

A kierkegaardi esztétika és a zene

HELLER ÁGNES

Ha felvetjük azt a kérdést, hogy milyen szerepet játszott a zene Kierkegaard rendszerében, akkor nem csupán történelmi problémát érintünk. Kierkegaard zeneelmélete mindmáig hat, s nemcsak a magát tőle eredeztető egzisztencialista filozófia híveinek körében, hanem az esztétikai köztudatban is. E hatás oka csak igen csekély részben az, hogy e múlt század eleji gondolkozó a zene néhány valóban fontos sajátosságára hívta fel a figyelmet, hiszen ezeket az igazságokat többnyire ad abszurdum vitte és eltorzította. Inkább abban rejlik, hogy Kierkegaard valamit előre megsejtett és jelzett, ami korábban még nem létezett. A modern zenei produkció számos olyan feltételét és sajátosságát, mely csak a huszadik században fog megjelenni. Korán jött dekadens filozófusként kereste az irracionalitást kifejező zenét. Ez — a közvetlenül a Beethovent követő korszakban vagyunk — még nem született meg. Ezért elképzeléseit részben elvontan fejezte ki, másrészt olyan zenei anyagon dokumentálta, mely nem felelt ugyan meg nekik, de elemzéseit ugrópontja lehetett. Azon a zenei anyagon, mely szívéhez közel állt: a mozarti zenén. E tanulmány célja annak bemutatása: mennyire saját eszméinek visszfényét látta meg Kierkegaard a mozarti zenében, elsősorban a Don Juanban, mennyiben tükrözték ezek a fejtegetések a korai egzisztencializmus életfelfogását, mennyiben látták meg a zenében azokat a lehetőségeket, melyek majd csak a dodekafóniában fognak kiteljesedni, s végül: véletlen volt-e, hogy Kierkegaard mindezt a Don Juanban vélte megvalósítotttnak.

Kierkegaard szerint az ember egzisztencialis magatartásának három foka van: az esztétikai, az etikai és a vallásos. Az első magatartásforma morál alatti a harmadik morál fölötti. A középső szféra, az erkölcsi, nem más, mint az ember társadalmi léte. A társadalmi ember az, aki különböző erkölcsi követelményeknek van alávetve. E szféra jellegzetessége: a munka (hívatus) és a házasság. Itt mind az érzéket, mind pedig a szellemet alávetik a társadalmi igényeknek, s ezzel az erkölcsi világrendnek. A másik két egzisztenciaformában azonban elválik a szellemi és érzéki. Az esztétikai szféra embere csupán az elvont érzékségben él, élete szellem nélküli élet. Miután azonban érdekeit nem kötik gúzsba erkölcsi követelmények, az érzékek kielégítésében meg tudja találni „önmagát”, s ezzel az esztétikai szférán belül teljes, sőt zseniális emberré tud válni. A vallásos, szellemi lét szintén zseniális életforma. Nem még, hanem már nem morális, hiszen az ember csak istennek tartozik felelősséggel, méghozzá nem is tudja, hogy milyennel. A felelősség tartalmát ugyanis mindig a morális szféra adja, nem pedig a tiszta vallási. Az ember célja a vallásos szférában is csak az lehet, hogy „önmagává” váljék, függetlenül a társadalmi élet minden kötöttségétől és kívánságaitól. Ez a „lemondás” az életről — ha egyes emberek

személyükben komolyan is veszik — elméletileg — csak pseudo lemondás, mert csak a kötelességekről való lemondást s ezzel együtt a szellemi játéknak való teljes magamegadást jelenti. A vallásos élet jellegzetessége, az úgynevezett „paradoxon”, szintén ezt a felelőtlen játékosságot hangsúlyozza.

Kétségtelen, hogy az alsó és a felső szféra között belső kapcsolat áll fenn, s hogy a kierkegaardi magatartásformák fő ellentmondása nem egyszerűen az esztétikai és etikai élet ellentmondása, mint ezt a filozófus „Vagy-vagy” c. első nagy munkájában még hinni vélte, hanem ellentét az esztétikai és vallásos egzisztencia között az egyik és morális egzisztencia között a másik oldalon. Később Kierkegaard ezt nyíltan ki is mondja. Az ember, ha önmaga akar maradni, nem lehet más, mint lelkész vagy színész. Persze a játékosság, a felelőtlenség mozzanata a lelkészt is bizonyos színészi mozzanatokkal ruházza fel, ahogy az, hogy az érzelmi magatartás elvvé változik, a színészből is bizonyos fokig lelkészt farag.

Az esztétikai és vallásos szféra rokonságának alapja az, hogy mindkettő alanya, illetve tárgya a *magányos ember*. Míg az etikai élet társadalmat feltételez, addig a vallásos és esztétikai élet egyaránt társadalmonkívüliséget. A különbség csak az, hogy az esztétikai életet élő ember a játéknak tárgyait mégis a társadalom tagjai közül választja, míg a vallásos élet tárgya közvetlenül az én és isten személyes kapcsolata, s ezért itt még a közvetett társadalmi-asság is megszűnik.

Mindezt előre kellett bocsátani, hogy megérthessük, miért válik a zene Kierkegaardnál előbb az esztétikai, majd később a vallásos szférában is jelentőssé. Mert a zenének a kierkegaardi rendszerben két helye van. Ifjúkorában, a „Vagy-vagy”-ban ez a szerep az esztétikai szféra első szakaszára korlátozódik. Később azonban, mikor a vallásos magatartás problémáit kidolgozza, ide is bevezeti a zenét. „A szellem világa csodálatosan akusztikusan van berendezve” — írja „Betegség a halálhoz” c. művében. Kétségtelen azonban, hogy miután az esztétikai problémák Kierkegaardot ifjúkorában sokkal jobban érdekelték, a zene helye az érzelmi szférában sokkal átgondoltabb és kidolgozottabb, mint a szellemi szférában. Az előbbi elméletileg összefüggő, az utóbbi aforisztikus.

A zenét mint az érzelmi vagy akár a szellemi zsenialitás birodalmát ebben az időben nem egyedül Kierkegaard állította szembe a köznapival, polgárral, társadalmival, erkölcsivel. Hasonló problémák vetődnek fel a romantikában is. Elegendő itt E. T. A. Hoffmann Kreislerianájára emlékeztetnünk. Hoffmann is úgy látja, hogy a zseniális muzsikusként, Kreisler, egyedül áll a világban, szinte társadalmon kívüli. A köznap, társadalmi szférában a zene pusztán szórakoztató műfajjá vált, vacsorák kísérőzenéjévé, műveletlen polgárok szórakoztatására. Az igazi zene már csak a magányos zseni földről elszakadt lelkében él.

Bizonyos, hogy Kierkegaard és Hoffmann fejtegetéseinek közös társadalmi anyaga, de különböző társadalmi és filozófiai tartalma van. Mi az a közös társadalmi anyag? A művész és művészet sorsa a kapitalizmusban, konkrétan a kialakuló kapitalizmusban. A marxi megállapítás, mely szerint a kapitalizmus művészetellenes, különösen éreztette hatását a zenében. Ebben a szakaszban — először — csak a művész és közönség között szakad meg a kapcsolat, a műközönsége válik problematikusává, hogy később egyre problematikusabbá válik maga a mű, a komponálás lehetősége és feltétele is. A kapitalizmus előtti történelmi korszakban, különösen a felvilágosodásban, a zene közönsége lényegében egybeesett a zeneértő közönséggel. Bármilyen nehéz volt is, bármennyi

társadalmi és emberi megaláztatással járt is pl. egy Mozartnak a hercegérseket vagy II. Józsefet szolgálnia, kétség nem fér hozzá, hogy II. József és környezete lényegében meg tudta különböztetni a jó zenét a rossz zenétől, még akkor is, ha Mozart zsenialitását nem ismerte fel. A népi zene és a „magas zene” még nem különült el egymástól — legalábbis ott, ahol a zenei fejlődés ekkor a legszembetűnőbb: a német zenében. A művész egy emberi közösség — mondjuk, hogy polgári közösség — képviselőjeként lépett fel, s akarva-akaratlanul, tudatosan vagy nem tudatosan, de kifejezte az adott közösség érzés- és élményvilágát. E kor zenéjére is vonatkoztatható Adorno aforizmája a polifon zenéről: tudniillik, hogy az mindig többszámban beszél. Nem azt mondja, hogy „én”, hanem azt, hogy „mi”.

A polgári társadalom kialakulásakor azonban minden megváltozott. A művészet árucikké válásával minden művészetben, s így a zenében is, megindult a kettéválási folyamat. Kialakul a „magas” és „alacsony” művészet. A népet kizárják a „magas” művészetből, a polgárság számára a művészet saját anyagi szükségleteinek kielégítését szolgálja. Így a legtámogatottabb művészet az „alacsony” művészet lesz. Ugyanez a polgárság a „magas” művészetet is igyekszik saját, igen köznap i ízléséhez hangolni. A művészek, így a zenészek, akik a polgárosodástól közönségük kiszélesedését, a néppel való új nagy találkozást remélték — gondoljunk csak Haydn és Mozart effajta reményeire —, most rohamosan szigetelődtek el művészetük minden emberi bázisától. A hétköznapi érdekpolgár szemében a „magas” művész egyszerűen csodabogár. A művész és művészet elgyökértelenedik. Nincs osztály, nincs réteg, melyhez kapcsolódják. A polgári hétköznapi nem ihleti. Az utolsó, aki — legalábbis Nyugat-Európában — magára vette és megpróbálta túlhaladni ezt a konfliktust, Beethoven volt. A nagy francia forradalom és a napóleoni köztársaság páto szának utórezgéseiből merítve szubjektív ihletet, szinte túllen dülve kora perspektívátlan sivárságán, magányos és elvileg megoldhatatlan problémákkal teli egyéni életéből szubjektív vággyal és meggyőződéssel telten keresett és talált utat a „mi” felé. A „mi” ilyen szubjektív-morális elérése, mely legpregnánsabban a IX. szimfóniában, szenvedélyes keresése, amely a késői kvartettekben fejeződik ki, egyelőre, méghozzá hosszú történelmi korszakra, e törekvés végső szava.

Ezt a haladást, a művészetnek ezt a tragikus helyzetét reagálta le Hoffmann és Kierkegaard. Mindkettő — helyesen — úgy látja, hogy ez a folyamat a zenében tükröződik a legpregnánsabban. Hiszen a zene számára a legfojtóbb a magány, a „mi tudat” kifejezésének képtelensége.

A kierkegaardi esztétikai és etikai szféra kettősségében tehát a művészlét és polgár-lét kettőssége fejeződik ki. Annak felismerése, hogy a művész és polgár nem lehet azonos, nem egyesülhet egy személyben, nem valósulhat meg egy életformában. Választani kell, hogy valaki zseniális művész vagy polgár akar-e lenni: vagy-vagy.

Kierkegaard — mint mondtam — ugyanabból az életanyagból merít, mint Hoffmann. Csak míg Hoffmann írásaiban megőrződik az életanyag konkrétsége, míg itt tisztában vagyunk, hogy egy adott kor konkrét, történeti konfliktusával van dolgunk, addig Kierkegaard-nál ez a vagy-vagy az egzisztenciaformák köntö sében jelenik meg. Ha a művész és a polgár-lét, az esztétikai élet és az etikai élet nem más, mint két egzisztenciaforma, akkor ez a vagy-vagy, az alapválasztás, nem egy konkrét szituáció terméke, egy kor tragikus válaszája, hanem örök és változatlan emberi válaszáta. Sosem volt másképp, sosem lehet

másképp. A művész lényege egzisztenciálisan a magány és ezzel az erkölcsönkívüliség.

Egészen más a probléma megoldása Hoffmannál. Emlékezzünk Kreislerre! Milyen precízen ábrázolja az író, hogy milyen emberek körében kellett Kreislernek élnie, hogy konkrétan kik elől menekült a magányba. Hogy milyen ostoba polgárokat kellett szórakoztatnia, milyen tehetségtelen gyerekeket tanítania. Ebből az életből menekült Kreisler a szubjektivitásba, ha így tesszük: az esztétikai életbe.

S tovább: Kierkegaardnál az esztétikai élet elvileg erkölcsönkívüliséget jelent. Hoffmann Kreislerénél más a helyzet. Kreisler nem általában az erkölcsön, hanem a polgári erkölcsön helyezi kívül magát. Az ő zenéje nem amorális, művészete nem eleve az erkölcs tagadása, nem principiálisan erkölcsönkívüli, — pusztán függetlenedik annak a világnak konkrét erkölcsi követelményeitől, melyben élnie kellene, s amelyben nem akar élni.

A morálhoz való különböző viszony jelentkezik a kommunikációs problémában is. Kierkegaard esztétikai szférájának embere egyetlen emberrel sem tud emberi viszonyt kiépíteni. Mások kapcsolódnak hozzá, de ő nem kapcsolódik másokhoz. Nem így Kreisler. Igaz, azokhoz a kövér polgárokhöz, akiket szórakoztatnia kell, neki semmi köze. De egy emberhez mégis van. A szolgafiúhoz, akit, ha urai lefeküdtek már, Kreisler titokban tanít zongorázni. Szívvel és lélekkel. Ő a néppel való kapcsolatban akarja meghaladni a polgár—művész ellentétet, urrá lenni a magányon.

