen az esztétika, ha nem a műalkotásra irányulna; a mű-

alkotás pedig — akár tetszik ez a tény, akár nem — mégis csak *forma*, akár tudatosan szemléljük, akár nem. Leszögezhetjük tehát a faktumot, hogy a legfelső szférával gyakorta hiányosan, szórványosan, egyoldalúan közlekedik a szemlélet és a szemlélet tárgyát elemző tudomány. És ismételjük: az ilyesminek pusztán alacsonyrendűségénél vagy egyszerű figyelmetlenségénél alighanem mélyebb oka is lehet! Közkeletű példa szolgáljon tanulságul!

Szemügyre vesszük a múlt századi, lélektani tájékozódású zeneesztétikát. Ez tudvalevőleg az úgynevezett *romantikus* stílus formamódszerének volt jellemző visszhangja.⁴ Mint minden művészet, a romantikus is a világrendet képletezi formájában. Itt sem lehet más a forma, mint az Univerzum szimbóluma. Csakhogy az emberi szellem nemcsakupán *egyféle* világmindenséget ismer! Az úgynevezett *klasszikus* formában inhaerens világnézet szerint a világrend: változatlan, örök *praestabilita harmonia*, az azt megszemélyesítő Isten pedig az érzékelhető világtól függetlenül az Univerzummal azonos Lény és önmagában, mint Lényekben rejti a teljes világvalóságot. Ez a Lény, a Logosz, az Egyetlen Szellem, bármiféle anyagi tulajdonságok nélkül is a teljes tökéletes Világ (theocentrikus vagy transzcendentális világnézet). Eszerint az anyagi, a szemléletes világ csak megjelenésmódja, érzéki transzpozíciója, de nem lényege Istennek. Az a világrend tehát, melyet Isten alkot, merő Eszme, anyagtalan *tiszta forma*. Az ilyen világrendet csakis úgy jelképezheti művészi forma, tehát érzékletessé vált formaeszme, hogy művészi anyagában *egyenletesen kiegyensúlyozott*, relációiban egységes és megszakíthatatlan, vagyis bármely molekulájának funkcióját változhatatlan és *egyenletes erejű* viszonyosság szabja meg, az, amely az Egész és a rész között mindenütt érvényre jut. Úgy is mondhatjuk, hogy itt a tagozódottság és az összefüggés kiegyensúlyozott arányú. Ezáltal a klasszikus formában állandó a „praestabilita harmonia” rész és Egész között, az építkezés töretlen, a művészi anyag pedig olyannyira tömören egységes, egyirányú és egycentrumú relációszervezet, hogy az arányok építkezése és a humánus-szimbolika

⁴ Nagyobb fogalmi egységeket, minő a stílus, a műfaj, csak úgy kaphatunk, ha az egyéni princípium formatió n i s-okban található közösségeket keressük. Ilyen közösségeket találhatunk pl. a költészetben aszerint, hogy a művészi akarat valósággal megtörtént (vagy megtörténést elhíthető) eseményt akar-e formája útján éreztetni (epika), vagy szemünk előtt játszatja le azt (dráma) vagy végül olyat éreztet, amiben a megtörténés csak potenciáliter (mint lehetőség) van jelen (lira); ezáltal jutunk a poézis „műformái”-hoz. Hasonlóképp közösségek találhatók egy-egy szerző különböző egykorú művei közt és egy-egy szerző működésében általában a művészi akarat minőségét tekintve (egyéni stílusok), hasonlóan egy-egy kor vagy nemzet művészi alkotásai közt (korstílusok, nemzeti stílusok).

egyenlő mértékben, zavartalan egyensúllyal érvényesül. (Az ilyen forma szervezete emlékeztet *gömbre*.) Minden klasszicizmus világnézetének mélyén ez a szemlélet húzódik meg, csak más-más derivációiban. A reneszánsz-klasszicizmusok theocentrizmusa a természet-szemléleten át: pantheisztikus világrendet tételez; egyéni bűnösségen át kiküzdött végső tisztaság örök etikai mintája a barokk Istensége; a nagy romantikát megelőző nagy klasszicizmus világnézeti alapja pedig a tiszta Észben nyilvánuló transzcendencia, melyben Isten a megfejthetetlen magánvalóságok Ősoka. Mindezen világnézetekben egy abszolút Centrum a tökéletes világrend végső garanciája, az ember pedig részese a Gondviselés változatlan princípiumainak.

