A FRANCIA EGZISZTENCIALIZMUS ÉS A ZENE*

HARSÁNYI ISTVÁNNÉ

A köztudatban ma az „egzisztencializmus" fogalma egyet jelent a francia egzisztencializmussal. Ezen olyan irányzatot értenek, melynek filozófiai nézetei művészi alkotásokban – regényekben, drámákban – jutnak kifejezésre. Kétségtelen, hogy a francia egzisztencialisták filozófiája erősen művészi jelleget ölt. Erre legjelentősebb képviselői – Sartre és Camus – tudatosan törekednek is, hiszen Sartre az egzisztencializmus mai jellegét a következőkben foglalta össze: „Azt hiszem, hogy az egzisztencializmus ma drámai műfaj. Ma már nem az a feladata, hogy szemlélje a mozdulatlanságát azoknak a szubsztanciáknak, amelyek olyanok, amilyenek, sem pedig az, hogy megtalálja a jelenségek egymásutánjának szabályait. Az emberről van szó – ő egyszemélyben a mozgató és mozgatott személy –, aki létrehozza és eljátssza a drámát, átéli helyzetének ellentmondásosságát, még azt is, hogy személye szétrobban, vagy konfliktusai megoldódnak. Manapság a színdarab . . . a legalkalmasabb a cselekvő ember . . . megmutatására."[1]

Az egzisztencializmus filozófiájának egyes reprezentatív képviselői tehát egyben művészek is, ezért tudatosan fordulnak az esztétika kérdései felé. Másrészt viszont, mint filozófusok, filozófiájuk központi problémájának megoldását – mint a továbbiakban látni fogjuk – a művészetre hárítják át. Így náluk a filozófia és a művészet kölcsönösen feltételezi és kiegészíti egymást.

Camus és Sartre művészetfelfogásában egyrészt a romantika hatása érezhető, másrészt igen nagy szerepet kap a husserli fenomenológia (illetve ennek az egzisztencializmus szempontjából átértékelt, szubjektivizált változata) is. Az előző abban nyilvánul meg, hogy a világ és az én intuitíve történő megismerésében a művészet mindkettőjüknél kiemelt szerephez jut. A világ abszurditása, s benne az abszurd ember lényegének, vagyis az abszurd létezés értelmének felismerése, s az abszurditás feloldása: szerintük ez a művészet feladata. Camus a „Sziszifusz mítoszá"-ban helyeslően idézi ezzel kapcsolatban a következő nietzschei gondolatot: „A művészet és csak a művészet, miénk a művészet, hogy meg ne haljunk az igazságtól".[2] A romantika hatása másrészt abban is megnyilvánul, hogy elfogadják a művészetek hierarchikus sorrendjének elméletét, s így a jénai romantikusok „tiszta zene" felfogása uralkodik zeneelméletükben,[3] amely Sartre és Camus munkásságában egyfajta sajátos, zenei vonulatot eredményez.

*Műhelymunka. Kísérlet a francia egzisztencializmus és a zene összefüggésének kifejtésére.

[1] Interjú! Nagy írók műhelyében. Európa. 40.

[2] „Mai nyugati filozófia". Egzisztencializmus, Szöv. gyűjt. Tankönyvkiadó, 1967. 238.

[3] L. pl. Camus: Sziszifusz mítosza uo. 241. – Sartre: „A műalkotás", L'Imaginaire Gallimard, 1940. Idézi Köpeczi: „Az egzisztencializmus", Gondolat, 1965, 225–260.

A romantikus értékrenden kívül azonban egy másfajta hierarchia is megtalálható Camus és Sartre művészetfelfogásában. Ez az értékrend a heideggeri egzisztencializmus és a fenomenológia hatását tükrözi, amely szerint az emberi lét autentikus megnyilvánulása az irodalom. Új vonás viszont ehhez képest az, hogy a II. világháború után meghirdetik az „engagement" irodalmat, s ezzel mintegy még intenzívebben hangsúlyozzák az irodalomnak a művészetek közötti dominanciáját, hiszen az elkötelezettség fogalma kizárólagos privilégiumává válik az irodalomnak. Ebben az értékrendben a hierarchia csúcsán az irodalom helyezkedik el, míg a zene – ez a szerintük misztikus ködbe burkolt művészet – kívül esik a hierarchián.

A fenomenológia azonban – ezen túlmenően – több új vonással gazdagítja Kierkegaard és – a német egzisztencializmustól eltérően – a francia egzisztencialisták művészetfelfogását.