S végül a beteljesedés. Kreisler is a démon hatalmába kerül éppen úgy, mint Don Juan. A c-moll akkordok előre óvják a zseniális magány teremtettséget a szakadéktól: „Kreisler, Kreisler! — embereld meg magad! — Látod, hogy leselkedik a sápadt kísértet, rőten csillogó szemeivel — hogyan nyújtja feléd karmos csontöklét a szakadozott köntösből...?” Csak hogy Kreisler egy vesztett harc után kerül az ördög kezébe, nem predesztinálva van erre. Nem a zene maga az, ami benne ördögi, hanem a körülmények és a jellem kölcsönhatása az, ami a zenét, az ő zenéjét embertelenné, ördögivé válni kényszeríti. Kierkegaard koncepciójában azonban a zene magában és magáért démonikus. Nincs más zene, csak az ördögi.

Nem akarunk most a költő és a filozófus életvitelének különbségével foglalkozni. Csak utalni szeretnénk arra, hogy Hoffmann maga egész életében görcsösen harcolt azért, hogy magában a művészt és polgárt harmonizálja, hogy a kettő széttört egységét legalább eszményi értelemben helyreállítsa. Kierkegaard erre sosem törekedett. Feladta — harc nélkül — a polgáréletet, feladta patetikusan felbontott eljegyzésével, mint később Nietzsche, Franz Kafka vagy a képzeletbeli Adrian Leverkühn, és egyetlen alternatívaként a magányos zseni életét élte. Még kevésbé akarunk most mélyre ásni a magatartáskülönbségek egzisztenciális gyökeréig. Nem akarjuk vulgarizálni társadalmi lét és gondolkodás szükségszerű kapcsolatát. De mégsem tudjuk elfojtani azt a gondolatot, hogy annak, akinek nincs pénze, egyszerűen kapcsolatot *kell* teremtenie művész és polgár-lét között. Mert ha mint művész teljesen hátat fordít a polgár-létnek, elutasít minden társadalmi kommunikációt, akkor egyszerűen éhen hal. Mindazok az életformák, melyeket Kierkegaard a zseninek kínál, mind az esztétikai, mind a vallásos-paradox életforma, feltételezik, hogy annak, aki éli, pénze, tőkéje van. Kierkegaard maga egy ilyen anonim tőke kamataira alapozta az etikai világon kívül helyezkedő zseniális létet.

A kierkegaardi esztétikai szférának két szakasza van, és csak az elsőt jellemzi a zene. Míg ez a szakasz az úgynevezett „közvetlen-érzéki vagy ero-

tikus", a második közvetetten érzéki, vagyis reflektáltan erotikus. A beosztás formálisan követi Hegel Logikáját. Tudvalevő, hogy Hegelnél a közvetlenség fokát a reflexió foka követi. Csakhogy Hegelnél — akinél különben a probléma korántsem szűkül az érzékiségre s még kevésbé az erotikára — e szakaszok dialektikusan kapcsolódnak egymásba, míg Kierkegaardnál mereven különválnak. Ez a merev különállás Kierkegaardnál rendszer. A magatartásformák között nem véletlenül nincs átmenet. (Mikor később régi kedvelt kategóriáját, az iróniát, továbbá az érdekességet átmenetként beiktatja, ezek éppen olyan mereven önmagukban állnak, mint az alapvető szférák. A koncepció nem válik dinamikussá, csak az intervallum szűkül.) (A „Vagy-vagy” a hegeli dialektikával való polémiával kezdődik. Nem igaz, hogy a külsőben a belső fejeződik ki — írja Kierkegaard —, a külső és belső között semmi kapcsolat nincsen. Az ember belseje teljes „inkognitó”-ban van. Mit sem tudunk róla. Tetteink nem világosítanak fel lényegéről, hanem eltakarják azt.

A magatartásformák közötti átmenetnélküliség tehát csak a dialektikaellenesség egyik kifejezési formája. A külső-belső ellentéte, illetve egymásra nem vonatkoztathatósága a dialektikaellenesség legmélyebb rétegét érinti. S ennek minden egzisztenciális fázisban fontos szerepe van. Az „inkognitó” az esztétikai magatartás titka is.

Az „inkognitó” kifejezés maga az opera buffából kerül a kierkegaardi filozófiába, s nem véletlenül, hogy első reprezentánsa éppen Don Juan. Kierkegaard szerint a zseniális ember mindig inkognitóban él, minden magatartása álöltözet. Tettei jellegzetesek öltöztetésére, de eltakarják egzisztenciáját. Pedig ezek az emberek — legalábbis az esztétikai szférában — állandóan cselekszenek. Don Juan mást sem tesz, mint cselekszik, a reflektált szféra „csábítója”, Johannes, ugyanígy. De tudjuk-e ebből, hogy ki Don Juan s hogy ki Johannes? Korántsem. Kierkegaard felfogása szempontjából ez evidens. Tettből és tettek következményeiből csak akkor lehet a cselekvő ember létére és lényegére visszakövetkeztetni, ha felteszem, hogy az ember társadalmi lény, tehát a társadalom szerkezetén belül társadalmi morál alapján interpretálható, még akkor is, ha amorális. Ha feltételezem, hogy tetteivel valamit akart, e tetteknek volt valami „természetes”, azaz mások számára is belátható logikája. De mi történik, ha feltételezem, mint ahogy Kierkegaard feltételezi, hogy a zseniális ember eleve társadalmon és morálon kívüli, hogy semmiféle logikával nem mérhető cselekedetei semmiféle társadalmi és erkölcsi értéken sem alapulnak. Akkor még csak megközelítően, sejtésformában sem tudok visszakövetkeztetni a tettéből a kilétére. Kierkegaard esztétikai szférájának emberei ilyenek. Mivel cselekszenek, s mivel a cselekedeteknek mint jelenségsorozatoknak van csak logikájuk, következésképpen kell mögöttük valami egységes mának állnia — ez pedig az „inkognitó”, a megismerhetetlen. Az ember lényege így irracionálissá válik. Az esztétikai és vallási szféra emberének léte, létének lényege eleve irracionális. S miután Kierkegaard szerint a zene — legalábbis az esztétikai szféra első fázisában — ezt a megragadhatatlan lényegyet, az inkognitót fejezi ki, mégpedig adekvátan, Kierkegaard a zenét principialiter irracionális művészetnek hiszi és vallja.

Térjünk most vissza a közvetlen-érzéki és közvetett-érzéki szféra megkülönböztetésére. A két szakasz közös sajátossága: az erotikum. Csakhogy az erotikum az előbbinél a reflexió nélküli, természeti-démonikus érzékiségben, az utóbbinál a reflektált érzékiségben, a csábításban fejeződik ki.

Az első fázis reprezentánsa Don Juan. Kierkegaard szerint a mozarti Don Juan az, aki közvetlen érzékiségével, természetének, azaz magának a természetnek démonikusságával hat. Nem tudatosan éli az esztétikai életet, azt se tudja, hogy mi az, — hanem azáltal éli, hogy egyszerűen saját magát, a természetét éli. A reflektált-érzékiség életvitelét Kierkegaard a Csábító naplójában érzékelteti. Johannes, a csábító, meglát egy lányt, s elhatározza, hogy el fogja csábítani. Mégpedig nem akárhogyan, hanem éppen azon a módon, ahogy előre elképzelte, pontosan kiszámította. Az előre eltervezett, az előre kiszámított hadművelet sikere lépésről lépésre beteljesedik. A lány sorsának bonyolult szövögetése során — először udvaroltat neki barátjával, azután maga kezd udvarolni, hirtelen eljegyzi, lassan felbontja az eljegyzést stb. — előre jól beosztott és adagolt erotikával, raffinált levelezéssel eléri, hogy a lány valóban akkor, úgy és olyan formában adja oda magát neki, ahogy előre kiszámította. Az odaadás aktuusa már közömbös — sem a hőst, sem az íróat nem érdekli —, az, ami fontos, a hódítás esztétikai formája. Mi az, amit a csábításban Kierkegaard esztétikusnak nevez? Mindenekelőtt valóban a morálonkívüliséget. A csábító minden körülményre tekintettel van, csak arra a hatásra nem, amelyet az elcsábított és otthagyt lányban ez a tragédia kelt. Nem ismert társadalmi, erkölcsi felelősséget. Továbbá: az életben úgy jár el, mint ahogy a művészetben szoktak: bizonyos játékosággal maga alakítja hőseinek sorsát, még hozzá konzekvens logikával. Ez a sorsalakító játékoság a művészetben azért válik lehetségessé — és legkevésbé sem immorálissá —, mert művészetről és nem életről van szó. Goethe kegyetlenül megöli — mint művész — a Vonzások és választások Ottiliáját, de éppen azért teszi és teheti ezt, mert Ottilia nem él, hanem csak az élet tükörképe. A költői kegyetlenség szükséges az életigazság kifejezésére, de csak úgy lehetséges, hogy az életigazság tükrözése és nem életvalóság. A művészetben a hősök megsajnálása immorális, mert megszegi a művészet morálját: az igazságot, a szép és igaz egységét. Az élet morálja azonban egészen más. Itt a játék közvetlenül az emberek sorsát érinti, s az étellel, emberek sorsával nem lehet játszani, még kevésbé kísérletezni. Hasonló a helyzet a logikával. A művész a valóság lényegét kiemelve mindig tartja magát az élet alapvető logikájához. Az élő és cselekvő ember, aki állandóan előre nem látható és várt hatások és reakciók közé kerül, csak embertelenként vihet keresztül egy efféle logikát.

Persze: Kierkegaard az „esztétikai életvitelt” megint nem a semmiből merítette. Itt találkozunk először, de nem utoljára, azzal a jelenséggel, hogy filozófusunk bizonyos szempontból átvezető kapocs a bomló feudalizmus és a bomló polgári rend élet- és értékrendje között. A „csábító” személyével ugyanis találkozhattunk már. Valmonte vicomte és Merteuil marquise személyében a „Veszedelmes viszonyok” c. regényben. Laclos ábrázolja hőseit efféle intenzív-esztétikai csábítóknak, akik előre kiszámítják a hódítás formáit és módjait, s ördögi logikájukkal végig is viszik a játékot. De itt ugyanazzal a különbséggel állunk szemben, mint Hoffmann és Kierkegaard viszonyában. Laclos konkrét embereiben ábrázolja ezt az „esztétikai” magatartást. Az ő hősei a magát szétmancangoló, életélvezetében bukásra ítélt, ugyanakkor pszichológiai és logikai élettapasztalatának teljében tetszelgő ancien régime utolsó apostolai. Laclos csodálja 'nagyságukat, „művészetük” következetességét, s ugyanakkor gyűlöli őket. Ugyanúgy nézi hőseit, mint Mozart Don Juant. Sorsuk is úgy teljesedik be, mint Don Juané. Emberi erő még nem tud győzni rajtuk. Az ő ottavióik és donnaannáik is gyengék és tapasztalatlanok ahhoz,

hogy győzzenek, annál is inkább, mert a morálon kívül állók elleni harcban morális eszközök nem célravezetőek. Itt is „kívülálló” hajtja végre az isteni büntetést. Míg Don Juant a szobor — a halál — bünteti, addig Mertueil marquisé szenvedése még szörnyűbb. Megbetegszik, öreg és csúf lesz — a természet ott bünteti, ahol asszonyi hatalmának forrása van. Mert az esztétikai élet hatalmának forrása a vonzóerő.

Kierkegaard megint elvonatkoztat a „csábító” figurájának nagyon is konkrét történeti tartalmától. Megint elvont „fázissá”, „stádiummá”, az egzisztencia változatlan, történelmenkívüli lépcsőfokává változtat egy magatartást. S ezzel lehetetlenné teszi a distanciát a csábítóval szemben, ahogy nem distancialja magát Don Juantól, a zene démoniságától, művész és polgár ellentététől sem.

A distanciára való képtelenséget lehetne személyes mozzanattal is magyarázni. Kierkegaard saját életében és életével éppen úgy játszott, mint ahogy Johannes, a csábító. Ezen nem változtat az sem, hogy mást játszott. Újra vissza kell térnünk a felbontott eljegyzés történetére, mert ez Kierkegaard személyes életének kulcsa. Felbontja eljegyzését Regine Olssennel, egy lánnyal akit szeret. Mint naplójából értesülünk azért, mert kedélyének sötétsége, belső kétségbeesése, társadalmi életre alkalmatlanná teszik, s így szerelmét nem tudná boldoggá tenni. Mikor felbontja az eljegyzést, ezt nem úgy teszi, hogy feltárja a lánynak elhatározása okát, hanem úgy, hogy játszani kezd előtte. Állítólag azért, hogy a szakítás a lánynak ne fájjon (mért fájna az igazság jobban a játéknál?), valóban pedig azért, hogy saját létének lényegét elrejtse. Megjátssza, hogy nem szereti többé, hogy csak el akarta csábítani — a többi között ezért írja meg a Csábító naplóját —, közben pedig szenved, és naplója telve van szerelmi kétségbeeséssel. Ez a játék, melynek célja tudatosan, előre kiszámított módon és eszközökkel elvezetni a lányt a közömbösségig, ugyanolyan jellegű magatartás, mint a csábítóé, ha tartalma merőben más is.