Ezzel szemben a romantikus világnézet szerint: Isten lényege állandó „magakifejtés”, fejlődés, evolúció. A világrend nem más, mint erők és anyagok titokzatos egymásbáhatása, haladás az ismeretlen indítékok felől ismeretlen célok felé. Isten: maga a megvalósult világ; nincsen is más, mint az érzékelhető világ. Úgy tűnhetik ugyan, mintha meghúzód-nék amögött valamiféle mozgató törvényszerűség, de ennek mivolta ismeretlen marad, legföljebb a fizikumon át, részlegesen és tökéletlenül mutatkozik meg. Értelmet az ilyen világba csak az eszmélő Én, az ember önt; rajta kívül senki sincsen, aki konstatálhatná a megsejtett rendet. Így a világnak *központja is az ember*, az eszmélő és teremtő ember (anthropocentrikus vagy pszichológisztikus világnézet). Az oly világrend pedig, mely csakis érzékletes, tapasztalati szférában jelentkezik, mely mögött nincsen az empiriától független, örök Valóság: csak emberileg, érzékletesen tapasztalt rend. Ennek gondolati szerve nem a metafizika, nem a transzcendencia, hanem a *pszichológia*. És *mi ez a rend?* Semmi más, mint az élet zavarai, a sors útvesztői, a fantázia káprázatos álmái, a kísérletek tapogatódzásai, a remények és kétségek mögött babonásan megsejtett misztikus összefüggés, — a változandóság mögé rejtőző titokzatos és ismeretlen törvénykezés. Ha most *ilyen* világrendet jelképez a művészet, akkor előtérbe kell helyeznie, *ki kell hangsúlyoznia a formában azt, ami a megvalósuló, anyagi világ képlete: a művészi anyagot*. Mivel pedig nem más a művészi anyag, mint maga a forma *a megvalósulás szempontjából*, úgy is mondhatjuk, hogy természeténél fogva a romantikus forma *előbbre helyezi a megvalósulás szempontját a formaeszme szempontjánál*. Minden romantikus formaeszme, alaptermészeténél fogva, a *szakadozottság*, fölbontottság jegyében születik. Egysége, bár föltétlen, de nem töretlen, anyaga homogén, de nem egycentrumú. Míg a klasszikus forma tömör egységében a tagozódottság és összefüggés egyenletes arányú, a romantikus forma fölbontott egységében a tagozódottság és összefüggés

egyenlőtlen arányú, a viszony eltolódást mutat *erősebb tagozódás* irányában. Az oly formában, melynek lényege fölbontottság, mely nem egy, hanem több központ körül jegecesedik (decentralizált), megszűnt a formakristály közös nevezője, az Egészet egyaránt átható egységes egyenletesség; a formáló elv kevésbé koncentrált, nem annyira a részek egységes összehatására irányul, mint inkább azok egymásutáni elrendezésére (alárendeltség helyett inkább mellérendeltség uralkodik). A formaélmény egyetlen aktusa megoszlik. Amikor a formaeszmé kevésbé egységes, bonyolultabb és dekomponáltabb: a művészi anyag tulajdonságai jobban kiütőköznek.⁵ Mert mihelyst nem eklatáns és magától értetődően természetes a műanyag formai elrendezettsége, mihelyst különleges, szokatlan tájékozódás kell szemléletéhez, tüstént az fog kiríni a formából, ami szinte önmagától is érvényesül: az anyag részlettulajdonságai. Úgy is mondhatjuk: a forma szemlélethez zavartalan révület szükséges, az anyagrészt szemléletéhez viszont az alsóbb szemléleti szférák is utat lelnek. De rész és Egész viszonya azáltal is *egyenlőtlené* tolódik el a romantikus formában, hogy ez a forma a limine tartózkodik az egyenletes viszonyosságok egyközpontú szervezetétől. Relációiból az atomoknak többfajta és bonyolult funkciója támad. (E forma emlékeztet oly közös érintőjű körök láncolatára, melyek zárt gyűrűsorrá fonódnak; a körökben a részek mint kisebb koncentrikus körök imaginálhatók.)⁶ Az ily relációk maguk csak kisebb területeken belül világosak, — egyébként mind homályosabbá válnak, végül el is vesznek az érzéklés elől. (így jut képleteződéshez a romantikus világnézetnek az a tényezője, mely szerint a jelenségeket mozgató rend csak homályos sejtelem tárgya.) Ami egyúttal azt is jelenti, hogy *a részek maguk jobban érvényesülnek, mint egymással bírt viszonylatuk*. Más szóval: az arányszervezet, ami teljes áttekintésben a forma — és a szervezet tagjai, az anyagrészek, vagyis Egész és rész: *elveszti egyensúlyát*. Ertolódott a súlypont a részlet, az anyag javára. Atomizálódásra hajlik a forma. Éspedig annyira, hogy zártsága már-már pusztán „befejezettségnek”, lekerekítésnek tűnik. Az ilyen *keretező* tendencia egészen mást jelent, mint a valódi egység zártságára irányuló akarat: zártság az isteni rendet, keretezettség csupán az *emberi élet határoeltságát szimbolizálja!* Mihelyt megbomlott a forma klasszikus egyensúlya, preponderál benne a részlet (vagyis a forma változó, esetleges eleme) és elhomályosulnak a teljességet átfogó örök

⁵ Ha a klasszikus alkotás ihletét a racionális és irracionális tényezők egyensúlya jellemzi, úgy a romantikában az irracionálisak irányában tolódik el a súlypont. (Kurth.)