A fenomenológiai módszer az egyéni tudatot állítja szembe a dolgok (és emberek) kaotikus halmazával. Az egyéni tudat az, amely ebben a káoszban az intencionalitás révén rendet, tárgyiasságot, objektivitást teremt. Ezért a művészetet általában véve újat alkotásnak, teremtésnek tartják, melynek „alapanyaga" maga a tárgyi valóság. Ez a felfogás látszólag újat hoz a kierkegaard-i vagy a jaspersi-i művészetfelfogáshoz képest, hiszen a művészetet nem valamiféle őserő megnyilvánulásának vagy a transzcendens titokzatos „chiffré"-jének tekinti. Sartre és Camus kerülni próbálja a misztikumot, de ez a merőben szubjektív idealista művészetkoncepció azonnal irracionálissá és misztifikálttá válik, mihelyt a zeneművészetről beszélnek.

A művészi teremtés eredménye az „intencionált tárgy" (maga a műalkotás), melyben a világ „objektivitása" (itt csak részleges objektivitásról beszélhetünk, hiszen a dolgok között meglevő objektív viszonyokat tagadják) és az emberi szubjektivitás egysége realizálódik. Az így létrehozott mű azonban csak akkor válik valóságos alkotássá, ha a befogadói tudatban is létrejön az alkotó aktus, ennélfogva az alkotás a „Másik" tudatában fejeződik be.

Ezzel elérkeztünk a fenomenológia újabb problémájához, az Egyén és a Másik konfliktusához. Ez a koncepció – mint láthattuk – az Egyént állítja szembe a világgal, s a kettő ellentétét a „világteremtés" aktusában oldja fel, melynek vonatkozási központjában az Egyén áll. De ezt az egységes világképet a Másik által létrehozott tárgyiasított, objektív egység megbontja azáltal, hogy új centrumot jelent. Így az egyik Egyén óhatatlanul konfliktusba kerül a Másikkal, hiszen annak intencionáló tevékenysége korlátozza a szabadságát.

A konfliktus akkor bontakozik ki igazán, amikor az Egyén közvetlen kapcsolatba kerül a Másikkal azáltal, hogy az objektivizáció folyamatában nem csupán a dolgokat, hanem a Másikat is tárgyiasítja. Ezzel a Másik meg van fosztva szubjektivitásától, ezáltal lényegétől, a szabadságtól is. Ennek visszaszerzése az Egyén integritásának újrateremtése révén lehetséges, ez pedig annyit jelent, mint asszimilálni az Egyén szabadságát. Így az Egyén és a Másik közötti konfliktus végleges rendezése lehetetlen, hiszen a szubjektum asszimilálására való törekvés az alapja minden olyan emberi cselekedetnek, amely a másik emberre vonatkozik.

Az ily módon kialakuló kölcsönös elidegenedés tényét az egzisztencialisták „örök emberi"-nek tekintik és nem veszik észre, hogy az elidegenedés történelmileg kialakult társadalmi viszony (és nem egyszerűen személyek közötti kapcsolat). Az embert indivi-

duummá degradálják, s az emberek közötti viszonyt az egymással szemben álló szabadságok közötti interperszonális viszonynak, egymás szubjektivitásának megsemmisítéséért folytatott örökös küzdelemnek fogják fel.

Az inter-szubjektivitás világában a személyiség igenlésének, egzisztenciája feltárulkozásának eszköze a művészet. Ez azonban épp e jellege következtében egyben az egymás szabadságának asszimilálásáért folyó harc, a Másik alárendelésének módjává is válik. A műalkotásban megnyilvánuló alkotói szubjektivitás egyszerre az egzisztencia revelációja és ugyanakkor a Másik felé mintegy kényszerítő erőként hat. Minden tökéletes műalkotás a Másikat arra kényszeríti, hogy elfogadja az alkotó által teremtett világot. A műalkotás befogadásának pillanatában a Másik szabadsága – így egzisztenciája is – az alkotónak rendelődik alá, vagyis az egzisztencializmus szerint az egzisztencia mintegy feloldódik a műben.