Világos, hogy ez a személyes magatartás és élmény adta az impulzust Kierkegaardnak, hogy a „csábító” magatartását, az esztétikai szféra reflektált lépcsőfokát úgy rögzítse, ahogy rögzítette. De személyes élmények és indítékok gyakran történelmileg — ha még csak csírájukban is, de létező — lényeges tendenciák feltárását teszik lehetővé. Mert bizonyos, hogy ahogy a modern — XX. századi — polgárság, elsősorban a polgári értelmiség lába alól kezdett kicsúszni a társadalmi-erkölcsi talaj, ahogy ez az értelmiség lassan kezdett morálon kívülivé válni, úgy válik magatartása egyrészt irracionálissá — l. az action gratuite-ek gyakoriságát — s ugyanakkor, ezzel egységben, formállogikussá. Az emberek kezdik ténylegesen megjátszani az életet, szerepet vállalni s előre kiszámítani a szerepből következő lépéseket, mintha az élet sakkparti lenne, a formállogikát követné, mintha ezzel a számítással nyerni lehetne. Nagyon ritkán nyernek is vele, de a valóság gazdagsága többnyire megtréfálja őket. Vagy saját lényük nem felel meg a szerepnek, vagy a világ nem a sakkjátlának. S ilyenkor irracionálisról, megismerhetetlen, bűvös, démoni erők hatásáról beszélnek, s mint látni fogjuk, valóban ilyen erők szolgálai lesznek. Ivan Karamazovtól Dürrenmatt Igéretének Mattheiáig az írók állandóan ábrázolták, hogyan jutnak el önmaguk elvesztéséig, egészen az örületig ezek a sakkjátékosok, legyenek bár amorálisak, mint az előbbi; szupermorálisak, mint az utóbbi. A megismerhetetlennek és ellenőrizhetetlennek vallott természeti ősztön és az ontológiává hiposztazált formállogika — amelyek, mint Lukács György az Ész trónfosztásában megmutatta, a „magas” filozófiában is kiegészítik egymást —

együtt és egyszerre élnek és egységük a világ dialektikus összefüggéseinek fel nem ismeréséből ered. Ezért jelenik meg először annál a gondolkodónál, aki először tagadta meg tudatosan a dialektikát. A természeti-irracionalis magatartás testesül meg Kierkegaard szerint Don Juanban, a formállogikai játék Johannesban.

Előlegezzük, hogy bár Kierkegaard zenéről csak az első fázis első szakaszával, a Don Juan típusú közvetlenséggel kapcsolatban beszél, hogy mindkét szakasznak (az első magatartásformán belül) van affinitása a zenéhez. Adorno elemezte talán legvilágosabban, hogy a schönbergi zene tökéletes matematikai szerkesztettsége, mesterkéltén precíz, szuperlogikus megkonstruálása mennyire a modern polgári — egzisztenciálisnak nevezett — életérzés, az „aggódás” irracionálisának kifejezésére szolgál. Sidézzük megint Thomas Mann Adrian Leverkühnjét, mint ebben a tanulmányban majd többször, mert benne és az ő zenéjében az írónak valóban sikerült a modern zenei magatartás és valóság leglényegesebb vonásait szintetizálnia. Adrian szenvedélyesen szereti a „rend”-et, azt mondja, hogy a legrosszabb rend is jobb, mint semmilyen rend, a zongorája fölé kiakasztja a bűvös négyszöget, a tiszta matematika csodáját mint a komponálás mintáját és ősképet. A zenében is a bűvös négyszöget akarja megvalósítani, ahol nincsenek többé „szabad hangok”, ahol az első mozzanattól minden logikai szükségszerűséggel következik. Thomas Mann azután ábrázolja — s erre még visszatérünk —, hogy ez a tisztán logikailag konstruált zene hogyan válik az ösztönök, a barbarizmus, egy dehumanizált természet és dehumanizált társadalom akaratlan kifejezőjévé. A zenei fejlődésnek ezt a XX. században kibontakozó irányát Kierkegaard a XIX. század első felében *valóban nem sejtette még*. Ezért választja el a formállogikus fázist, az érzelmek matematikáját, az esztétikai szféra második mozzanatát a zenei kifejezés formáitól. Ezért teszi a „csábító” esztétikai életének kizárólagos jellegzetességévé, egy olyan magatartásforma jellegzetességévé, melyet — ha csíraformában is — az életben már tapasztalt s bizonyos formában maga is átélt.

*

A „Vagy-vagy” c. mű első részében Kierkegaard a művészeteket aszerint csoportosítja, hogy eszméjük, illetve médiumuk elvont-e vagy konkrét. Minél elvontabb egy eszme, annál inkább csak elvont médium segítségével fejezhető ki. (Mellékesen: tartalom és forma e kapcsolatát Kierkegaard a hegeli esztétikából méri.) S itt kapcsolódik a zene a kierkegaardi fejtegetésekbe. Ugyanis a zene az a médium, mely — Kierkegaard szerint — legtávolabb esik a nyelvtől, s ezért a legelvontabb. Így felel meg a legelvontabb tartalmak kifejezésére.

Mielőtt tovább mennénk, vizsgáljuk meg röviden, vajon igaza van-e Kierkegaardnak, mikor a zenét nevezi a legelvontabb médiumnak? Vajon a zene általában és szükségképpen elvontabb-e a nyelvnél, a beszédnél? Úgy hiszem: igen is meg nem is. A beszéd, mivel a fogalmiságánál fogva mindig konkrét tartalmakat fejez ki — magyarul: minden mondatnak, illetve mondatösszefüggésnek konkrét, meghatározott mondandója van —, valóban a legkonkrétebb művészi médium. Hogy a zenével vessük össze: bár a zenei kifejezésnek, s ebben nem pusztán az egész kompozíciót, hanem az egyes zenei mondatokat is értjük, van „mondanivalója”, kifejezendője, ez a mondanivaló azonban, ha a zeneszerző lelke egy konkrét érzelmi tartalmának tükrözéséből is fakad, objektíve nem csupán egyetlen meghatározott és körülírt érzelmi vagy

gondolati tartalmat fejez ki, hanem a zenei mondat vagy kompozíció egy bizonyos érzelmi-tartalmi körön, mozgástéren belül lehet különböző érzelmi vagy gondolati árnyalatok, sokféle — nyelvileg mind különbözőképpen kifejezendő — tartalom érzéki megjelenítés. Persze helyesebb, ha nem azt mondjuk, hogy a zene — ebben az értelemben — elvontabb médium, mint a nyelv, hanem azt, hogy a zenei konkrétság tartalmai és kritériumai mások, mint a nyelvi konkrétság tartalmai és kritériumai. A zene konkrétsága nem lehet fogalmi konkrétség, hiszen éppen ezért nem fejezzük ki a zenei tartalmakat beszédnyelven. A zenének ez a bizonyos értelemben megjelenő nagyobb elvontsága azonban korántsem jelent abszolút elvontságot, mint ezt Kierkegaard gondolta. Ellenkezőleg. A zene a fenti vonatkozásban elvontabb, más vonatkozásban azonban éppen konkrétabb a nyelvnél. A nyelv, mivel fogalmi, szükségképpen általánosít. Sosem tudja adekvátan megragadni a hic et nunc általánosíthatatlan, fogalmilag kifejezhetetlen mozzanatait. Egy konkrét érzelem pl. fogalmilag csak körülírással (költői körülírással), de sosem közvetlen tükrözéssel ragadható meg. De az emberi tudat fogalomalatti rétegei, mindazok a mozzanatok, melyek a fogalmakban általánosító kifejezést nyernek, érzelmi konkrétságukban jelenhetnek meg a zenében. Ennyiben, azaz az egyes fogalomalatti érzelmek, hangulatok, lelki reakciók érzéki megjelenítésében a zene kétségtelenül konkrétebb médium a nyelvnél. Persze ez a fogalomalattiság, az egyszerűség hic et nuncja itt sem jelent pusztá egyediséget. Mindaz, ami érzelmileg egyszeri, szintén a konkrét történelmi-társadalmi-morális ember egyes reagálása, mint a fogalmilag kifejezhető; éppen úgy valami általánost jelez, valami általánosabbra utal, éppen úgy a különösség szférájában realizálódik, mint a fogalmilag megragadható. A legegényibb fogalomalatti érzelmek és hangulatok is a különös fokán jelennek meg a művészi realizálásban. Enélkül a zene mások számára élvezhetetlen volna. De ez a különösség fokára emelt érzelmi tartalom közvetlen és nem közvetett.

Ezt látta meg Kierkegaard, mikor úgy beszél a zenéről mint a közvetlenség birodalmáról. Csakhogy: ez a közvetlenség megint nem abszolút, hanem viszonylagos. Ugyanis csak a nyelvi közvetettséghez képest közvetlen. Abszolút értelemben a legvéletlenszerűbb és legegyszerűbb művésziileg kifejezhető érzelmi tartalmak is magukban hordják a közvetítést. Másodszor — s ennyiben egyszerűsíti le Kierkegaard még jobban az igazságot — ez a közvetlenség korántsem azonos a tiszta elvontsággal.

A zenei kifejezés fogalomalattiságának s egyúttal fogalomfelettségének ténye Kierkegaardot sajátosan téves következtetéshez vezeti. Azt állítja, hogy a zene mint elvont médium — amely az ő rendszerében, mint láttuk, a közvetlenséggel azonos — történelmen- és társadalmonkívüli, elvont általánosság. Később Kierkegaard általában elveti a történetiséget. A fogalmi szféra történelmi kötöttségét egyelőre elismeri, de abból, hogy a zene — szerinte — elvont és közvetlen, fogalomonkívüli, azt a következtetést vonja le, hogy éppen a zene fejezi ki az emberi lényeg történelmenkívüli szféráját. Így lesz az zene Kierkegaardnál azért, mert — valóban! — viszonylag közvetlen, azért, mert — valóban! — fogalomonkívüli tartalmakat fejezhet ki, „őstermészeti” rétegek, történelmen és erkölcsönkívüli állítólagosan létező egzisztenciák örök és elvont megszólaltatója, az értelménkívüli „inkognitó” irracionálisának szférája.

Melyik az a tartalom, mely Kierkegaard szerint olyan elvont, azaz olyan természeti, ősi, örök és egzisztenciális, hogy csak a legelvontabb médium, a zene fejlesztheti ki? Az „érzéki zsenialitás”. „A legelvontabb eszme,

melyet elgondolhatunk — az érzéki zsenialitás” —írja. Továbbá: „De mely médium segítségével ábrázolható? Egyedül és csupán — a zene segítségével.” Azt, hogy az érzéki zsenialitás a legelvontabb eszme, Kierkegaard nem igyekszik bebizonyítani. Ez elméletének axiomatikus alapja. A többit már mind ebből az axiómából vezeti le.

Ezzel kapcsolatban több probléma vetődik fel. Mindenekelőtt: igaz-e, hogy a zene mint médium mindig érzéki? Továbbá: igaz-e, hogy a zene tartalma mindig érzéki? Harmadsorban: azonos-e az érzéki az érzékiséggel? Végül: azonos-e az érzékiség az érzéki zsenialitással?

Minden művészet, melynek élvezete egy konkrét érzékszervünkhöz kapcsolódik, érzéki természetű. Így kétségtelen, hogy a zene — éppen úgy, mint pl. a képzőművészet — érzéki művészet. A hang, a zene médiuma, azonban sosem önmagában és önmagáért mint hang ad érzéki örömet. E médiumnál is, mint a színeknél és a formáknál, az érzéki gyönyör a médium és a tartalom konkrét korrelációjának következménye.

Ellenünk vethetnék, hogy az érzéki élvezet elvont, független a tartalomtól. Bizonyos hangok eleve kellemesek, mások kellemetlenek. Tehát, hogy az érzéki élvezetnek, az érzéki médiumokkal ható művészetek élvezetének nem konkrét társadalmi-történeti, hanem valóban; mint Kierkegaard állítja, természeti alapja van. Ez azonban nincs így. Természetes, hogy minden érzékre ható művészetnek, mint ahogyan a köznapi életben megnyilvánuló érzékileg kifejeződő jónak és rossznak is, megvan a maga természeti előfeltétele. Bizonyos rezgésszámon aluli vagy felüli hangok eleve nem lehetnek zenei hangok, mert élvezhetetlenek. Bizonyos fényhullámok láthatatlanok, s így nem lehetnek érzéki élvezet médiumai. De a természeti feltételek nem többek feltételeknél. Egy kellemes hang még nem szép (csak kellemes), ahogy egy kellemesen ható szín sem tartozik okvetlenül az érzéki szépség szférájába. De már ez a művészetalatti réteg, a kellemesnek és kellemetlennek a szépnél és rútnál szubjektívebb s ugyanakkor természetibb rétege is konkrétabb, mint hinnénk. Ha megkérdezik, hogy mi kellemesebb: egy puha szörme vagy egy göcsörtös fa érintése, akkor — elvontan — mindenki a puha szörme szavazna. De ha azt a konkrét szituációt képzeljük el, hogy valaki egy oroszlánal vívott élet-halál harcban érinti meg a puha szörmet, vagy azt a göcsörtös fát szorongatta, melyet előbb még szerelme érintett, akkor bizonyos, hogy konkrétan, a konkrét szituációban, az előbbi a kellemetlen, az utóbbi a kellemes. Tudja ezt mindenki, aki valaha megszorított egy kezét a sötétben, vélvén, hogy egy szeretett lényhez tartozik, s mikor világossá válva kiderült, hogy egy egészen más, ellen-szenves személy keze volt, a nagyon is kellemes érzés nagyon is kellemetlenbe csapott át. A szép szférájában ez még fokozottabban így van, mint a kellemesében. Az érzéki — elvont — kellemesség lehetősége a művészi élvezet feltétele — de hogy ez az élvezet valóban létrejön-e, annak oka és indítéka mindig az a tartalom, melyet az adott érzéki szféra életre kelt. (A zenében ez különösen világos: az időszűrülenné vált, sőt a giccses zenei kifejezések gyakran kellemesebbek az átlag zenehallgató fülének, mint az új tartalmat kifejező új formák. Ezekbe az új tartalmakba bele kell hatolni és az új formákat „meg kell szokni”, hogy a nagyobb szépség most már a kellemes magasabb fokával kapcsolódjék egybe.)