⁶ A romantikus „ívformát” Wagnernál Lorenz, Brucknernél Kurth mutatta ki.

arányok (vagyis a forma változatlan, túlvilági eleme); tüstént mintegy légüres tér áll elő a részlet szemléletében (mivel nem teljesen evidens benne a részlet formai funkciója) és a támadt űrt más híján csak úgy tudja betölteni a szemlélet, hogy lényeges helyet szorít *a lélektani szféra tartalmának*. Ezáltal teng túl a „kifejezés” a romantikus formában, vagyis ezáltal közeledik a romantika ahhoz a paradox határértékhez, amit „pszichológiai formá”-nak lehetne nevezni. Azt a belső feszültséget, mely csakis rész és Egész egyenletes és egységes viszonylataiból állhat elő, azt a funkcionális energiát, mely a relációk egyértelmű közösségei révén áll elő minden atomban: a romantikus forma *pótolni* kénytelen. És pedig pótolni azáltal, hogy *a részletek energiáját tetemesen felfokozza*, különleges ellentétező, meglepő, sokszor szeszélyes, önkényes eszközök útján. De főként azzal, hogy magát a formát eleve fölbontottnak, összetettnak tervezi, olyannak, mint aminő az abban képletezett világ. Úgy tűnik, mintha volna egy általános energiakonstans, mely a rész és Egész viszonyának feszültségéből támad; mihelyt az Egész index-száma visszaesik, tüstént növekednie kell a rész erejének. De a részlet fokozott érvényesülése fölszabadít egyúttal egy csomó oly energiát is, mely a szemléletben éppen a kiegyenlített harmónia ellenőrzésére lett volna hivatott; ez az erő most, nem lévén kellően foglalkoztatva az esztétikai szférában, *lecsap a lélektaniba* és ott olyan fokozottan táplálkozik, amilyen mértékben azt a részlet preponderanciája a kellő esztétikai hatás érdekében megkívánja.⁷ Innen meríti másik pótlékát a romantikus forma, — abból, amit „kifejezés”-nek mondanak és az asszociatív elem kimeríthetetlen pszichikumából. Így tehát csak természetes, hogy a romantikus formaművész, akinek világnézete, lelki habitusa, formaélménye és egész attitűdje, minden intenciója részlet-kiemelésre irányul: a kompozíció fogalmazásakor *végletekig zsúfolja* a nyelvezetté ömlő, áthasonuló pszichológiai élmény-anyagot. Mert mennél elszigeteltebbé válik az anyagrészletek pozíciója, mennél kevésbé világossá azok viszonya a teljes formával: annál inkább kénytelenek a részek *mint nyelvezet* s nem mint arány-faktorok érvényesülni. A nyelvezet pedig lélektani szinten mozog.⁸

Világos, hogy a romantikus világrend is valaminő harmó-

⁷ „Das entzückte Verweilen des Komponisten bei der Einzelwirkung” (Riemann „Handbuch der Musikgeschichte” II. 3., 235. l.).

⁸ Az ilyen kiesésnek, életszintjére-kerülésnek számos parallel jelenségét mutatja az egykorú képzőművészet. Lásd Volkman L. „Grundfragen der Kunstbetrachtung” 1925. Romantikus művek általában nem is lehetnek olyan maradandóak, mint a klasszikusak; sebezhető pontjuk révén az élettől együtt avulnak, rohamosabban, mint az élettől inkább függetlenített klasszikus formák.

nia, a romantikus forma is egység. De a romantikus világrend nem abszolút, nem stabil, hanem emberileg relatív és ingatag. Az ilyen rend csak *megközelítőleg*, csak intencióban lehet harmonikus, mert hiszen alkotója örök diszharmonia: *az önmagára maradt* emberi szellem paradox mivolta. Amikor a romantikus forma tökéletességre tör: *emberi* tökéletességet szimbolizál, vagyis olyasmint, amire törekedni lehet csupán és pedig irracionális haladványban. Eszerint a romantikus forma csak úgy „tökéletes”, adekvát, ha sikerültsége, egyensúlya, harmóniája megragad az intencionáltság valamely fokán, ha *megközelítő értékű*. Ez az irányultság az elérhetetlenre, a diszharmonikus belső adottság, mint a művészet végső harmóniát statuáló alaptermészetével *ellenkező* formai kvalitás: állítja elő a romantikus művészet *belső ellentmondását*, paradox alapmivoltát.⁹ A lehetetlen válik benne lehetőségessé, — úgy mondhatnók és pedig teljesen más értelemben, mint a műalkotás általános szerkezeti föltételeinél. Érzékfölötti rendet szimbolizálni érzékletes módon: ez minden művészet konstitutív paradoxijája. De az ilyen „csoda” úgy válik lehetőségessé, hogy a világrendbe vetett abszolút *hit* vetül ki az érzékletes anyag alakítására is és ez a hit a homogén egység alapja (mint minden igazi csodáé). A romantikus világrend hite azonban nem abszolút, hanem viszonylagos és ingadozó; *quasi-hit* egysége alakítja ki a quasi-tökéletességnek megfelelő műanyagot a romantikus formában. Utóbbi tehát — mint mondtuk — *abban*, tökéletes, hogy tökéletlen, *abban* egységes, hogy fölbontott, *abban* harmonikus, hogy következetesen diszharmonikus. (A romantikus lélekben alapvető, konstitutív a belső széthasadottság.) Minden tökéletesség alapelve: az egység. A romantikus forma egysége onnan származik, hogy *hiánytalanul, egyenletesen, következetesen kerül a tökéletességet*. Paradoxijája *kettős* tehát: a humánusot úgy kell tökéletessé szimbolizálnia, hogy ez a tökéletesség ne más legyen, mint az emberi tökéletlenség következetességének szimbóluma a formában. Harmóniája pedig úgy áll elő, hogy egységesen, konstitutíve diszharmonikus. Itt az emberi *elesettség* örök érvényű képletezéséről van szó! Tudjuk a teológiából, hogy a „teremtett” világ eredendően *romlott*; ez a romlás, ez a félrecsúszás, ez az eltolódottság jelentkezik *mindenben*, aminek maga az ember, az önmagára utalt, *önmagában hívő* ember a végső gyökere. Az ilyen hit mindig csak *quasi-hit*, mert viszonylagos. A valódi hit mint homályos vágyódás, elérhetetlen utópia sejlik a mélyén. Tökéletességre törekedni hit nélkül nem lehet; művészetet