A francia egzisztencializmus esztétikájában mindezeken túl a fenomenológia hatása tükröződik a lényeg feltárására irányuló törekvésükben. A fenomenológia szerint minden tárgy, dolog eredendően önmagában létező. Az ember számára mindaddig csak mint fenomén jelenik meg, amíg az emberi tudat nem törekszik a fenomén belsejében rejlő lényeg feltárására. Ez a törekvés már Kierkegaard-nál is megfigyelhető: itt a lényeg-keresés a pusztán szubjektívre redukálódik. Azonban a német, de még inkább a francia egzisztencialisták már nem elégednek meg ezzel, hanem a lényegkeresés célját és irányát kiterjesztik az objektív valóságra is. Ami mindannyiuknál közös, az az, hogy a lényeg a jelenségen túli, ill. a dolgok legbelsejében rejlő valami, valamiféle eszmeien tiszta, faji jelleg, mely csak sejtetni engedi magát a szemlélőnek. Fogalmilag megragadni lehetetlen, mert a fogalom túl általános. A fogalom – szerintük – nem létezik reálisan, csak az igazi létező jelképe (ugyanakkor minden dolog, mint reálisan létező, magában rejti ezt az általánost). A lényeg megragadhatatlansága azonban nemcsak a dolgokra, hanem az emberre is vonatkozik. Így az a paradox helyzet áll elő, hogy az egzisztencializmus nem tudja meghatározni, mi az egzisztencia. Amint kifejtik: az emberről semmit sem lehet tudni. Lehetőség, semmi több. Vagyis, „az egzisztencia az, ami az emberből hiányzik".[4]

Az egzisztencialisták szerint elérkeztünk ahhoz a ponthoz, amikor a filozófia elégtelennek bizonyul egy probléma megoldására: a filozófia, mint absztrakt fogalmakkal operáló tudomány, képtelen a dolgok lényegének kifejtésére. Általános fogalmai nem a valóságot tükrözik, mert az általános mint olyan sohasem létezik reálisan (bár minden egyesben van valami általános). Így a lényegfeltárás problémájának megoldása a művészetre hárul, mivel a művészet, mely az egyes jelenségektől absztrakció útján eljut az általánoshoz, azt nem fogalmilag, hanem empirikus formában jeleníti meg, vagyis: az általánost az egyesben (ontológiailag) mutatja be, de mégis általánosként (ismeretelméletileg), tehát konkrét-általánosként tárja fel.

A létmegértés problémájának kulcsa tehát a művészet. S mivel a lényeg – melynek megragadása a művészetek kiváltsága – fogalmilag közölhetetlen, ezért az egzisztencialisták szerint az abban a művészetben fejeződhet ki a legadekvátabban, mely a legtávolabb esik a nyelvtől, s éppoly megfoghatatlan, mint a lényeg maga, vagyis a zenében.

*

[4] Lukács György: „A polgári filozófia válsága", Hungária, 1949, 140.

A létezés értelmének keresése és a lényeg megragadására irányuló hiábavaló törekvés fölött érzett kétségbeesés jellemzi Camus pesszimista filozófiáját és esztétikáját. Bár Camus sem rendszeres esztétikát, sem pedig filozófiai rendszert nem adott, a művészet adja meg végső perspektíváját filozófiája központi problémájának, a lázadásnak.

Mivel a világot megérteni nem lehet – mondja Camus –, ebben az irracionális világban az embernek egyetlen lehetősége van: megvetni a világot, tudatosan szembehelyezkedni vele, s ez az örökös, de hiábavaló lázadás adja meg az emberi élet értelmét. Az abszurd ember ilyenformán – mivel benne a múlt és a jövő illúziója szertefoszlott – a jelennek él, a jelent reprodukálja, mennyiségileg kiterjeszti határait. Vagyis, mivel felismeri, hogy a minőségi etika törvényei szerint nem élhet (vagyis az adott társadalmi rend keretei között nem lehet mássá, mint ami), a mennyiségi etikát választja, újra és újra ismételgetve önmagát. Megoldást ilyenformán az élet sokszorozói kínálnak, melynek Camus különböző típusait – mint példákat – mutatja meg: a színészi, a hódítói, a Don Juan-i és végül a művészi típusokat.