Tehát az, hogy a zene médiuma érzéki, igaz, de önmagában még meglegyetően semmitmondó igazság. Kérdésünk most az, hogy a tartalom, melyet a zene kifejez, valóban érzéki-e, közelebbről: azonos-e az érzékiséggel.

Bizonyos, hogy nem. A zene kifejezheti az emberi érzelmek és eszmék totalitását (az eszmékét, amennyiben érzelmek közvetítik őket). Ezek az érzelmek így nem csupán érzékiek lehetnek, hanem éppen morálisak is. Beethoven zenéje pl. majdnem pusztán morális konfliktusok érzelmi közvetítésű érzéki kifejezése. A zene tartalmának leszűkítése az érzékiségre így megfosztja azt mindazoktól a tartalmaktól, melyeket a zenetörténet alkotásainak óriási többsége kifejezett. Kierkegaard nem ismerte még Beethovent (ahogy már nem ismerte a barokk zenét). Elméletét a mozarti muzsikára építette. De látta — és következetes gondolkodó lévén látnia is kellett —, hogy elveit a mozarti oeuvre sem igazolja. Ezért először elveti Mozart egész hangszeres zenéjét — azt állítván, hogy csak a vokális zene igazán érzéki. Azután elveti Mozart operáinak nagyrészét, a Figarót, mert csak megzenésített színdarab, a Varázsfuvolát, mert eszméje evidensen morális, s ennek kifejezésére — Kierkegaard szerint — a zene eleve képtelen. Mi marad meg a zenéből? Egyesegyedül a Don Giovanni. A Don Giovannit Kierkegaard — mint látni fogjuk —, ha egyoldalúan és félreértésekkel is, de zseniálisan elemzi. De vajon nem egy művészelmélet szegénységi bizonyítványa (bár következetességének igazolása is egyben), hogy egy egész művészetből csak egyetlenegy mű igazolja? A zene egész birodalma a Don Juanra szűkül abban a pillanatban, mikor a zene tartalmát Kierkegaard az érzéki zsenialitásra szűkíti.

Eddig csak az érzékiségről általában beszéltünk. De emlékeztetünk arra, hogy Kierkegaard ezt a feltételt még jobban megszorítja: a zene tartalma szerinte csak az érzéki zsenialitás lehet. Ha most egy pillantást vetünk azokra a művekre, melyek Kierkegaard halála után érzéki tartalmat fejeznek ki, akkor látni fogjuk, hogy az érzéki tartalom itt már sosem azonos többé az érzéki zsenialitással. Gondoljunk a Trisztán és Izoldára vagy a Csodálatos mandarinra. Mindkettőben az érzékiség egészen más aspektusai jutnak kifejezésre. Ez nem véletlen. Éppen az indokolja, amit Kierkegaard tagadott. Az, hogy a zene tartalma is konkrét, történeti és változó, s hogy az érzéki zsenialitás mint tartalom korántsem örök és elvont, hanem nagyon is korhoz kötött. A reneszánsz és a felvilágosodás korához, ahhoz a korhoz, mely a Don Juan-témát szülte, s melynek lezárulása után donjuanok sem a valóságban, sem pedig a művészetben nem léteznek s nem is létezhetnek többé.

Hamis premisszákból is lehet helyes konklúzióhoz jutni. Kierkegaard premisszáiból, melyek szerint az érzéki zsenialitás a zene egyetlen megfelelő eszméje, a zene tartalma a legelvontabb, az érzéki zsenialitás a legelvontabb, az következett, hogy az érzéki zsenialitást legadekvátábban kifejező mű, a Don Juan, egyszeri és megismételhetetlen. Nos, a következtetés valóban helytálló. A mozarti Don Juan valóban megismételhetetlen. Nemcsak annyiban, mint minden konkrét mű, mint pl. Giotto Madonnája, hanem abszolútan. Ha Giotto Madonnáját nem is tudta utána lefesteni senki, csak úgy, hogy lemásolta, a Madonna és a gyermek ábrázolása ezután is hosszú ideig a képzőművészet állandó témája maradt, és több, a Giottóéval egyenértékű alkotás ihletője volt. Mozart Don Juanja azonban nemcsak formájában egyszeri, hanem témájában is megismételhetetlen. Don Juanról általában nem lehetett többé operát írni, hacsak nem parodisztikusan, ami természetesen negatív formában ugyanezt a lehetetlenséget fejezi ki. De ennek oka nem az, amit Kierkegaard annak vél, hogy ugyanis az elvont eszmét már egyszer eltalálták s elvont eszméket csak egyszer lehet eltalálni és elvont médiumban kifejezni, hanem az, hogy maga a tartalom, a donjuanizmus, az életben megszűnt létezni. Mozart tehát valóban megragadott

valami csak egyszer kifejezhető, valami megismételhetetlen tartalmat, s ennyiben, de csak ennyiben, áll helyt Kierkegaard elemzése.

Hozzá kell tennünk, hogy van a kierkegaardi elméletnek még egy igazságmagva is. Ha ugyanis nem is helytálló az a tétel, mely szerint a zene tartalma mindig és egyedül az érzéki, úgy még helytáll ennek ellenkezője: az erotikum valóban a zenei anyagban fejezhető ki legadekvátábban. Ez nemcsak a zene viszonylag elvontabb jellegéből és közvetlenségéből, hanem ugyanakkor konkrétabb voltából is következik. Az érzékiség valóban fogalmonkívüli — fogalmilag adekvátan még nem ragadható — emberi tartalom. A legközömbösebb szó is válhat érzékvé, ha bizonyos hanghordozással, nyomatékkal, hangszínnel ejtjük ki, s a legérzékibb tartalmú szó is lehet közömbös, ha a hang, hangszín, hanglejtés és a mozdulat (vagy mozdulat hiánya) közömbösíti. Nos a zene éppen azt tudja visszaadni, amit a hangszín, a hanghordozás, a fogalom mögött rejtőző akarat, szándék, inspiráció, vágy, öntudatosan vagy öntudatlanul magában rejt. A zenében így a belső külsővé, a szavakban ki nem fejezhető is kifejezhetővé és érthetővé válik. Így erotikus valóban az „Oly csodavár több nincsen. . .” kezdetű duett Don Juan és Zerlina között, ahol Mozart ott is kifejezi a Don Juanból áradó erotikus vonzást, ahol ez a szövegben rejtve van. Persze: a szövegben és zenében ugyanaz jelenik meg. Csak a szövegben az, ami fogalmilag megragadható, a zenében az ami szóban kimondhatatlan, s éppen ezért nem a szó mondja el, hanem a zene.

De ismételjük: az, hogy az érzékiség, legalábbis az újkor óta, legadekvátábban a zenében fejeződik ki, nem jelenti azt, hogy egyedül az érzékiség fejeződik ki adekvátan benne. Azzal a ténnyel, hogy a zene tartalma a legkülönfélébb érzelmi, érzelmileg közvetített fogalmi és érzéki lehet, melyet a médium érzékileg realizál, a klasszika korában már többé-kevésbé tisztában voltak. Elég itt Wackenrodert idéznünk, aki ugyan már a korai romantika szülötte, de aki néhány zeneesztétikai fejtegetésében — ha nem is zeneesztétikája egészében — nagyszerűen ötvözte a felvilágosodás és a koraromantika elméleti eredményeinek igaz mozzanatait. Ezt írja a zenéről: „És mégis életrekel. . . érzéki erejének hatalmas varázsával a fantázia minden csodálatos, izgató tömkelegét”. Majd a szimfóniáról szólva: „Nem csak egyes érzékleteket rajzol meg, hanem egy egész világot, az emberi érzelmek összességének teljes drámáját.” Tehát Wackenroder tisztában volt vele, hogy az *érzéki* médium nem *egy* érzékletet, hanem az érzelmek egész *világát*, méghozzá konfliktusos világát — a szimfónia esetében drámáját — ábrázolja. A dráma kifejezésben különben impliciten benne rejlik, hogy a zenei tartalmat eleve morálisnak értelmezi. Drámai konfliktusok ugyanis csak ott lehetnek, ahol társadalom és erkölcs létezik.

Miért ment ez a felismerés veszendőbe? S vajon csak Kierkegaarnál ment-e veszendőbe? Ha a késői romantikát — mely ugyanerre a korra csik — vagy az irracionalista filozófia bármely korai képviselőjének nézeteit elemezzük, láthatjuk, hogy ugyanebben az irányban szegényítik el a zene tartalmát. Schopenhauer pl. így ír a zenéről, melyet a többi művészetekkel szemben az akarat egyedüli direkt megjelenítőjének tart: „Ez tehát nem egyes meghatározott örömeket, ezt vagy amazt a bánatot, vagy fájdalmat, borzalmat vagy diadalt, vidámságot, vagy lelkinyugalmat fejezi ki, hanem az örömet, a bánatot, a fájdalmat, a borzalmat, a diadalt, a vidámságot, a lelkinyugalmat in abstracto, ezek lényegét minden mellékes nélkül, tehát motívumaik nélkül is.” — Ha ez a leszűkítés olyan irányú is, mint Kierkegaardé, semmikép sem olyan végletes. Schopenhauer nem korlátozza a zene tartalmát az érzékiségre. De ez a nagyobb

mozgástér, a kör kiszélesítése csak látszólagos. Mert mikor azt írja, hogy a zene az örömet, a bánatot stb., tehát az érzelmeket és indulatokat in abstracto, motívumaik nélkül ábrázolja és fejezi ki, akkor éppen úgy elvonatkoztat a zene konkrétságától, a benne kifejezett emberi érzelmek társadalmi-történeti-morális meghatározottságától, mi több, a zene egyéni impulzusaitól, individualitásától is, mint Kierkegaard. Ezzel ő is morálonkívülivé változtatja a zenét. A zene kifejezi az örömet, de azt már nem, hogy ki és minek örül — állítja Schopenhauer. Igaz ez? Látszólag sok igazság van ebben. A zene valóban nem közli az öröm vagy fájdalom kiváltó okát. De ez egyrészt nem jelenti azt, hogy a kifejezett örömnél vagy fájdalomnak a komponista lelkében nem volt konkrét kiváltó oka. Nem kell zeneértőnek lenni ahhoz, hogy érezzük, sőt tudjuk, hogy Beethoven a IX. szimfóniában sem az örömet általában akarta érzékeltetni, hanem nagyon is konkrét tartalmú örömet. Ha fogalmunk sincs róla, hogy egy zeneszerző mitől indíttatva és miért, milyen motívumokból és lelkitartalmakkal fejezett ki örömet vagy bánatot, azért tisztában vagyunk azzal, hogy nagyon sokfajta bánatot és örömet, sokféle intenzitásban és tartalomban is különböző borzadályt stb. érzékeltet. Más fajsúlyú az öröm a beethoveni VII. szimfónia harmadik és negyedik tételében. Más öröm fejeződik ki a Messiasban Krisztus születésére emlékezve, s megint más a Vízizenében. Ha erre azt mondjuk, hogy a konkrétság közömbös és lényeges „az öröm” kifejezése, akkor a zenét éppen úgy történelmen és erkölcsön kívül s ezzel együtt individuumon kívül helyezzzük, mint Kierkegaard. Csakhogy Kierkegaard sokkal következetesebb — s ezzel együtt mélyebb — gondolkozó volt Schopenhauernél. Ő tudta, hogyha a zenét meg akarja fosztani minden történeti-morális-konkrét-egyéni tartalmától, akkor az érzelmeknek, még a legelvontabb érzelmeknek sincs keresnivalójuk benne. Ezért — következetességből — szűkíti a zene tartalmát az érzéki zsenialitásra. Valamire, amit abszolút általánosnak, őseredetinek és természetinek vél.

Ez a törekvés a zene tartalmának elvonatkoztatására a történelemtől, moráltól s az egyéniségtől is, mint láttuk, először azoknál jelentkezett, akik már ekkor is az egyedülálló, magányos, közösségen kívül rekedt ember sorsát élték, mikor a polgári társadalom fejlődése ezt még nem tette elkerülhetetlenül szükségessé, tehát akik életükkel korábban realizáltak valamit, ami csak később vált általánossá: művész és tudós elszigeteltségét az eleven emberi közösségtől. A zenét olyannak képzeltek, mint amely létüket fejezi ki, létüknek felel meg. Saját szükségletükre interpretálták — mint különben mindenki — a művészetet. Miután a közöttük legkövetkezetesebb ember, Kierkegaard léte előre vetette művész — (filozófus) — életének csakazértis magarávallalt és viselt magányosságát, olyat tételezett a zenében, ami nem is jellemző a zenére általában, de jellemző lesz annak a kornak zenéjére, mely az övéhez hasonló magatartás tükrévé válik — több mint egy félévszázad múlva.