⁹ Nem tévesztendő össze ez a világnézeti fölbomlottság (H e i a e sze- „kettéhasadt-szívűség”) az általános, immanens tökéletlenséggel! Az ott paradoxia som egzisztenciális művészeti, hanem s t í l u s b e l i .

forma nélkül, a tökéletesség szimbóluma nélkül alkotni nem lehet. Ezért romantikus forma egyáltalán nem is volna lehetséges, ha quasi-tökéletessége a valódi tökéletességre nem irányulna, ha nem *ennek* volna vetülete alacsonyabb síkra! Nem elsődleges jelenség a romantikus forma, nem önmagát szülő tényezője a kultúrának, hanem *függvény*, másodlagos jelenség. Ezért nem interpretálható kizárólag az esztétizis független elvei alapján. Romantikus konstrukció ugyanis csak *azáltal* lehetséges, hogy *van* klasszikus szerkezet, amelynek elvei a romantikában szintén érvényesülnek, de csak intencionáltan, homályosan, *eltolódva*, mintegy megromlottam. Ami úgy nyilvánul meg *történelmileg*, hogy minden romantika *reakcióként* jelentkezik a klasszikára. Ha pedig a klasszikus műalkotás adekvát szemléletében föltétlen a koordináta-rendszer legfőbb síkjának oly uralma, melyet az alsóbb síkok állandó és egyenletes fölszívódása jellemez: a romantikus műalkotást csak úgy lehet adekvátan szemlélni, ha e szemléletben *föltételes* a legfelsőbb sík állandó uralma, vagyis ha a lélektani és fiziológiai síkok fölszívódása nem egyenletes és nem állandó. *Utópikus* követelés tehát a romantikus forma megfelelő szemléletével szemben, hogy a szemléleti síkokon kvantumokban cikázó lelki energiák állandóan és egyenletesen összegeződjenek tiszta esztétikai szemléletté; a szemlélet itt csak úgy lehet kielégítő, ha a síkok váltakozása egyenlőtlen, önkényes ritmikájú, az összegező teljes szemlélet (a révület) pedig hatásában megszakadó, nem folytonos.

Persze mindkét alapvelő formamódszernek megvan a maga empirikus *veszélyzónája*. Veszélybe kerül a klasszicizmus, ha úgynevezett formalizmusba esik, ami azt jelenti, hogy az építő személy érintetlen maradt a *formaeszme* lényegétől. A forma eszméje csak műanyagban valósulhat meg, az anyag pedig a teljes humánus szimbóluma, mint jól tudjuk. Ebből következik, hogy a forma nem azonos azzal a külső vázzal, beosztással, szerkezettel, kerettel, mely „pro forma” helyettesitené. „Formalizmus” iskolás vaskalapot gyárt, de sohasem formát; *kiesik* tehát az esztétika körzetéből. „Önmagában a jelkép-váz nem állhat meg és a szimbolizált idea nélkül élettelennek bizonyul” — mondja *Croce*. A romantika veszélye, mint mondtuk, a *túlzott* atomizáltság, a szétesés, amit csupán külsőleg vagy szándékban lehet „ellensúlyozni” *keretezéssel* vagy a részletek mégoly intenzív tételével. Mihelyt végkép kiesett a részlet-tömeg az Egésznek vonzása alól, a teljes munka már csak *nyelvezet*, csak „kifejezés”: merőben dilettantikus alakulat. A formakristály teljesen megolvad, az esztétikai élmény — a teljesség megragadása helyett — *kurzívva* laposodik, és az elműkedvelődés veszélye nemcsak éppen közeli a romantikában, hanem valósággal rá is ül a romantikára. Ezrével készülnek