A Don Juan-i típus elemzésénél a dán filozófus, Kierkegaard hatását érezhetjük, amennyiben a hős mindkét filozófusnál egyaránt mennyiségi etikát képvisel a minőségivel szemben. A kierkegaard-i és a camus-i Don Juan közös vonása továbbá az a sziszifuszi munka, amely e típus lényege: a csábítás, melyben e típus folytonosan ismétli önmagát. De: míg a kierkegaard-i típust a nem-tudatosság jellemzi (nem tud megváltozni), Camus Don Juanja a tisztánlátás, a tudatosság, a felismerés miatt *nem is akar* megváltozni, mert nincs illúziója a romantikus szerelemről, s az ideális szerelem minőségét nem is keresi, mert tudja, hogy nem létezik. Kierkegaard Don Juanja ugyan a minőséget keresi, de mindig egyformaságot tapasztalva rohan tovább. Így a minőségi etikában ő képviseli a „mennyiségi" etika ideálját: Don Juan alakja a démoni érzékiség, az érzéki zsenialitás eszményképe, ezért egyedi és megismételhetetlen. Camus-nél viszont Don Juan alakja csak az abszurd ember egyik lehetséges típusa, akinek a remény és az illúzió szertefoszlásával semmi sem maradt az életből, csak a jelen, az érzékek örömeivel. Ez az élet teljesen kielégíti, egész lényét betölti: a gyönyör maximális kihasználására törekszik. Nem immorális figura, mint Kierkegaard Don Juanja, hanem saját erkölcsi törvényei alapján sokszorozza meg önmagát az életben. Csupán azt a morált ismeri el, amely „önmagától adódik", ugyanakkor tisztában van azzal, hogy cselekedetének lehetnek következményei, amelyekért vállalnia kell a felelősséget. Camus Don Juanja helyénvalónak találná, ha megbűnhődne, ugyanakkor retteg attól, hogy ezt az életet elveszti. Mégis újra és újra reprodukálja magát az érzéki örömben, mivel egy másik élet reménye számára lehetetlenség. Ezért ezt az életet teszi kockára még az ég ellen is.

Don Juan tragikus figura, az abszurd ember tragédiáját testesíti meg. A tragikus vég, Don Juan halála Camus-nél kétféle verzióban jelenik meg. Egyrészt az igazságtevő kőkomtúr, mint az ég küldötte, sújtotta halálra Don Juant. A másik megoldás, hogy Don Juan kolostorba vonult, s így az élettől elfordulva, a legteljesebb aszkézisban várta be a halált. Az első megoldást Camus elveti, mert világképében nincs hely egy isten számára, s főleg nem egy büntető isten számára. Camus szerint ugyanis büntetés egyáltalán nem létezik, mint ahogy bűnösök sem léteznek, csak felelősök. Don Juan sem bűnös, hiszen „elfogadott minden játékszabályt", s számára a végzet nem büntetés. A hideg kőkomtúr megjelenése azért sem elfogadott, mert Camus-től mindenféle kísértetvilág idegen. Végső ellenvetése pedig absztrakció-ellenességével függ össze: a kőkomtúr „az örökkévaló Értelemnek,

a rendnek, az egyetemes erkölcsnek", az örök igazságnak, vagyis mindazon hatalmaknak a szimbóluma, melyeket Don Juan (és Camus is) mindörökre megtagadott. A camus-i megoldás a kolostor, az élet örömeiről való teljes lemondás, az aszkézis. Ez az abszurdummal teljesen átitatott élet logikus vége, ahol Don Juan „várja a véget, szemben azzal az istennel, akit nem imád, és úgy szolgálja, ahogy szolgálta az életet, térdre ereszkedve a semmi előtt, és karját a néma ég felé tárva, amelyről tudja, hogy szintén nem kifürkészhetetlen".[5] Don Juan számára ez a várt, de sohasem kívánt utolsó állomás, mint Camus mondja: „az utolsó állomás megvetésre méltó".[6]

Don Juan, a tipikusan romantikus figura Camus-nél tehát tragikusnak minősített hőssé változott. Meg van fosztva minden romantikus összefüggéstől. Don Juan magát az életet tekinti hiábavalónak, reményet s önbizalmát vesztve szárnyaszegetten hull a semmibe. Ez a Don Juan azért sem romantikus, mert Sziszifusz világa egyben az övé is, és Sziszifusz világának keserűsége erősebb a romantikus világfájdalomnál. Ami a camus-i Don Juant mégis összeköti a kierkegaard-ival, az a „heroikus", de mégis kilátástalan küzdelem, amelyben Camus is és Kierkegaard is azt igazolta, hogy az egyén önmegvalósulása az elidegenedett polgári világban – akár az esztétikai szféra szintjén is – teljességgel lehetetlen.

A kierkegaard-i hatást azonban nemcsak a Don Juan elemzésekor fedezhetjük fel. Bár a dán filozófus paradox vallásossága idegen Camus-től, mégis az ő tanítása ragadja meg leginkább. A kierkegaard-i három életstádium megjelenik Camus-nél is, ami a romantikához fűződő szoros kapcsolatát bizonyítja. Mert Camus a stílust és a hangnemet kivéve mindenben romantikus. Az első stádium nála is a magány, a közvetlenség szférája (az élet élvezése), mint ezt a „Közöny" c. regényében láthatjuk. A másodikban a közösség, a társadalom felé fordulás jelentkezik, szép példája ennek a „Pestis" c. regénye. Az utolsó ismét a magány mítosza, melyben a vallási motívumok „ironikus-parodisztikus" jelleget öltenek: isteni kegyelem helyett emberi kegyelmet ígér („A bukás" c. regényében).