Minél magányosabb az ember, minél kevesebb a társadalmi kötöttsége, annál inkább kihál belőle, ellenőrizhetetlenné válik és elvékonyodik a morális szféra, az érzelmi szféra. Annál inkább válik két szélsőérték megtestesítőjévé: érzékiséggé és szellemmé. Ez a két szélső érték moralitás nélkül, mint ezt már Kierkegaard is látta, démonikussá válik. Nem a jót, hanem a rosszat szolgálja, illetve a rosszat is szolgálhatja, mégpedig valaminő jó, kíváncsú vagy vonzó látszatában. Mind az érzéki-démonikus, mind pedig a szellemi-démonikus hatalma a társadalmi-morális szféra kiüresedésének következménye. A polgári kor művésze, magára vállalt magányában e két szélsőség között hánkyo-

lódik. (Gondoljunk pl. Joyce Ulisszeszére.) A konkrét-morális szféra elvékonyodása valóban a konkrétság művészi halálához vezet. Ezt a folyamatot látta Kierkegaard — saját helyzetéből kiindulva — előre a zenében. Úgy látta, hogy a zene elvont, tehát csak „a zene” létezik. Pedig az ő korában még nem „zenét” írtak. Mozart, Kierkegaard eszményképe, éppen nem, írt énekhangra vagy zongorára, de sosem „a zenét” komponálta. „A zenét” keresni, „a zenét” komponálni, elvonatkoztatva a zene konkrét milyenségétől s ezzel tartalmiságától s ugyanakkor applikálhatóságától, már modern jelenség. Akkor vált általánossá, mikor Kierkegaard már halott volt. Ezért van, hogy nem láthatta előre, milyen következményekkel jár még „a zene” előtérbekerülése a konkrét zenével szemben. Kierkegaard ugyanis feltételezte, sőt mint láttuk abból indult ki, hogy a zene médiuma érzéki. De ha a zene tisztán elvont, ha „a zene” a maga absztraktságában, akkor nincs is többé szüksége érzéki kifejezésre, az érzékelhetőség lehetőségére. A modern zene teoretikusainál mindig fel is vetődik ez az eszme. Thomas Mann Dr. Faustusának Kretschmarja — aki az atonalitás következtetéseit vonja le — elavultnak tartja, hogy a zenét hallani kell. A zenét nem kell hallani, elég látni. Azaz „a zene”, ha elvontságában következetes, elvonatkozathat a fül befogadóképességétől is, az érzéki élvezettől magától. Így a zene tartalmának intenzív végtelensége és formájának érzékisége ellentétére fordul: a tartalom elvékonyodik és a médium egyre kevésbé érzéki, hallható. Ez az utóbbi következtetés, mint láttuk, nincs meg Kierkegaarnál. De logikusan levezethető elméleti kiindulópontjából.

A zene Kierkegaard szerint érzékisége és elvontsága mellett, illetve ezek következtében szükségképpen démonikus. „Más szóval a zene démonikus. Az erotikus zsenialitásban van a zene abszolút tárgya”. Kierkegaard két démonikus szférát különböztet meg: az érzéki-démonikust és a szellemi-démonikust. A zenét, legalábbis a „Vagy-vagy” c. könyvben, egyedül az érzéki-démonikus-sághoz köti. A szellemi-démonikus zenei kifejezhetőségének lehetősége munkásságában mindvégig kifejtetlen marad. Ifjúkorában ezt írja (ezt lényegében sosem cáfolja meg), hogy Faustot lehetetlenség lenne zeneileg kifejezni. Ez a megkötés szükségképpen következett a zene és érzékiség — tartalmi és formai érzékiség — azonosításából. A Faust-téma zenei kifejezhetetlenségét ma már nem érdemes cáfolni. Elég arra utalni, amit Goethe a Faust megzenésítéséről mondott, vagy Liszt Faust-szimfóniájára, végül Thomas Mann főhősének képzeletbeli, de nagyon is elképzelhető művére, a Dr. Faustus siralmára. Szűkítsük elemzésünket arra a kierkegaardi feltételezésre, mely szerint a zene elvileg démonikus, gyanús, ördögi, amorális művészet. Van-e ebben az állításban igazság? Miért fedezte fel éppen Kierkegaard ezt a démonikusságot, és miért tette elvvé?

Először szögezzük le: ez a felfedezés nem is egészen új. Bizonyos történelmi szakaszokban újra és újra nekiszegezik a zenének ezt a vádat, hogy más periódusokban elfeledkezzenek róla. Vegyünk néhány példát. Először Plátón tiltja ki államából a zenét, közelebről: majdnem minden zenét, a harcra buzdító kivételével. Már Plátón is azt állítja, hogy a zene az embert, az állampolgárt amorálissá teszi, elpuhítja és megakadályozza polgári kötelességeinek teljesítésében. Figyeljük azonban meg, hogy ez a vád éppen az antik poliszdemokrácia pusztulásának korában született egy olyan ember szájában, aki meg akarta menteni a menthetetlent, egy demoralizálódó, széthulló világban akarta helyreállítani bármi áron a poliszközösséget. Előtte, a polisz virágkorában nem merült

fel a zene károosságának vádja, sőt a zenei spekuláció, pl. a püthagoreánusoknál, tudvalevően kötelező, sőt kívánatos, közösséget összetartó köteléknek számított. A középkori vallásos kultúrában a zene megint csak problémátlan szerepet játszott, egészen addig, míg a klasszikus feudalizmus felbomlásának idején, a reneszánsz hajnalán felfedezték „ördögiségét”, erotikusságát. A reformációban, majd a felvilágosodásban a zene megint problémátlan lesz. Az első mű, mely újra jelzi a démonikusságot, Diderot munkája, a Rameau unokaöccse. A kései romantika, mindenekelőtt Hoffmann, már Kierkegaard utcájában van. A zene újra démoni veszélyek forrásaként jelenik meg — hogy a modern polgári társadalomban ilyen is maradjon.

Ezzel kétségtelenül nem merítettük ki a „démonikusság” vádjának történetét. Csak jelezni akartuk, hogy ez a vád periodikusan jelenik meg, s hogy ennek a periodicitásnak köze van a társadalmak adott helyzetéhez, a társadalomban uralkodó konkrét zenéhez s e kettő kölcsönhatásához. Ha végignézzünk azon, hogy vajon melyek azok a konkrét korok, melyek a zenét démonikussággal vádolták, vagy akár démonikussága miatt felmagasztalták, tehát felfigyeltek arra, hogy a zene rokonságot tart az emberi psziché amorális erőivel, látjuk, hogy ezek kivétel nélkül közösségek bomlási korszakai voltak, olyan időszakok, melyekben a társadalmi erkölcs maga is ingatagrá vált, az értékek problematikusak és bizonytalanok lettek, az emberek nem tudtak disztinkválni jó és rossz között. Az athéni polisz szétesése, a középkor vallásos közösségeiben való bizalom megrendülése a régi értékek felbomlásának korai. A polgári társadalomban — itt nem elemezhetően — bonyolultabb a helyzet, mert már az új rend kialakulásakor megszűnnek a szoros közösségek, s ezért az értékek felbomlását már korábban lehet szignálálni, ahogy viharosabban is realizálódik. Így már Diderot is észreveszi a művészet szubjektívizálódásának amorális lehetőségeit, s ezt mutatja meg éppen a zenében. A francia forradalom utáni időben ez a lehetőség fokozottan valósággá válik, s itt kapcsolódik a zene démonikusságának jelzésébe a romantika és Kierkegaard.

A vád nem véletlenül e korok szülötte, és nem is véletlenül éppen a zenét illeti. (Bár Platón még kiterjesztette a művészetek más fajtáira is.) A fogalmi kifejezéssel dolgozó művészet tartalma egyértelmű. Aki az Antigonét élvezi, az pontosan tudja, hogy milyen mondanivalót élvez. Persze irodalmi alkotásban is megszakadhat szép és jó egysége, amint ezt pl. Baudelaire a *Fleurs du mal*-ban programatikusan jelzi (ha nem is valósítja meg). De az élvezőnél is csak akkor és annyiban szakad meg az egység, csak akkor és annyiban reagál a szépre morálisan közömbös vagy negatív tartalommal, ha a mű objektíve is ezt fejezi ki: közömbös vagy amorális. Továbbmenve: az irodalomban is létezhet negatív katharzis: megrázhathat egy mű, hogy erkölcsi tartalmával ellenkező gyakorlati következtetéshez jussunk. De ez kivételes eset. Egy irodalmi mű — ha művészi — az esetek túlnyomó többségében nem ad semmire sem kötelező lelki megrázkódtatást. Vagy egyáltalán nem ad ilyen megrázkódtatást, vagy pedig valamire kötelez. A képzőművészet, mely legteoretikusabb érzékünkre, a szemre hat, még kevesebb teret nyújt negatív katharzisra. Nem így a zene. A zene, még ha tartalmában legkevésbé démonikus, lehet éppen a legmorálisabb is, fogalmonkívülisége és említett nagyobb elvontsága és konkretsége következtében a legkülönbözőbb szubjektív törekvésekkel és érzelmekkel harmonizálhat — legalábbis az élvező tudatában. Köztudomású, hogy a legnemesebb zene mély élvezete összefér a legnagyobb embertelenséggel, brutalitással. Immorális emberek — mint pl. Hitler — zeneélvezetével „veze-

tik le” érzelmi életüket, könnyekig hatja meg őket a muzsika, hogy azután ál-megtisztultan, megkönnyebbülve folytassák a gazemberségek sorozatát. Bizonyos, hogy Mona Lisa vagy Hamlet ilyen összefüggésben nem élvezhető. Észrevette ezt már Wackenroder is, mikor így írt: „Igen, ugyanabban a pillanatban emelkedik fel szívünk ugyanazokon a hangokon, legyen bár a világ minden hiúságát vidáman megvető az emberi lélek, mely nemes büszkeséggel az egekig száll fel — vagy vessen meg minden eget és istent, és szemtelen törekvéssel csak saját egyetlen földi üdvösségére törekedjék. Éppen ez a szemtelen ártatlanság, ez a szörnyű, orákulumszerű kétértelmű sötétség teszi a zeneművészetet az emberi szívek istenévé.”

A zenei élvezetnek ez a kétértelműsége, felelőtlensége természetesen csak ott és akkor jelenik meg, mikor a társadalomban a morális értékek amúgy is bomlóban vannak, és azoknál, akikben régi értékek már, új értékek pedig még nem élnek. Ennyiben nem a zene felelős démoni hatásának lehetőségéért, hanem mindig a világ, melyben a zene él. S Wackenrodernek igaza van abban, hogy éppen ezáltal válhatik a zene emberi szívek istenévé. Mert ez a hajlékonyság teszi lehetővé, hogy legmaibb, legszubjektívebb érzelmeinket, legszemélyibb fájdalmainkat is mindig kifejezve érezzük a zenében, hogy a zene mindig a „mienk” sőt az „enyém”. (Persze, hogy nem minden zene minden korban egyformán a „mienk”, az olyan magától értetődő tény, hogy nem szükséges elemezni.)

Világos azonban, hogy mikor Kierkegaard a zene démoniságáról beszélt, akkor nem egyedül a zene *hatásának* démoniságáról, hanem *tartalmának* démoni voltáról szólt. Kérdés: igaz-e, hogy a zene tartalma démoni? Továbbá: vehet-e föl a zene tartalmilag is démonikus elemeket, kifejezheti-e most már objektíven a morális értékek széttörlését, illetve szép formába öntheti-e az amoralitást?

Kierkegaard a mozarti zenében az objektív, nemcsak hatásában, hanem tartalmában kifejeződő démoniság megnyilvánulási formáját látta. Mint ezt még megmutatjuk: tévesen. De később, már a XX. században, a démonikus tartalom valóban a zenei kifejezés fontos, helyenként egyetlen tartalmává vált. Így a dodekafóniában, mely az egzisztenciális aggodásnak megjelenítési formáit keresi. Csakhogy — és ebben áll Schönberg és iskolájának formai-zenei újítása — a démonikus tartalom többé már nem a hagyományos szép érzéki formában fejeződik ki. Az atonális zene nem „szép” a kifejezett tartalom értelmében: az esztétikai hatás, esztétikai élmény elválik a szépségtől. De térjünk vissza a zene démonikus hatásához. Beethoven zenéjének, a nem démonikus, hanem nagyon is morális zenének hatása, mint láttuk, lehet démonikus. De démonikus-e a tartalmában démonikus zene hatása? Véleményem szerint nem. Schönberg zenéje hallatán Hitler nem tudott volna könnyeket hullatni, Alban Berg kompozíciójára a Csapajev-film fehérgárdista főhőse nem tudott volna a zongoránál álmodozni. A démonikus tartalom felbontja a klasszikus szépséget — ebben az esetben a tonalitást — s ezzel képes visszatükrözni — hogy helyesen vagy hamisan-e, az most más kérdés — egy embertelen kort. Ebbe a tükörbe nézve az emberek csak saját embertelenségüket, nem pedig ál-emberségüket láthatnák viszont.

Tehát a zenei élvezet démonisága nem a mű függvénye, hanem a művet élvező emberé, s ezzel azé a koré, mely az embert olyanná alakította, amilyen. Nem a zene elvont tulajdonsága, de a zenei ábrázolás sajátosságai következtében lehetővé vált pszichológiai hatás. Ugyanakkor lehetséges valóban démoni zene. Ebben az esetben a démoniság szintén nem a zene elvont tulajdonsága,

hanem annak a kornak és emberi magatartásnak függvénye, melyben a mű születik, s melyet a komponista követ és vállal. De ebben az utóbbi esetben megszűnik a démoni hatás. Megtörik a szépség s ezzel a látszatkatharzis és a negatív katharzis lehetősége.

*

„Ha az érzéki zsenialitást úgy gondolom el, mint valaminő princípiumot, erőt, birodalmat, melyet a szellem úgy határoz meg, hogy önmagát eleve tagadja és kizárja, és mindezt egyetlen individuumban koncentrálni gondolom el, akkor jelenik meg előttem az érzéki erotikus zsenialitás eszméje” — írja Kierkegaard. Ennek a princípiumnak, egyetlen elvvé testesülő magatartásának reprezentánza Don Juan.