abban olyan munkák, amelyekben „az összefüggés nem organikus, hanem gépies” (*Croce*) és lepik el lavinyszerűen a forgalmat, — ha nem is az esztétikai szférát, melynek ajtaja zárva marad előttük. Belső visszahatásként e burjánnal szemben hogyan védekezett a romantika? Helyzete précaire volt. Azon semmiképp sem segíthetett, hogy a romantikus formában *bomlási folyamat* érvényesül, hogy a romantika a *részlet* kiütköző, preponderáns voltával áll vagy bukik, önmagát kellett volna megdöntenie, ha ilyesmi ellen küzd. De arra sem volt módja, hogy *határértéket* szabjon meg rész és Egész viszonyában, amelyen túl már „netovább”. Nem lehet megkötni a műalkotás szervezetét; abban minden arány az egyéni eszmétől függ. Az a *tendencia* viszont, hogy a formát tevő arányosság-szervezet fölbomoljék, *minden* romantikus alkotásban konstitutív, *önmagából* nem meríthetett a romantika ellenszert a dilettáns-veszélyre: *öbenne rejlett* a veszély! Másunnan kellett kölcsönvennie azt, ami gyógyítással kecsgetett. A romantika *visszanyúl* a klasszicizmus-hoz, mint olyan stílushoz, amelynek alkotó elvéből hiányzik a fölbomlás baktériuma, ahhoz a stílushoz, amely biztosíték a dilettáns-veszéllyel szemben. Más kiútja nem kínálkozott. De hogy ez volt egyedüli szelepe, az végkép megpecsételte fonák mivoltát! Mert hogyan cselekszik a klasszikus mintákon tájékozódó, *klasszicisztikus* romantika? Amint cselekedne az, aki nem lévén megelégedve önmaga jellemével, másvalakinek a *bőrét* lenyúzná és azt húzná magára! A szét-esés ellen arkánumot kereső romantika „leutánozza” a klasszikus forma racionális *beosztó tervét*, kurzív folyamának állomás-sorát, egymásutániségének nyers vázát. Azt azonban, ami által a klasszicizmusban ez a keretező szabályosság *létesül*, a molekulák tökéletes interdependenciáját és centrális kristályosodását, nem „utánozhatja” romantika; hiszen akkor klasszicizmus lenne! Hogy pedig a szabályos váz minden egyes klasszikus műalkotásban teljesen más és más, egyéni föltételek mellett és egyéni eredménnyel áll elő s csupán *külső jegye* a belső egységnek: azt nem vehette tudomásul a klasszicizáló romantika.¹⁰ Ha tudomásul veszi, tüstént le is kell mondania róla! Nem volt más hátra, mint valóban lemásolni azt, ami a klasszikus forma szempontjából lényegtelen, külsőséges, elrendezkedő *sablon* vagy pedig ellesni az esztétikán kívüleső, iskolás formalizmus úgynevezett „forinatechnikáját” és lehetőleg romantikus anyaggal egybekotvasztani azt. Ilyen lett volna a terv. De mivel a terv abszurdumba fűz lehetetlent: sohasem is valósulhatott meg! Valójában csak annyi történt (például Mendelssohnál, később

¹⁰ A kurzív beosztó-terv átvétele önmagában is jelzi, hogy a roman-

¹¹ Ka nem ismer egycentrumú alkotóelvet, csak szakadozott „lefolyást”!

itt-ott Schumannál, legkövetkezetesebben Brahmsnál), hogy a decentralizált, romantikus formaterv a szétkülönülő részek egységek *szimmetria-eloszlásában* (mint: főtéma, — átvezetés, — melléktéma, — zárótéma, — feldolgozás, — visszatérés, — coda) a megszokott régi keret-sablont alkalmazta; ezzel pedig nem lett sem romantikusabb, sem klasszikusabb, csak legföljebb folyékonyabb, simább, „olajozottabb”, a szakadozottságokat, varratokat ügyesebben áthidaló, elfedő: szemérmesebben, *leplezettebben romantikus*, — iskolás. Nem szüntette meg ugyan a romantika inhaerens dilettáns-hajlamát, de a fölbomlás jegyeire *flastromot* ragasztott és úgy állt be akadálynak a dilettáns-zuhalagba, hogy a technikai tudást, *a szolid faktúrát* kedvelte. Mondottuk, hogy a romantika eredendő sóvárgása, alapvetően elérhetetlen ideálja: a klasszikus forma. (Az egész 19. század egy nagy sóhajtság Bach, Händel, Mozart és Beethoven utáni) Önmaga alatt vágta volna a fát, ha *megvallja*, hogy technikásdit játszik, amikor klasszicizál. Nem! Berlioz „egyenes utódja” Beethovennek, Chopin kerubi mintát lát Mozartban, Brahms úgy tudja, hogy követi Haydnt és Beethovent folytatja stb. Még Wagner is alig győzi hangsúlyozni, hogy Beethoven — ha történetesen tovább él — az ő (Wagner) irányára tért volna át. Eszerint alakult tehát a jelszó-nómenklatúra: „követni a klasszikusokat”, — gondoskodni, hogy „a romantikus tartalmat klasszikus forma érvényesítse”, ebből: „klasszikus romanticizmus” stb.¹¹ Mivel pedig a romantika egy pillanatra sem adhatta föl azt a bennerejlő formai követelést, hogy részletei külön-külön is érvényesüljenek, vagyis hogy a nyelvezet, a „kifejezés” kiütköző legyen, így egészült ki a nómenklatúra: „kifejezés nélkül nincsen forma”, viszont pedig „forma nélkül elvész a kifejezés”. És a kifejezést nem jelentés értelmében vették, hanem a nyelvezet pszichikumaként; ily értelemben pedig persze nem mint a romantika eredendő romlottságának, eltolódottságának jelét tekintették a kiütköző kifejezést, hanem mint a művészet erejének, alapvető becsének biztosítékát. Vagyis egyszóval fejtetőre állították az esztétikát, — ami nem is lehet másként ha az önmagáról nyilatkozó stílus lényege *abban áll*, hogy mindig le kell maradnia ideáljától! Tudvalévó, hogy a romantikus zenefejlődés két párt antinómiájában ment végbe (hogy *Hegel* szerint szóljunk): formalisták és programzenészek harcaként szokták interpretálni azt. Előbbiek szerint sohasem érhető el az ideál forma nélkül, a „kifejezés” pedig maga a zene és elég annyit adagolni belőle, amennyit a forma elbír, viszont a programzenészek úgy tartják, hogy minden a „kifejezés” gaz-