A romantikus harmóniarend megteremtésére való törekvés szintén összeköti Camus-t Kierkegaard-ral és a német egzisztencialistákkal. A konkrét valóság és a világ mint totalitás ellentmondásait a művészetben oldja fel. Bár a művészet maga is az abszurdum elleni küzdelem eredménye, melyet Camus „abszurd teremtésnek" nevez, de ebben a teremtésben a művész nemcsak önmagát, hanem a világot is megsokszorozhatja. „Teremteni, ez annyi – írja –, mint kétszer élni."[7] Élni az abszurdumban, felvetni annak problémáit, de meglátni a valóságban megnyilvánuló pozitív tendenciákat is, s azokat sokszorosan felerősítve egy műben rögzíteni, s ezáltal egy idillisztikusabb világot létrehozni, melyben a lényeg tárul fel, s így közvetíteni a világ egységének gondolatát – ez a művészet. Vagyis. a művészet a világ egységének és megnyilvánításának a követelése, mely elutasítja a világot azért, ami hiányzik belőle, s annak nevében, ami benne megvan. Ezért mondja Camus, hogy a művészet olyan aktivitás, mely egyszerre dicsőít és tagad. A lázadás egyetlen értelmes megoldása tehát a művészi alkotó tevékenység, mely lehetővé teszi, hogy ne csak az egyén, hanem világ is megsokszorozódjon. S éppen ez emeli a művészi típust az abszurd ember többi típusa fölé.

[5] Camus: Sziszifusz mítosza. „Mai nyugati filozófia". Egzisztencializmus, Szöv.gyűjt. Tankönyvkiadó, 1967, 228.

[6] Uo. 229.

[7] Uo. 238.

A művészetek közötti romantikus értékrendet, valamint a fenomenológia közvetlen hatását tükröző, engagement-en alapuló értékrendet Camus is átveszi és a hierarchikus sorrendet aszerint tételezi, hogy az adott művészet mennyire képes közvetítő funkcióját betölteni. (Ez az értékrend a fenomenológia közvetlen hatását mutatja.) Így a legelső helyre az irodalom kerül, mert a nyelv révén leginkább képes a kommunikációra, s alapja és célja a valóság megismerése, ill. megismerése, ill. megismertetése. A festészet, mivel a valóságból csak a szemek gyönyörködtetésére szolgáló színt őrizte meg, az utolsó helyet foglalja el. Különleges helyet foglal el viszont Camus értékrendjében a zene, amely mintegy kívül esve a hierarchián, annak koronáját képezi.

A zene, mint motiváló tényező, gyermekkorától kíséri Camus életútját. Egyik önéletrajzában említi például, hogy nagyon szerette a zenét. Különösen Mozart zenéje volt rá nagy hatással, úgy vélte, hogy e muzsika jelenti a zenét a maga tisztaságában. Úgy írni, ahogyan Mozart komponált – ez indította el Camus pályafutását (Camus Mozart-rajongása ismét csak Kierkegaard-t idézi fel, akinél Mozart zenéje, ezen belül pedig a Don Juan jelentette az objektív csúcsot, bár a dán filozófus Mozartot nem tekintette példaképnek).

Camus egész munkásságában, művészetfelfogásában a zene iránti vonzódás egy sajátos, mondhatnánk dualista atmoszférát teremt, mely egyszerre tagadja és dicsőíti a világot. Tagadja a konkrét valóságot, a társadalom kegyetlenségét, s ugyanakkor dicsőíti a világot, a természetet, ennek derűjét. Az egyes művészetek – mint említettük – a kettő egységét megteremtve, a világot mint totalitást mutatják be. Vagyis az egyes és az általános problematikáját a különösben oldják fel. A zene viszont nem kapcsolódik a konkrét valósághoz, csupán az általánost, a természetben megnyilvánuló harmóniát idézi. Így a világ Camus-nél maga is zeneivé válik. A „természet szimfóniái" – mint ahogy Camus nevezi a természetben megnyilvánuló harmóniát, önálló életet élnek, mintegy a szférák zenéjeként is nevezhetnők, s amit mi a természet derűjeként felfoghatunk, az nem más, mint a zenei szimfóniák különösként való megjelenése. Az egész világ tehát zenei, „melynek átérzése megnyugvást hoz a gondolkodás és a szív számára".