Kierkegaard egy helyütt azt mondja magáról, hogy barokk gondolkozó. S valóban, gondolkodásának számos eleme barokk hagyományban gyökerezik. Így a reprezentáció, a megtestesítés gondolata is. A kierkegaardi Don Juan figurája allegorikus. Az allegória, mint köztudomású, a barokk jellegzetes stíuseleme. De nemcsak a barokké. Ha figyelmesen vizsgáljuk a modern polgári művészetet, akár képzőművészetet, irodalmat vagy zenét, megfigyelhetjük, hogyan tér újra vissza az allegorikus ábrázolási mód. A szürrealizmus telve van allegóriákkal (L. Lukács György: Wider den missverstandenen Realismus) — gondoljunk Chagallra —, Adrian Leverkühn az egész düreri Apokalipszist allegóriának fogja fel. Tehát Kierkegaard ebben is átvezető alak. A késő feudalizmus és abszolutizmus teremtette gondolkodási és ábrázolási formáknak átvezetője a modern polgári formákba.

Kierkegaard úgy látja, hogy az érzéki zsenialitás elvét, melyszerinté ugyanakkor az egyetlen tisztán zenei téma, Mozart találta meg a Don Juanban. „Mozartnak szerencséje volt, hogy olyan anyagot talált, mely magában véve abszolút muzikális; s ha egyszer egy másik zenész versenyre akarna kelni Mozarttal, nem maradna számára más hátra, mint a Don Juant újrakomponálni.”

A Don Juan-figura — és zene — így az érzéki zsenialitás elvének tökéletes realizálása. — De Kierkegaard úgy látja, hogy Mozart emellett megragadta ezen elv tökéletlen formáit, „előzetes fázisait” is. Két mozarti figura: Cherubin és Papageno ábrázolására gondol. Hogy mennyire felfalja az elmélet a konkrét zenei elemzést, azt abból is látjuk, hogy Kierkegaard-t egy cseppet nem érdekli Cherubin vagy Papageno alakjának konkrét teljessége. Nem érdekli az a zenei jellemzés, amelyben ez a teljesség kifejeződik. Az, ami érdekli, csak a merev „stádium”, saját elmélete reprezentációjának két foka. Így a Kierkegaard elemezte Cherubin és Papageno igen távol áll a mozarti figuráktól.

Cherubin szerinte a „bizonytalan vágy” kifejezése, és alakjában csak azt találja fontosnak, ami ennek a bizonytalan, alaktalan, személyhez nem tapadó, mindenkire kiterjedő váagnak ad hangot. Kierkegaard-t nem zavarja, hogy Cherubin szerelme az operában igen konkrét tárgyhoz, ugyanis konkrét asszonyokhoz, elsősorban a grófnéhoz fűződött. Hogy ezt a „zavaró” körülményt kiküszöbölje, megkülönbözteti az „eszmei” apródot a „valóságos” apródtól. „Bár a librettó replikái nem az ideális apród, hanem az opera apródjának, a poétikus Cherubinnak replikái, ezek részben, mivel nem a zeneszerző Mozarttól származnak, ebben a vonatkozásban figyelmen kívül hagyhatók; másrészt valami egészen mást fejeznek ki, mint amiről szó van. . .”

Ugyanígy elemez Kierkegaard Papageno figuráját tárgyalva. Papageno szerinte a „kereső vágy” reprezentánsa. Konkrét valamit kíván, de ez a valami nincs jelen. „Itt is érvényes tehát, hogy az eszményi Papagenót elemezzük, és az operában előttünk változó személyt elfelejtjük.” Ez a két vágy, a bizonytalan és a kereső vágy fejlődik azután legmagasabb formájává, donjuani reprezentációvá. (Mellékesen: itt is megfigyelhetjük a hegeli triász hatását.)

Az érzéki démonit, s ezzel megtestesítőjét, Don Juant, Kierkegaard szerint a kereszténység hozta a világra. Persze az erotikum az Ókorban is nagy szerepet játszott. De mint az élet természetes velejárója. A kereszténységnek *bűnné* kellett tennie az érzékiséget ahhoz, hogy az érzéki *társadalomellenessé* váljék, elszakadjon a szerelem teljességétől, önmagát elvvé tegye, s ettől kezdve kettős funkciója legyen: egyrészt a lázadásé, a szabadságé, a hagyományos világ megtörőjévé, másrészt bűnné, objektív bűnné, mely a társadalmilag ismert és elismert erkölcsi világ ellen lép fel, kiragad másokat ebből a világból, nincs tekintettel a Másikra, annak érzelmeire és egész személyére, akivel szemben áll.

Úgy hiszem, hogy Kierkegaardnak ebben az elemzésben igaza van. Don Juan nem egyszerűen az a férfi, aki szépségével és fellépésével sok nőt csábít el. Don Juannak nem egyéni ellenszenveket kell legyőznie — ezt kell a mai „donjuanoknak” is —, sőt számára ez egyáltalán nem fontos. Gyakran le sem győzi, mint Donna Anna esetében. Ő a büntudaton válik úrrá. Az asszonyokat arra készíti, hogy büntudatukat, a transzcendenciával szembeni büntudatukat vessék le, vagy azzal szemben cselekedjenek. Ellensége nem az az antipátia, hanem a lelkiismeret és a lelkiismeretfurdalás. Lényének bűnösségével, nem szépségével csábít, azzal, hogy olyan örömet ad egy világban, mely tiltott, de ezzel az örömmel kiszakítja a Másikat világából, társadalmából, erkölcséből, lelkiyugalmából, biztonságából. Lényének lényege társadalmonkívüliség. S ezzel az öröm közvetítésével másokat is társadalmon kívülivé tesz, magányos alakja az érzékiség eszközével másokat is magányossá változtat, megszálloottsága a „normális”-t megszálloottá alakítja. Mikor az érzékiség többé már nem számít bűnnek, mikor újra az emberi élet természetes faktorává válik, mikor az emberek — és az asszonyok — nem félnek már a túlvilági büntetéstől, mikor az öröm nem jelent többé istentől és embertől való elhagyatottságot — Don Juan figurája megszűnik létezni. A polgári társadalom hajnala Don Juan alkanya. Mozart komturja nemcsak a mozarti Don Juant taszítja a pokolba, hanem minden Don Juant, ha nem is a pokolba, mindenesetre — a múzeumba. Jól tudták ezt a Don Juan-témát később feldolgozó írók is. Byron Don Juanjának már csak a neve Don Juan. Csábító, de minden démonikuság nélkül. Shaw pedig a Tanner John házasságában szatirikusan mutatja meg: mikor a Másiknak többé nincs büntudata, mikor az is önálló és gondolkodó lény lesz, a modern korban, Don Juan lehet hétköznapi, nevetséges, esetleg kedves vagy bosszantó fickó, kihasználhatja vonzóerejét ellenszenvesen vagy rokonszenvesen, de semmiképpen nem poklralaló többé.

Kierkegaardnak abban is igaza van, hogy a Don Juan-figura lényegét, mely valóban az érzéki démonikuság, a mozarti zene adja vissza a legtökéletesebben, hogy a mozarti feldolgozás magasan felülmúlja Tirso da Molina vagy Molière megoldásait. Magatartásának két alapvető faktora: a lázadás, örömadás, szabadság egyrészt; bűn, embertelenség, erkölcsönkívüliség másrészt, a zenében közvetlenül és egységesen, harmonikusan és ugyanakkor plasztikusan rajzolható meg. E két faktor az alakot zeneileg elegendően konkrétá teszi, anélkül hogy szüksége lenne az irodalmi alkotások részletekbe menő fogalmi

konkrétságára. Don Juannak az operában nem kell vagy igen keveset kell beszélnie. Hatását valóban nem szavai határozzák meg, hanem egész lénye, lényének fogalomalattisága. Aszavak sosem magyarázzák meg Don Juan vonzóerejét. Éppen ezért nem hisszük el sem Tirso da Molina, sem Molière Don Juanjának azt, hogy igazán csábító. (Molière különben ezt érzi is, és ezért teszi figuráját tragikomikussá.) A szavak mágikus hatása érthetetlen, a zenében kifejeződő egész lénye érthető. Az a totális és mindent felhabzsoló életerő és életöröm, mely a pezsgőáriában fejeződik ki, s mely Don Juan létének legbelsejét világítja meg — ezért monológ típusú ez az ária: az egyedül maradt hős feltárhhatja magát —, retrospektíve is megmagyarázza hódítási titkát, azt az ellenállhatatlanságot, mely lényege, és ezért kudarcaiban is jellemzi. (Ugyanis, miután az ő lényege, független a sikerességtől vagy sikertelenségtől.)

Kierkegaard tehát találóan jellemzi Don Juan alakjának zeneiségét. Csak hogy — most már nem a mozarti operától, hanem saját elméletétől vezettetve — e zeneiség gyökerét csak az absztrakcióban véli feltalálni. Pedig, ha közelebbről vizsgáljuk meg a mozarti Don Giovannit, akkor világossá válik, hogy ez az irodalmi ábrázolástól eltérő zenei jellemzés, mely sok véletlenszerűtől elvonakoztathat, s mely így valóban egyedül képes az extenzív totalitást, az érzéki végtelenségét és kielégíthetetlenségét kifejezni, mégsem szűkíti le Don Juan alakját erre az érzéki végtelenségre. A mozarti ábrázolás így nem ellentéte az irodalmi feldolgozásoknak, hanem a zene nyelvén, az előbb említett zenei alapmagatartáson belül sok mindent kifejez abból, amit az irodalmi alkotások is megragadtak, s ami a hagyományos Don Juan-képhez tartozik.

Kierkegaard — elmélete érdekében — elszigeteli Don Juan ábrázolását az opera többi alakjának ábrázolásától. Illetve azt állítja, hogy az opera többi hőse Don Juanra vonatkoztatva értelmes csupán. Ez ennyiben még igaz. De az már nem, amit tovább állít, hogy az opera összes figuráinak Don Juanra vonatkoztatottsága érzéki, s ez egyben az opera totális érzéki-erotikus voltának megnyilvánulása. Kierkegaard szerint a mű minden szereplőjének ragaszkodása Don Juanhoz erotikus. Leporello szolgálata erotikumból fakad, Anna titokban csak őt szereti, Ottavio csak Anna miatt érdekes, s így közvetetten ő is erotikus, Masettóról, Zerlináról s természetesen Elviráról nem is beszélve! Csak a kormányzó szelleme kivétel. S ezért az őt megjelenítő hangok idegenek az egész mű hangzati felépítésétől. Mi sem tévesebb ennél! Az az alapaxióma, mely szerint minden zene erotikus, megfosztja Kierkegaardot az opera elfogulatlan szemléletétől. Igaz, hogy az összes figurák Don Juanra vonatkoznak. De Leporellót kivéve, aki saját alteregója, az összes többi figurák a társadalom, a morális világrend reprezentánsai, akik mint ilyenek sorakoznak fel egytől egyig Don Juan ellen. Hiszen az opera éppen arról szól, hogy hogyan von mind szűkebb gyűrűt Don Juan köré az egyéni és társadalmi elítélés, hogyan *lázad fel a lázadó ellen* az egész megsértett társadalmi-morális világrend, mely nem Don Juan világa többé. Ez már nem az a kor, melyben Don Juan szabadon csábíthatott. Az utolsó, a régi világból visszajáró kísértet a kolostorból elcsábított Elvira. De Don Juan egyszerűen nem akar számotvetni a világa elmúltával. Úgy él, mint élt azelőtt — mint élt évszázadokig azelőtt (minden démon örökifjú, amíg él). Egész élete egyetlen „nem!”, saját sorsának végigvitele, végigélése. Az a „nem!”, melyet utolsó percében a halálnak is megismétel. Ez a következetesség, ez a sorsot végig vállalás tragikus alakká tenné, ha egyáltalán tragikus lehetne. De nem lehet az, mert

nincs tragikum morál nélkül. A tragikus „nem!” mindig egy erkölcsi választás s nem egy egyszerű magatartás következetes vállalása.

Kierkegaard csak azt látja, hogy a morál — Ottavio — tehetetlen az érzéki zsenialitással szemben, hogy ezt csak a szellem győzheti le. De elfelejti, hogy a szellemet maga a morális világ idézte meg, s hogy végső soron ez a szellem éppen úgy nem töri meg Don Juant, mint az emberi világ. Azért nem töri meg, mert követelése ugyanaz, mint az emberi világé: a bűnbánat és megterés. Miután nem töri meg, elpusztítja.

Hogy a Don Juan alakja köré csoportosuló világ tartalmát és megjelenítését Kierkegaard nem érti, éppen onnan fakad, hogy a zenét történelmen kívülinek akarja látni. Pedig Don Juan figurájának történetisége szembe-szökő, s ez a korhozkööttség Mozart korában és még egy ideig azután is — köz-helyszerű volt. S last but not least: kifejeződik magában a zenében. Don Juan a feudális kor nemesi lázadója. Ha az erotikum extenzív végtelenségének szükségletét nem is, de lehetőségét ez a társadalmi bázis adta. Mint nemesi lázadó helyezheti csak kívül magát saját osztályán s ezzel együtt a társadalmon — és azon az osztályon is, mely lassan megerősödve ugyanúgy lesz a don-juanok, mint általában a nemesi világ ellensége: Masetto és Ottavio osztályán. Az angol és francia szó „libertine”, mely együtt és egyszerre jelent csábítót és szabadgondolkozót, mutatja mennyire általános volt ez a típus a reneszánsz és felvilágosodás korában. Tirso da Molinánál vagy Molière-nél a figura e társadalmi tartalma fogalmilag is kifejeződik. Tirso da Molina Don Juanja vagy tisztán pénzen vásárolja meg, vagy ezen felül erőszakkal is csábítja el a lányokat, vagy azzal az ígérettel, hogy nemes úr feleségei lehetnek — ezek a motívumok Mozartnál is szerepet játszanak. A büntetéstől mindig magas származása menti meg — ez a tényező viszont Mozartnál már nem jöhet számításba. Molière komikus Don Juanjának adósságai vannak, s nem nagyon stílszerűen dobja ki egymásután a pénzüket követelő derék polgárokat. A mozarti Don Giovanni ezt a fajta szatírárt nem tűri meg, de az alak ábrázolásán végigvonuló ironia a világ és a hős hasonló viszonyát sejteti. (Ezt az ironiát Kierkegaard is észrevette.) Sőt radikálisabban fejezi ki. Mert Mozart képes — elődeivel szemben — Don Giovanni pusztulásában az egész donjuanizmus történelmileg szükségyszerű pusztulását érzékeltetni.