¹¹ Sajnos, az elavult könyvek papíryanaga tovább él, mint tartalmuk s így a fönti sületlenségeket még mai napig is halljuk továbbsszajkózni.

dagságán és erején múlik, a forma pedig csak szekundér jelenség, ami úgyis magától adódik a helyes, szimmetrikus elosztásban. Mintha csak így vitáznának: „az óra lényege nem időbeosztás, hanem időjelzés”, mire a másik fél: „szó sincs róla, az óra lényege nem időjelzés, hanem időbeosztás!” A romantika, minthogy önmaga mivoltára rátapintania nem lehetett — az halálát jelentette volna —, két elérhetetlen határértéke között vonaglott: az egycentrumú, tömör, áttekinthető forma esztétikai és a tiszta nyelv vezetett „kifejezés” lélektani értéke között. Mivel belső lényege szerint képtelen volt fölemelkedni az egyikhez, művészet-mivoltában pedig nem rugaszkodhatott alá teljesen a másikhoz, mindkét irányban szaltó-mortálékra kényszerült! De a két végletes irány nem követhető egyszerre teljes fegyverzettel; azért kellett két ellenséges táborra oszlania a romantikának. A herbart-iskola emlőin növekedett Hanslick („Über das Musikalisch-Schöne” 1854) a „tönend bewegte Formen” jelszavát ülteti el; szerinte a formaarányok szellemi élvezete játékos, öncélú, Tart pour l'art művelet, mely emlékeztet a kaleidoszkóp szemléletére. Ez a romantikus formalizmus elmélete, mely a klasszikus formában a racionális világosságot, a könnyű áttekinthetőséget, arányos beosztást, nemes megtervezettséget, eufóriát látja meg csupán és összetéveszti a klasszikus forma mivoltával, metafizikumával.¹² Mintegy lepárolja a forma komplex lényegéből és elszigeteli azt az elemét, amely lélektani síkon arány-gyönyörrel szolgál. Az ilyen szemlélet csak intencionálja az esztétikai teljességet, amikor ki akar emelkedni a lélektani körzetből és a „kifejezést” járulékos képzettársítás, képzelődés balítéletének bélyegzi. Mert arra az igazságra, hogy a „kifejezés” szintén bennerejlik a formában, de anyaggá váltan, szimbólumként: csak úgy ébredhetne rá, ha a formát nem eufóriának, arány-kiegyenlítetttségnek, hanem teljességnek, mindent magábanfoglaló jelentésnek interpretálná. De hogyan tehesse ezt, amikor nagy mintái, Mendelssohn, Brahms stb. képtelenek végrehajtani a klasszikus szintézist (hiszen romantikusok!) és szintén csak úgy élvezhetők, ha a dicséret arányokon kívül — és főképp! — a kiütköző részletekre támaszkodnak öncélú módon, tehát igenis (hallgatólagosan!) a „kifejezés”-re, a nyelvezetre?! Mivel Hanslick és párthívei a szabadjára eresztett nyelvezet veszélyeitől óvják a romantikát, a végső konzekvencia levonásával („eredj kolostorba Ofélia!”) skolasztikussá, akadémiakussá lesznek. Számukra Mozart is amolyan lepárolt klasszikus,

¹² A formakeretet vagy „külön értékelt, elvonni és kivonni a tárgyól annak röntgenképeként: lehet a matematikában, de nem lehet a művészi érték területén. A rend, a szimmetria éppúgy lehetnek jelentős eszközei az alkotásnak (a maguk helyén), mint amennyire siváran, mesterkélten, visszatevészen hathatnak (ha öncélúak)”. L. B a r á n s z k y - J ó b