A zene tehát kettős értelemmel bír Camus-nél: egyrészt mint a természetben megnyilvánuló zeneiség, egy valóság feletti, önálló léttel bíró transzcendencia. Másrészt egy adott zenemű megszólaltatása által hangzó zene, amelynek azonban éppoly kevés köze van a valósághoz, mint a természetben megnyilvánuló „szimfóniáknak". A két alapvetően különböző zenei megnyilvánulást Camus úgy foglalja egységbe, hogy a hangzó zenemű harmóniáit feloldja a transzcendencia zeneiségében.

„Közöny" c. regényében e kétféle zeneiség találkozása jelenti a regény csúcspontját. A gyilkosság epizódjára utalunk itt, amikor a szikrázó homokban pihenő két arab közül az egyik által megszólaltatott, három hangból álló kis zenei motívum ismétlődő hangjai egybeolvadnak a tikkasztó meleg, s a tenger morajlásával, így teremtik meg a totális harmóniát, amelynek átérzése mintegy öntudatlan állapotba juttatta a főhőst, s az egymás után négyszer leadja a végzetes lövést. Ezt a szituációt Camus így írja le: „Olyan volt, mintha csak kopogtam volna, négyszer, balsorsomnak ajtaján."[8] S ez a camus-i mondat ismét csak egy zenei motívumot idézhet fel bennünk: Beethoven V. szimfóniájának jellegzetes, az első tételt indító, négy hangból álló sors-motívumát.

[8] Camus: „Közöny", Európa, 1970, 50.

A hangzó zene és az önálló életet élő transzcendens zeneiség, a szférák zenéjének harmónia-megteremtése még világosabbá válhat, ha idézzük Camus Sziszifusz mítoszának művészetfelfogásából a zenére vonatkozó részeket. Ezt írja: „Ha van művészet, mely meg van fosztva a tanhirdetéstől, akkor ez az. Túlságosan rokon a matematikával ahhoz, hogy ne vette volna tőle át öncélúságát. A szellemnek ez az önmagával való játéka megállapított és kiszámított törvények szerint folyik le a hangos térben, amely a miénk, s amely felett azonban egy embertelen univerzumban találkoznak a rezgések. Nincs ennél egyetlen tisztább érzet."[9] A fenti idézetben a kétféle zeneiség egyesülésén, harmóniává olvadásán kívül a hangzó zenéről is képet alkothatunk. Egyrészt láthatjuk, hogy Camus a „tiszta zene" romantikus felfogását proklamálva emeli ki a zenét a többi művészet közül. Valóságtartalmától megfosztja, így a zene az abszurdumból semmit sem őriz meg. A zene nem tagad, csak dicsőít: dicsőíti azt a világot, amely egyrészt őt létrehívta, másrészt pedig azt, amely ugyan elérhetetlen az ember számára, de amelynek mégis érezhetők a megnyilvánulásai, tehát a valóságosan létező világot: a természetet. Másrészt Camus a legintellektuálisabb művészetnek a zenét tartja: melynek „öncélúsága" éppen az emberi szabadság megvalósulásának eredménye, a totális szabadságé, mely által az ember végleg megszabadulhat az abszurdum érzésétől. A totális szabadság minden ember vágya, hiszen az ember lényege a szabadság, melyet úgy érhet el, ha szenvedélyesen igenli azt az életet, amely az övé, s megveti az őt körülvevő világot, a társadalmat. Szenvedélye által valósulhat meg lényege, szabadsága tehát szenvedélyének eredménye. S mivel a totális szabadság csak a zenében s a zene által érhető el, mert a zene semmit sem mutat be az embert körülvevő világból (ezért nem képes „tanhirdetésre"), a zene funkciója a totális szabadság lehetőségének, az emberi lényegnek megragadása, feltárása. Mivel a zene legközvetlenebbül fér hozzá az ember érzelemvilágához, benne a szabadság, a lényeg feltárulkozása a legtisztább emberi érzet, mely az abszurd világ fölé emeli a sokat szenvedett individuumokat, vagyis a „közös nyomorúságból" a transzcendencia világába, egy „embertelen univerzumba", így szabadítva meg a valóság abszurditása miatt érzett undor állandó meglététől. A zene tehát a totális szabadság elérésének lehetősége. Mivel azonban ezt az állapotot véglegesen, tartósan megvalósítani nem lehet, a zene csak „gyógyír" a szenvedésre, de nem ad megoldást a „szellem bajára".