S mi az, amivel érzékeltetni tudja? Éppen a főhős és ellenfeleinek nem szellemi, hanem nagyon is emberi viszonya. Eddig a téma minden változatában sikerült Don Juannak a parasztlányt elcsábítania, most először nem. Ezzel a sikertelenség motívumát, a morális erők növekedését Mozart sokkal jobban hangsúlyozza, mint elődei. Másrészt Ottavio alakjával. Itt követi el Kierkegaard a legnagyobb tévedést: azt állítja, hogy Donna Anna és Ottavio figuráját nyugodtan ki lehetne hagyni az operából, s ez a művön csak javítana! Persze itt megint nem Kierkegaard egyedülálló véleményével, hanem az egész romantika meggyőződésével állunk szemben. Az egész romantikával, mely Ottavio félreértelmezésével félreértelmezi az egész operát.

Stendhal, aki ugyanabban a korban — szemben a romantikus ítéletekkel és előítéletekkel — igyekezett a felvilágosodás eszmeköréhez hű maradni s ezzel megőrizni azt az érzelmi és eszmevilágot, mely végső soron a mozarti művészet talaja is volt, Don Juan alakját Wertherrel állítja szembe. Werther vagy Saint-Preux a derék, mélyen érző, sőt szentimentális, szerető, tapintatos, de harcra, hősiességre, szerelmének kiverekedésére képtelen polgár, Don Juan korhű és természetes ellenpólusa. A becsületes és kedves polgárfiú, kinek lelké-

tól távol áll a bosszú, aki sosem rántana másra pisztolyt, mert idegen tőle a gyűlölet nemesi világa, legfeljebb maga ellen képes fordítani. Tisztes állampolgár és szerető szív, aki azonban könnyen lemond. Nem Ottavio alakja ez? Vajon Ottavio nem Werther és Saint-Preux, a felvilágosodás korabeli híresszentimentális hősök ikertestvére? Don Juan az erősebb, a biztosabb, sőt a nagyobb — de az olyan nagyság, mely nincs tekintettel a Másikra. A nem-morális önzés nagysága. Werther, Saint-Preux, Ottavio szerényebbre méretezett figura, de olyan ember, akiben bízni lehet, mert inkább van tekintettel a Másikra, mint önmagára. Ezért nem szerepel Ottavio típusú figura sem Tirso da Molinánál, sem Molière-nél, csak Mozartnál. Ez a felvilágosodás teremtetten ember, az új polgárság első, bizonytalan, de tiszta reprezentánsa pusztán *létevel*, nem cselekedeteivel, biztosabb erkölcsi rendet ígér. Ottavio figurája változtatja a konkrét Don Juan halálát az egész donjuanizmus halálává.

Stendhal, aki, mint láttuk, ezt a felvilágosodás korában közhelyszámba menő összefüggést, illetve ellentétet Don Juan és Werther között a romantika korában is megértette, legpregnansabban fejezi ki a donjuani alak démoniságának történetiségét s egyben egyetemességét is: „Don Juan minden kötelességét félredobja, mely összefűzi embertársaival. . . Az egyenlőség eszméje éppen úgy feldühíti, mint a víz a víziszonyban szenvedőt; ez az oka, hogy a származás gögje oly jól illik Don Juan jelleméhez. . . azt hiszem, jogosan vélem, hogy egy történelmi név viselője sokkal hajlamosabb minden más embernél arra, hogy felgyújtasson egy várost, ha tojást akar főzni.”

Mit érez itt még Stendhal, különösen az utolsó mondatban? Hogy a Másra való tekintet nélküli lázadás, az individuális lázadás *arisztokratikus*, s mint ilyen hordja magában szükségszerűen az amoralitást. A donjuani „Éljen a szabadság” az egyenlőség és testvériség nélküli szabadság éltetése. Stendhal még hozzáteszi, hogy az olyan ember, aki, mint Don Juan, boldog a bűnben, képes lehet az egész emberiség kiirtására is. Az érzéki démonikus, az extenzíve végtelen erotika démonikussága korhoz kötött. De kétségtelen, hogy Don Juan arisztokratikusságában, egyenlőség és testvériség nélküli szabadságában, másra való tekintetnélküliségében, individuális lázadásában s ugyanakkor a mindebből fakadó végtelen vonzóerejében tartalmaz valamit, ami minden amorális vonzóerőben, minden démonikus erőben *közös*.

S itt térünk vissza problémánkra, hogy vajon a romantika, de különösen Kierkegaard, miért akart megszabadulni Ottavio alakjától? Mert Don Juan figurájában nem egy konkrét-történeti démonikusságot, a speciális donjuani démonikusságot akarták meglátni, hanem a démonikusságot általában. A démonikusságnak azt a vonatkozását is, melynek a *jövőben* lesz szerepe, mely múltként konkrétan nem elemezhető, de jövőként elvontan előre érezhető.

Újra kiindulópontunknál vagyunk: ez a polgár — művész ellentét a kapitalistatársadalomban. Azegyreproblematisabb társadalomtól magát elszigetelő, magát kívül- és felülérző, a tagadó, de csak a saját személyében, az egyenlőség és testvériség nélküli szabadság nevében tagadó művész, ha következetesen viszi végig magányos lázadását, szintén a démonikussághoz jut el. Így válik művészete akarva-akaratlanul félelmes és amorális hatalommá, jó látszatában megjelenő és vonzóerővel teli rosszá. Ez a démonikusság azonban már nem érzéki-démonikus, hanem szellemi-démonikus, illetve e kettő újfajta, moráltól nem közvetített egysége. Kirkegaard Don Juanról írt, de közben saját hely-

zetéről, magamagáról, a polgári művész és filozófus, művészet és filozófia jövőjéről beszélt.

Azonnal tisztábban látjuk Don Juan figurájának ezt a modernizálását, ha megvizsgáljuk azt a problémát, hogy vajon a romantika és Kierkegaard koncepciója szerint hogyan érezte magát Don Juan magaválasztotta életformájában? Sem Mozart, sem bármilyen más, Don Juan alakját feldolgozó művész előtt nem volt kétséges, hogy jól. Don Giovanni az életformájával a saját boldogságát védte. Nem így a romantikától kezdve. Hoffmann is Don Juan életének „semmis kétségbeeséséről” beszél. Szerinte a hős kétségbeesve keresi az „igazi” szerelmet, de ezt nem találja meg soha: ezért szerencsétlen. Kierkegaard pedig így szól Mozart hősről: „Lelkében aggodás él, mely azonban szorosan összefügg lényének energiájával, mi több, azonos azzal.” Ez az aggodás nem erkölcsi aggodás, hiszen Don Juannak nincs morálja, hanem *egzisztenciális* aggodás. Nem valamitől való félelem, hanem szüntelen félelem a semmitől. Don Juan minden vágya, élvezete, egész életformája ezen aggodás gyökeréből táplálkozik.

Bizonyos, hogy ez az aggodás teljesen távol áll a mozarti figurától, hogy a nyitány hegedűhangjai ezt — nem pedig az extenzív totalitásra törekvést — érzékeltetnék, teljesen légbőlkapott. Az „egzisztenciális aggodás” kategóriája azonban a donjuani démonikusság modernizálásának titka. Nem azt az embert jellemzi ugyanis az egzisztenciálisnak nevezett aggodás, aki saját életformájához egy idegenné váló világban is hű marad, aki mindhalálig tartja magát hagyományos lázadásához, hanem azt az embert, akinek a magány, még ha szubjektíve önként vállalt is, egy tragikus kortól rákényszerített magány, aki nem arisztokratának születik, hanem azzá válik, és akárhányszor mond is „nem”-et, elefántesonttornyában akarva-akaratlanul reprodukálja a világ szörnyűségeit, mindazt, amitől elmenekült. Az aggodás a modern polgári művészet problematikussá válásának szubjektív, emberi tükre.

Hogy az a kapcsolat, melyet Kierkegaard a „vagy-vagy”-ban démonikusság és zene között feltár, mennyire a jövő, a holnapi magatartás és holnapi zene problematikusságának előre sejtése, azt mi sem mutatja jobban, mint az a csodálatos megegyezés, mely a kierkegaardi koncepció és a thomasmanni nagy modern zenészregény, a Dr. Faustus között fennáll. Ha ez az azonosság abból származnék, hogy Thomas Mann Kierkegaard koncepcióját akarta volna megjeleníteni, szintén érdekes, de nem rendkívüli jelenséggel állnánk szemben. De nem így van. Thomas Mann akkor ismerte meg Kierkegaard művét, mikor már mélyen belemerült a Dr. Faustus írásába, mikor a regény egész tervezete már kész volt. Mi több, őt is megdöbbentette ez a megegyezés a kierkegaardi koncepció és saját élményanyaga között. E felfedezését azután bele is építi regényébe. Adrian Leverkühn éppen Kierkegaard Don Juan-elemzését olvassa, mikor megjelenik saját alteregója, lelkének démona, az ördög, mikor megköti a sátáni szövetséget. S főművének, a „Dr. Faustus siralmanak” befejezése előtt éppen úgy felhangzik a három „nem!”, mint Don Juan és a kormányzó leszámolásában.

Miben áll e koncepciók kísérteties hasonlósága? A thomasmanni regény két főhőse ugyanazt a két princípiumot képviseli, melyet Kierkegaard már szembeállított egymással. Adrian Leverkühn, a művész, a démonit, az érzelmi és szellemi démonit együtt; barátja, Serenus Zeitblom, az etikait. Adrian a zseni, Zeitblom a köznapi polgár. Zeitblom házasságában s tisztas munkáiban él — emlékszünk arra, hogy Kierkegaard szerint is ez a morális szféra két jellemzője —, de

Leverkühnnnek ahhoz, hogy nagyot alkosson, le kell mondania az emberekhez fűződő mindennemű kapcsolatról, magányossá kell válnia. „Nem szabad szeretned” — ezt a feltételt szabja az ördög, mikor megköti a szövetséget. Adrian magányos, extravagáns, arisztokratikus élete az emberekkel való kapcsolat híján így lesz valóban morálon kívüli. „Olyan természeteknek, mint Adrian, nem igen van „lelkük”. Tény, hogy a legbüszkébb szellemiség az állati, meztelesen ösztönnel legközvetlenebb kapcsolatban áll” — mondja róla barátja.

Ez a fausti — nem donjuani — démonikusság ezerszer közelebb áll a Kierkegaard felfogta Don Juanhoz, mint a Goethe felfogta Fausthoz. Goethe Faustja teljes életet él, az ördög az élet mindenoldalú boldogságának s ezzel az emberi kapcsolatok sokféleségének ígézetével vásárolja meg. Faust nem morálon kívüli, még akkor sem, mikor bűnöz — a többi között éppen azért nem, mert bűnöz. Nála az erkölcsi halál a jobbratörekvés vesztével következne be. A modern Faustus azonban a kierkegaardian értelmezett Don Juan utóda. Neki nem teljes életet ígér az ördög, mint a reneszánsz Faustnak, hanem ellenkezőleg: esztétikai életet, szemben a társadalmi élettel, önelvezetet szemben a társadalmi és emberi kommunikációval. Démonikussága abban áll, hogy azt hiszi — bár kétértelműen —, hogy elég önmagának, hogy elég tagadni egy világot, melyet — joggal — barbárnak és filiszterinek vél, hogy helyette a művészetben egy szép saját világot felépítsen. A kommunikációképtelenség és a kétértelműség e modern Faust lelkében valóban állandósítja az aggodást.

Ezért nem természettudós vagy akár nem filozófus és író a modern Faust, hanem zeneszerző. Nem azért, mert a démonikusság, az arisztokratikusság, magány, moráhtagadás szülte aggodást a zeneműben lehet legjobban kifejezni. Hanem, mert mihelyt ez az aggodás a filozófiában vagy irodalomban kap hangot, olyan fogalmi konkrétsággal terhelődik, melyhez ma már konkrét reakciós képzetek kapcsolódnak, mint Nietzsche filozófiájához, s melynek szubjektív őszinteségét nem lehet elemi erővel érzékeltetni. (Még akkor sem, ha tényleg ilyen őszinteségről van szó.) A zeneszerző alkotásában a démoni megjelenésének áttételessége, akaratlansága, a szubjektív pátosznak és objektív törvénynek csupán a végső összefüggésben megnyilvánuló elválaszthatatlansága lehetséges teszi a tragikus ábrázolást. Az ontológiává hiposztázált formálógika és az irracionalitás sehol sem harmonizál ilyen akaratlanul a diszharmóniában, mint éppen a zenében.

Nem tudjuk itt részletezni, hogy hogyan ábrázolta Thomas Mann a démonikusság elemi kifejeződését. Csak arra utalunk, hogy az „Apocalipsis cum figuris”-ban a zene a pokoli röhej és a gyermekkorús belső azonosságát érzékelteti. Arra, hogy hogyan válik a disszonancia a szent, a tonalitás, a harmónia pedig a pokol megjelenítőjévé, emlékeztetünk a kasztrált férfiszólóra, az emberi hang és hangszer-dolog funkcióváltására stb. S végül a thomasmanni megoldásra, mely egyben akaratlanul is a kierkegaardi koncepció, az egymástól különálló szférák koncepciójának leghatásosabb leleplezése: a magányos, világot megvető, az etikai szférától magát elszigetelő ember művében ugyanaz a sivárság, „pokol” jelenik meg, mint abban a világban, melyből elmenekült. Nincs külön „polgári” és külön „esztétikai” szféra, a különállás látszatnak bizonyult. Az esztétikai élet a művészetben reprodukálja mindazt, ami a polgári életben létezik. Megszabadulni a polgár-művész ellentététől csak az tud, aki olyan kor eljövételén munkálkodik, mely „a Műnek új létalapot ad.”