csupa „forma” (formalizmus), csupa hideg és távoli arányosság; nem test, hanem csontváz. De ez csak a *bevallott* elmélet; érzésben visszamarad valami zavartság, a kényszerű filozófia hazajáró kísértete. S akkor jönnek a pótlékok a szimbolizált humánus helyébe, mint „egyéni jelleg” és hasonlók. A másik párt legnevesebb teoretikusa, *Hausegger* („Musik als Ausdruck” 1885; Berlioz, Wagner, Liszt inkább szellemes propagátorai önmaguknak, minden jeles értékük mellett is) persze tág horizontot nyit a lélektanénak, a nyelvezet erényeinek. Éppen veszélyzónájában ragadja meg a romantikát és erényt kovácsol abból, ami a romantikus formában a töredezettség pótlására, kifoltozására: kényszerűség. Mivel pedig a formalizmus frontjával áll szemben, vére sen igaza van, amikor kijelenti, hogy a „forma” (a Hanslick-féle!) üres váz csupán. Nem is hangoztathatja elég fenn, mennyire halandó és semmis az, amiért ellenfele síkra száll! (A romantika élete függ a harc kimenetelétől, így érzi mindkét fél, — mindegyik a maga igazát védve; a romantikus forma tragikuma így jelentkezik a lélektani esztétika tragikumaként!) De *Hausegger* sem ejtheti ki a megváltó szót a humánus fordított inkarnációjáról formává; ha megfelelő esztétikára törekszik, el kell lepleznie azt, ami halálos sebe a romantikának és egyedül üdvözítőként mutatni be a részletek páratlan intenzitását. Mert „formán” ő sem érthetett mást a pszichológiai szinten, mint vagy üres kaleidoszkópot (ezt pedig megvetette), vagy pedig a részlet-arányokból önként előálló szimmetria-építményt. Leleplezni a romantikus forma töredezett egységét, arányainak homályát, örök nosztalgiáját a *valódi* tökéletesség után: öngyilkos magaismeretet involvált volna. Ezért *kellott* „a” formát üldöznie és nevetség tárgyává tennie a „tartalmi” pártnak. De ez a párt is szenved kísértésekben; hiányérzete jelzi, hogy valahol „nem stimmel” a számadás. Szintén pótlékokkal operál, aminő például a Liszt-féle „költői eszme”, mely programjában rejténé egyedül lehetséges „formáját”. Arról viszont, hogy a zene nem azonos a hangnyelvezet folyamatával, a „mozgó szalaggal”, hanem mint a szellem a lelket: ezt is fölemeli egységes, komplex jelentésébe, — arról nem esik szó. Sem arról, hogy az a bizonyos, automatikusan — akár program alapján — előálló „forma” amúgysem lehetne soha egység, csupán halmaz. Arról sem esik szó, hogy a műalkotás magas szintézisében a lelki jelenségek átlényegesültek, örök jelentés szerve lettek. Mert az *egész* romantikus esztétika *lélektani* síkon mozog: vagy a csonka „formavezet vagy a tartalmi „közlések” és hatások síkján.

A múlt századi példa paradiamatikus minden olyan stílusra nézve, amely kénytelen félreismerni a formát, mert ereje, képessége az egyensúlyvesztésből fakad s hogy szaba-

dúljon a meghasonlottságtól, egyensúlypótlékot keres, amelylyel elszántan továbbfokozza a diszharmóniát. Az ilyen stílus, ha már nem képes leküzdeni válságát, legalább túlkiabálni igyekszik azt. Az ilyen stílusnak pedig hathatós pótszere a szíveket megvevő nyelvezet, az „Ausdruck”, a lelki gesztus, az érzelmi tiráda. S hogysisne állítaná ki aztán a jogosítványt esztétikai tudományunk az ilyen stílusnak, mely amellet, hogy valódi művészet, még közelebb is férközik az ember gyakorlati lelkeségéhez, „életesebb”, közvetlenebb, mint bármi más művészi stílus?! Bizonyos korok embere jobb szereti, ha a művészet leszáll hozzá, mint ha fölemeli őt. A romantikusok lélektani esztétikája még a klasszicizmust is (főleg Beethovent) a „kifejezés”, a „költői eszme” alapján értelmezte, hacsak nem gyömöszölte be száraz formaiizmus sémáiba. Habent sua fata musicae! És a zene mivolta körül minő tobzódásokat rendeztek a reflektáló századok!

Idáig kellett eljutnunk; hogy megkérdezzük végre: *mi hát a zene?* Analíziseink során többször nyílt alkalmunk megállapítani, hogy mi minden *nem* a zene. Pozitív meghatározással mindössze egy jegyzetünk szolgált, a művészetre nézve általában. Ha behelyettesítjük ott a megfelelő anyagfogalmat, megkaphatjuk a zene meghatározását. Eszerint a zene: oly emberi alkotás, mely hanganyagból zárt formát állít oly célból elő, hogy egyrészt a tökéletesség illúzióját keltse, másrészt az örök emberit képletezzé. De minden meghatározás *körülírás* csupán. Fogalmak alapján készül, azoknak logikai rendjével. Logikai struktúra és adekvát fogalomalkotás pedig egyazon világnézet vetülete. Már maguk a fogalmak olyan jelentéssel bírnak, ahogyan azt az illető logikai szerkezet megköveteli, a „quod erat demonstrandum” pedig a világnézetből folvik, amely nem lehet vita tárgva, mert apriori, — intuícióból származó hit dolga. Így minden meghatározás végeredményben olyan, mint $A = A$; — van a gondolkodónak valami alaptudata a Világról és ezt az alaptudatot fogalmakba, rendszerbe kivetítve magamagával jelenti ki azonosnak. A kígyó önmaga farkába harap. A végső kérdés, amely körül minden filozófia kijegecesedik az. hogy: *mi a Világ.* Ez az ismeretlen Lényeg az, amely minden gondolati képlet mélyén ama bizonyos X-ként rejlik. És a bölcséleti rendszerek minden különbsége azon múlik, melyik milyen föltevést helyettesít az X helyébe. Csak akkor lehetne megfejtteni a művészet s tehát a zene titkát, ha előbb megfejténénk a Lét a Világ rejtélyét. Mert egyébként megvolna a rendszer; csak éppen az a bizonyos bölcséleti archimedesi pont hiányzik hozzá. Pont h elvett kérdőjelünk van csupán. Minden szabatos meghatározás olyan a priori föltevésen épül. *mintha* („als on”) ismert minőséget helyettesítettünk volna be az X helyébe. Ha így szólnánk például: „a zene a folyamatosan