*

A camus-i megoldás csak pillanatnyi feloldódást tud nyújtani, hiszen a művészet – s ezen belül a zene – legfontosabb feladatát csak abban jelöli meg, hogy az abszurd világban „biztos kézzel megmutassa néki a kijárat nélküli utat, amelybe valamennyien beszorultak".[10] Ez a gondolat Sartre-nál is fellelhető, de nála – ezen túlmenően – a zenének s a művészetnek az abszurditást végleg megváltó szerepe van.

Megváltást jelentett Sartre számára a zene már akkor is, mikor a gyermekkori képmutatását egy mozielőadás közben, az előadással hangzó zene leleplezi: amikor a gyermek Sartre-t lelke mélyén megindította annak a világnak a felfedezése, amelyben egyszerre tárult fel a jelen és a jövő. A zene mindig előre vetítette a cselekményt, s ugyanakkor

[9] Camus: Sziszifusz mítosza; „Egzisztencializmus", Szöv. gyűjt. 241.
[10] Uo. 239.

„irányította a jelent", vagyis a „sorsot" jelenitette meg, feltárva egy lehetséges világrend létezésének lehetőségét. Mint a „Szavak" c. regényében írja: „megérintett a végtelen lehelete".[11]

A gyermek Sartre számára a zenének programmal való kapcsolódása (a film cselekménye) azonban csak a jövő lehetőségét tárja fel. Hogy a jövő valóban létezik, az az instrumentális zene hallgatása közben válik világossá Sartre előtt: „A Schumann-szonáta végleg meggyőzött erről: én voltam az a teremtett lény is, aki kétségbeesik, s az az Isten is, aki mindig megmenti, mióta világ a világ."[12] Sartre a „Szavak" c. regényében az egzisztencia kibontakoztatásának lehetőségét még kizárólagosan a zene által véli megvalósíthatónak. Ezért írja: „elhatároztam, hogy lemondok a beszédről és csak a zenének élek".[13] Sartre később a zene e kizárólagosnak tartott funkcióját feloldja a művészetben, de a zenének a művészi munkára inspiráló hatása Sartre egész munkásságában érezhető. A zene úgy jelentkezik nála, mint egy „idea", amelyhez hasonlót kell létrehozni, csak más művészi ágban, az irodalomban. Ez a gondolata realizálódik „Undor" c. regényében is.

Sartre ebben a művében a camus-i abszurdumot idéző nyomasztó légkört jeleníti meg: a létezés megfoghatatlansága, értelmetlensége miatt érzett undor az egész regény alaphangulatát uralja. Az abszurditás feloldása – éppúgy, mint Camus-nél – a művészet, illetve a zene által történik. A regényben egy periodikusan ismétlődő ragtime-dallam a valóság-okozta undor érzését úgy oldja fel, hogy a főhőst az abszurd létezésből eltávolítva, egzisztenciájának pillanatnyi feloldásával egy tisztább, igazabb világban való létezés lehetőségét mutatja meg.

A létezés szembeállítása egy tisztább világgal – ez Sartre filozófiai dualizmusának esztétikai vetülete. Tulajdonképpen a Lét és Semmi antagonisztikus viszonyának feloldására való törekvése jut itt kifejezésre. A regényben a valóság ellenpólusaként megjelenő tiszta világ a szellem világa, a tudat által létrehozott képzeletbeli világ (a tiszta szubjektivitás világa), mely éppen képzeletbeliségénél fogva – Sartre szerint – egyben valóság feletti világ is. A kettő ellentmondásos viszonyát Sartre a zene segítségével oldja fel: a regényben újra és újra felhangzó ragtime-dallam a létezéstől való eltávolodás és az igazi szubjektivitáshoz való közeledés eszközeként jelenik meg. A zene hallgatásakor a létezések világa „elenyészik" – ilyenkor az undor eltűnik –, s a zene maga is egyfajta sajátos egzisztenciává válik azáltal, hogy az egzisztencia feloldódik a zenében.

Az egzisztencia zenében való feloldásának mértéke azonban nem egyforma: egyenes arányban áll az abszurditás érzésének fokozódásával. A regény csúcspontjának bekövetkeztéig azonban a zenének csak „gyógyír" jellege van. Sartre itt lép tovább Camus-nél: az abszurditás nem győzedelmeskedik, mert mikor már a végsőkig fokozódik, s a megsemmisüléssel fenyegeti a főhőst, ismét – ezúttal utoljára – felhangzik az egyébként oly jól ismert ragtime-dallam. S ez a sajátos szituáció (Roquentin utolsó estéje a bouville-i kávéházban, s az ebből fakadó sajátos pesszimista hangulata) teremti meg a hős egzisztenciájának igazi feloldódását a zenében, mely feloldódás egyben az egzisztencia kibontakoztatásának lehetőségét is megmutatja a szubjektivitás által. Roquentin – és Sartre is[14]

[11] Sartre: „A szavak", Európa, 120.