Thomas Mann Faustja állandóan keresi a kapcsolatot az emberekhez. Ha százszor megbukik is, mégis ez a törekvés az, mely végső soron

művét és önmagát is megváltja. A Kierkegaard morálatlatti és morálfeletti szférájában élők, az esztétikus-magányosak és a vallásos-magányosak, sosem keresik a kommunikációt. Kierkegaard öröknek és változhatatlannak hirdeti azt, amit a történelem teremtett s az emberek túlhaladhatnak. Don Juan érzéki-démonikusságával ezen érzéki démonikusság felfedezőjének, Kierkegaardnak totális-démonikussága áll szemben. Mert egy démonikus erőt felismerni kétféleképpen lehet: úgy, hogy felvesszük vele a harcot, és úgy, hogy odaadjuk magunkat neki. Kierkegaard — zseniálisan — több mint egy félévszázaddal előre látta bizonyos démonikus hatalmak előretörését a polgári életben. De erre úgy reagált, hogy elfogadta őket. Így vált műve a démonikusság bibliájává. Ezért vezette éppen ez a mű a képzeletbeli modern Faustot az ördöggel kötendő szövetséghez.

Tehát Kierkegaard azt olvasta bele Mozart Don Juanjába, ami akkor még nem létezett: a modern démonikusságot. Olyan zenét keresett Mozart elemzése ürügyén, mely még szintén nem létezett. „A zenét”, az „elvont zenét”, a modern aggódást kifejező zenét, az atonális zenét. Konkrét formáit, belső problémáit természetesen nem sejtette. De mint filozófus előre megalkotta ideológiáját. Eszméje megtestesítőjét azonban nem kereshette a még nem létezőben, csak a már létezőben.

Kérdésünk az: vajon véletlenül esett-e a választása éppen Mozarthoz ezen belül éppen a Don Juanra? Vajon nem „érezhette” volna bele a még nem létezőt valaminő más már létező zenébe, teszem Beethovenéba? Véleményem szerint, bármennyire szubjektíve interpretálta is Kierkegaard Mozart zenéjét, a választás mégsem véletlenül rá és a Don Juan-operára esett.

Gondoljunk csak arra, hogy mit mondott Goethe, mikor a Faust megzenésítésének, tehát a szellemi-démonikus megzenésítésének problémájáról beszélt Eckermannal? „A taszító, az ellenszenves, a szörnyű, amit ennek a zenének helyenként ki kellene fejeznie, a kor ellenére van. E zenének a „Don Juan” fajtájából valónak kellene lennie; Mozartnak kellett volna a Faustot megkomponálnia.” — Tehát Goethe is azért találta volna legalkalmasabbnak Mozartot a Faust megzenésítésére, mert ki tudta fejezni a démonit.

Nem vindikáljuk magunknak a jogot arra, hogy megoldjuk a kérdést: mért volt alkalmasabb a mozarti zene a szörnyű kifejezésére, mint akár a barokk akár pedig a beethoveni muzsika. Csak néhány evidens összefüggésre utalunk. Mindenekelőtt: a démoni Mozarthoz nemcsak a Don Juanban jelenik meg, hanem a Varázsfuvolában is az Éj királynőjének alakjában. Az Éj királynője is démonikus, mert a benne rejlő rossz, a sötétség ereje, jónak látszik, s a lázadással, a jó látszatával, éppen úgy magához fűzi a derék, rendes, köznapi embereket, ahogy az asszonyokat Don Juan erotikus vonzása. Sőt az Éj királynője démonikusságának zenei ábrázolása és a modern zene démonikus ábrázolása között érdekes hasonlóságra bukkanunk. Említettük, hogy Leverkühn nagy művében — a modern zenei tendenciák e sűrített kompozíciójában — a szent mindig atonálisan, az ördögi pedig tonálisan, konvencionálisan jelenik meg. Nos, Újfalussy felhívta a figyelmet arra, hogy az Éj királynője olasz koloratúraáriákat énekel — egyedül az egész operában. Az olasz koloratúra, az akkori konvencionális ária, majd a Sarastroval való összeütközésben nyíltan feltörő démonikus akkordok együtt fejezik ki a démoni lényegét: a jó látszatában megjelenő gonosz vonzást. De a parodizált démonikusság, mely Ozmintól Leporellón keresztül egészen Monostroszig végighúzódik a mozarti operákban, szintén ezt a törekvést fejezi ki. Bizonyos, hogy a démoni

ilyen széles megjelenítése Beethovennél megszűnik, és nem is lehet többé jelen. Beethovennél a jó látszata és lényege között különbség, de sosem ellentét feszül, az elnyomó, az emberi lelket gúzsba kötő hatalmak rosszak ugyan, de nem démoniak, mert gonosz voltuk sosem vonz, mindig taszít. A rossz a legűtszélibb, legprimitívebb formájában sem komikus többé, s így megszűnik a parodizált komikus-démoniség is. Beethoven a rossz legkisebb megjelenési formáját is komolyan veszi. Nem megveti, hanem gyűlöli. A megvetés lehetőséget ad a játékos paródiára, a gyűlölet nem. A démoni majd a romantikában támad fel újra, hogy megint csak Liszt Faust-szimfóniájára utaljunk, vagy a Venus-barlang funkciójára Wagner Tannhäuserében.

A démonikusság mozarti ábrázolása mögött nagy történelmi optimizmus rejlik. Mozart démonjai éppen úgy szükségszerűen buknak el, mint Goethe Mefisztója. A mozarti démonok, mint ezt a Don Juannal kapcsolatban igyekeztünk kimutatni, a múlt nagy és kis démonjai, melyeket a felvilágosodás fényénél tesznek sírba. Azért mutathatja be őket nemcsak szörnyűségükben, hanem nagyságukban is, mert sírbadőltüket ábrázolja. A „kis démonok”, a szolgák lába alól is kicsúszik a terjedő fény világában a talaj, akasztani akarnak, de többé nem tudnak. Megtörik hatalmuk az új emberek minden próbát vállaló, mocsoktalan *tiszta* emberségén. A mozarti játékosság ebből a világtörténelmi távlatból fakad. Ez engedi kiélni a szörnyűt, a borzalmat, „kiénekelni” a démonokat. Ha a szöveggönyvben nem is mindig ez a világtörténelmi harc folyik; a zenében mindig ott lüktet. Éppen véres konkrétságával teszi lehetővé a játékosságot. Beethovennél már veszendőbe megy ez a tiszta világtörténelmi optimizmus. A francia forradalom utáni macskakajajos korban az új és jó igenlése feltétlen szubjektivitást kíván. (Az egyetlen, aki ezen túlemelkedett, Goethe, a filozófiai fogalmiság és irodalmi konkrétság sajátos egységének következtében volt rá csupán képes.) Ha egy irodalmi hasonlattal élhetünk — ami korántsem érinti a zeneszerzők művészi nagyságát —, Mozartban több a shakespeare-i, Beethovenben pedig a schilleri vonás.

Tehát igaza volt Goethének akkor, mikor egyedül Mozartot tartotta képesnek a démonikus megjelenítésére. Ez mindenesetre annyit jelent, hogy Kierkegaard nem véletlenül éppen Mozartot és éppen a Don Juant választotta elemzése tárgyául. De jelenti-e ez, hogy helyesen interpretálta? Vajon az, hogy Mozart tudta a maga korában a démonit a legadekvátábban kifejezni, annyit jelent-e, hogy a mozarti zene maga is démoni, vagy, mi több, hogy a zene általában démoni?

Korántsem. Mozartnál a démonikusság zenei jellemzés. Az összkompozícióban a humánus-erkölcsi tényezők mindig győznek a démoni erők felett. Mozart természetesen ugyanolyan megfelelő és magasrendű zenei eszközökkel ábrázolja a démonival szemben álló morális erőket, mint magát a démonit. A Varázsfuvola Sarastrójánál ez nyilvánvaló. De így van, mint láttuk, a Don Juanban is. A csábítóval szemben állók zenei kifejezése és jellemzése éppen a morális érzelmi tartalmak megérzékítése. Amiért Mozart ábrázolja a démonit, művének egésze éppen úgy nem démoni, mint ahogy nem az pl. Shakespeare III. Richárdja sem.

Kierkegaard nem ismerhetett olyan zenét, mely maga démoni lett volna, érzéki meghódolást fejezett volna ki a démon előtt. Ezért kereste ezt a zenét ott, ahol legalábbis — egy erő jellemzéseként — a démonikus mozzanat is jelen volt. Kierkegaard elméletének zenéje csak később született meg. Nem a modern zenében általában. Mert a modern korban is vannak olyanok, akik

az egzisztenciális aggódást kifejezve meghaladják azt, és megszüntetve őrzik meg csupán a démonikus mozzanatát olyanok, akik ma sem vállalják a kierkegaardi rossz alternatívát. Elég ha csak Bartókra utalunk. De kétségtelen, hogy Kierkegaard a schönbergi-weberni zene és zeneelmélet előrelátója és első apostola.

ЭСТЕТИКА КИРКЕГАРДА И МУЗЫКА

Агнеш Хеллер

Для Киркегарда проблема музыки встает во втором и третьем разделе его тройственной системы: в так называемой эстетической и религиозной фазе. Тем самым — параллельно устремлениям романтики — противопоставляется друг другу мораль и якобы лишь чувственный мир музыкальности. Так «Дон Жуан» Моцарта рассматривается наиболее адекватным выражением чувственной демоничности, идеальной вершиной всякой музыки. Работа анализирует вопрос о том, как Киркегард своей концепцией сужает возможное содержание музыкального выражения, и как неверно осмысливает не только другие оперы Моцарта, но и самого «Дон Жуана». Автор работы оспаривает положение о том, будто музыка является самым «отвлеченным» искусством, оспаривая также и положение о том, что она выражает абсолютную непосредственность. Автор полемизирует, далее, с представлением, согласно которому, музыка призвана для изображения «чувственной гениальности», указывая на музыкальный мир Бетховена, выражающий моральные конфликты, а также на не-чувственные демонические музыкальные образы (например, IX симфония или симфония «Фауст» Листа). Критикуя понимание Киркегардом Дон Жуана, автор дает анализ фигуры Оттавио, видя в нем один из образов сентиментального буржуазного героя.

Наряду с имманентной критикой теории музыки Киркегарда в работе дается анализ того, как отразилась эта теория проблематичность существования и действительности музыки в развивающемся буржуазном обществе. Киркегардовская эстетика музыки была гениально предвидящим, но в то же время искажающим зеркалом внутреннего обнищания музыки, потерявшей свои корни и публику, и двусмысленности музыкального воздействия (которая означает возможность псевдокатарзиса). Анализ вскрывает далее связь между киркегардовским принципом инкогнито (в отношении его к области музыки) и крупнейшим созданием новейшей литературы, романом Томаса Манна «Доктор Фауст». Автор показывает, что этот роман — радикальное разоблачение неэффективности киркегардовского инкогнито и поворота его против самого себя. Согласно Томасу Манну, в чисто эстетическом мире живущего инкогнито человека воспроизводится тот же самый ад, что и в так называемой «моральной», обыденной, повседневной жизни. Работа заканчивается мыслью о том, что в своем требовании изображения демонической тревоги Киркегард предугадал по сути дела современную атональную музыку.

MUSIC AND KIERKEGAARD'S AESTHETICS

by Ágnes Heller

The problem of music occurs in the first and third stages (the so-called aesthetic and religious phases) of the tertiary system of Kierkegaard. Thus he opposes the world of morality and of the supposedly merely sensuous music. For this reason he regards Mozart's Don Juan to be the most adequate expression of sensuous daemonicness and the epitome of all music. The study analyzes how Kierkegaard's conception limits the possible contents of musical expression and how the philosopher misinterprets not only Don Juan but all of Mozart's operas. The author denies that music is the "most abstract" art and that it is the expression of absolute immediacy. He also argues against the belief that music is used only to express "sensuous" genius and here he quotes Beethoven's music expressing moral conflict or his non-sensuous daemonic representation in music (Symphony no. 9 or even Liszt's A Faust Symphony). Together with his criticism of Kier-

kegaard's interpretation of Don Juan he re-interprets the figure of Otavio, who in his view also represents the sentimental bourgeois hero.

Along with the inherent criticism of Kierkegaard's theory of music the author analyzes how this theory reflects the rising problems of the existence and effect of music in developing contemporary bourgeois society. Kierkegaard's aesthetics of music give a distorted reflection of the thorough impoverishment of music which lost its root and public, the ambiguity of musical effects (which make a false catharsis possible), however his foresight was remarkable. The analysis reveals the relation between the musical aspect of the incognito principle of Kierkegaard and Doctor Faustus, a great modern novel on music by Thomas Mann. Moreover it is proved that this novel is a radical exposure of the ineffectiveness of Kierkegaard's mentioned principle and its self-contradiction. According to Thomas Mann, in the merely aesthetical world of a man living incognito the same Hell is reproduced as in the so-called "moral" (common everyday) life. The study concludes that Kierkegaard actually prophesied modern atonal music by expressing this daemonic anxiety.