mozgó logikántúliség formaképlete”, — már azt a világnézetet interpretáltuk, amelyen belül a folyamatosság, a mozgás, a logika, a transzcendencia, a forma és a szimbólum fogalmai egy bizonyos egységes rendszer tagjai; e fogalmak mind meghatározásra szorulnak, definíciójuk pedig lehetetlen, ha a mindennek alapjául szolgáló Lényeg kimarad abból. A Lényeg, ősök, ősprineípium pedig az X. Így tehát a világnézeti harc föloldása *kiesik* a filozófia köréből. És mivel *d* teológiák szerkezetében is van bölcséleti elem, a harc abszolút megszűntét csak a teremtett világ megszűnésével tudjuk elképzelni. Csak oly létben, mely semmi más, mint maga az X, és pedig megfejtés, meghatározás nélkül, mint örök Egy és némaság.

De a zene nem néma, az nagyon is hangzik, — csak éppen azt nem tudjuk, *mi* az, ami lényegileg kiszól belőle. És nemcsak mivolta az, amit nem lehet meghatározni, de még *minőségét* sem tudjuk jellemezni. Époly kevésbé, mint a szagok vagy ízek minőséget. Az a tétel, hogy *a zene (és bármely művészet) mivolta meghatározhatatlan és adekvátom körülírhatatlan*, éppoly alapvető az esztétikában, mint az a szokráteszi és kuzánuszi gondolat az ismeretelméletben, mely szerint tudásunk lényege: megismerni tudásunk határait. Hiszen fogalmi játékkal az az axióma is tételezhető volna, hogy „a zene tartalma: a zenei érzelmek”; de mi egyéb ez, mint parafrazeálása egy még egyszerűbbnek: „a zene tartalma: amit a zene tartalmaz?!” A „zenei érzelmek” meghatározása (például *Lotze-nél*) nem más, mint az a lelkiség, amely a zenei műalkotásban formaként jelenik meg, vagyis a zenei hangulat. Hogy a zenei hangulat *sui generis* minőség és szavakkal körülírhatatlan, az szintén következik a mondottakból. Nem „sokértelmű” a zenemű mivolta (esztétikailag), teljesen *egyértelmű* jelentés az, — csak logikai, fogalmi síkra lehetetlen vetíteni azt a jelentést. Minden kísérlet, hogy sikerüljön az ilyen vetítés, csődöt mond, legföljebb hibás és hiányos körülírásokra, képletezésekre vezet; itt a logikai síkon derül ki aztán (hermeneutika!), hogy mii ven mondhatatlanul „sokértelmű” a zene. De szabatosan szólva még itt sem beszélhetünk a zene sokértelműségéről, csak *a logikai körülíró kísérlet sokértelmű lehetőségeiről*. Ha nem így volna, sohasem születhetett volna annyi rengeteg strófikus dal *változó és ellenkező értelmű strófákkal*. Ami közös a versszakokban, az nem logikai minőség, hanem esztétikai, *hangulati*. Ha nem így volna, vájjon büntetlenül úszbntná-e meg a forradalmi lelkületű zeneszerző az ő titkos „közléseit”? Ha fölforgató eszméi „kihallhatok” volnának muzsikájából, mint ennek „értelme”?! A komponistát börtönbe vetnék, de kimúlna a zeneművészet is, melynek az jelenti létét, hogy ne legyen logikailag érthető. Innen is annyira varázsos hatása:

„musica prohibita (tilos zene), mert a *kimondhatatlan* az, ami mindennél jobban megráz: a lelkiélet főmozgatója. Éppen azért keletkeztek a művészetek, hogy olyat adhasanak, ami semmiféle más úton ki nem nyilvánítható. És azért *különbözőek* a művészetek, mert azok a bizonyos kinyilvánítandó alapminőségek más-másfajták. Mások-mások a meghatodas nemei is, amelyeket a különböző művészetek a szemlélőben keltenek. A muzsika inkább megríkat mint a festmény vagy szobor. S „ha füllel tudnánk látni”, bizony nem jelennének meg méltóságos dómként a Bach-fűgák előttünk (ahogy igen poétikusan *Gottself* képzele)! Az eoyes művészetek anyaga *inkomparábilis*. (Ezért oly művészietlen, ha például a szobrászat festészeti allűröket ölt.) De mind-egyikében a humánium beláthatatlan teljessége rejlik, szim-bólumba mentve, érzékletes formává örökítve.

MOLNÁR ANTAL.