[12] Uo. 123.

[13] Uo. 120.

[14] Sartre a „Szavak" c. regényében ezt írja: „Roquentin én voltam, saját életem szövetét mutattam meg benne kíméletlenül . . . " 246.

– ekkor döbben rá arra, hogy az emberi létezésnek van értelme: alkotni, létrehozni valamit a zene mintájára, ami éppoly örökkévaló és megismételhetetlen, mint egy zenei dallam, mely elszakadva létrehozóitól, halhatatlanná vált. És akik létrehozták, szintén halhatatlanná váltak, ezzel túljutottak a létezésen, „Megtisztultak a létezés bűnétől."[15]

Az „Undor" c. regényben Sartre-nak a zene iránti vonzódását nemcsak abban érezhetjük, hogy a zenének sajátos problémamegoldó funkciót biztosít, hanem a zenének ideáltípussá tételével ő maga is „zenét" alkot, regényének szerkezeti felépítése olyan, mint egy zenemű rendhagyó rondó-tétele, amelyben az ismétlődő rondó-téma (a ragtime-dallam) egyre inkább crescendálva (vagyis a szubjektum hangulatától függően egyre mélyebb érzelmeket hozva létre) halad a végkifejlés irányába, s torkollik egy codá-ba, ahol végre feloldódik, s megnyugszik a feszültség.

A zenének mint ideáltípusnak a tételezése kétségtelenül a romantika hatását tükrözi.

A „tiszta zene" mintájára Sartre a „tiszta irodalom" megteremtésének lehetőségét mutatja meg. Így nemcsak a zenemű, hanem minden művészi munka létrejöttében és tomácsolásában az élmény, az intuíció a domináns. A műalkotás általában úgy jön létre, mondja Sarte, hogy a művész különleges helyzetben – egy rendkívüli esemény (kaland) hatására – érzi, hogy „rendet kell teremtenie". A rend megvalósítása e „tökéletes pillanat"-ban a műalkotás lesz, mely a valóság fölé emeli az alkotót (vagyis a tiszta szubjektivitás világába).

Az így megvalósult műalkotás Sartre szerint azonban irreális, mert a műalkotás sohasem azonos a valósággossal, annak csak „analogonja". Ezért a mű „nem valóságos", s mivel intuíció terméke, ezért metareális, vagyis a realitáson túlmenő. A fentiek minden műalkotásra egyaránt vonatkoznak. Míg azonban a művészetek tárgya általában a valóságban megtalálható, a zene tárgya Sartre szerint nem létezik valóságosan. Ezért egy zenemű „nem-valóságos" jellege még intenzívebben mutatkozik meg. (A hangzó zene a mű – a partitúra – „analogonja".) Ez a felfogás kétségtelenül a romantika művészetszemléletén alapszik, s – átvéve a romantika nézeteit a művészetek között megállapított értékrendről – idealizálja a zenét.

Sartre-nak ez a – romantikus ihletésű – zenefelfogása nemcsak a zene ismeretelméleti funkciójának betöltésében érezhető, hanem a zene ontológiai problémáinak felvetésében is, melyet Sartre legpregnánsabban Beethoven VII. szimfóniájának elemzésekor foglal össze. A konkrét zenei anyagot az egzisztencializmus szempontjából értékeli, ennélfogva kiindulópontja, vagyis az a felfogása, hogy a zene tárgya nem létezik a valóságban, eleve lehetetlenné teszi az általa felvetett problémák helyes megoldását.

Sartre szerint – mint ezt fentebb láthattuk – a zene tárgya azért nem létezik a valóságban, mert a zenemű az alkotó szubjektum minden tárgyiságtól mentes „objektivációjának" – a műnek – az „analogonja". De a zene tárgya azért sem létezhet a valóságban, mert a zenének nem a valóságot, hanem a „szépséget" kell megjelenítenie (mint általában minden esztétikai műalkotásnak), a valóság pedig sohasem szép. Ami tehát megjelenik a zeneműben – mondja Sartre –, az a szépség, amely „mindig csak a képzeletbelire alkalmazható, és magában foglalja a világ semmizését szerkezeti lényegében".[16]

[15] Sartre: „Undor", Magvető, 1968, 298.

[16] Sartre: A műalkotás; Köpeczi: „Az egzisztencializmus", Gondolat, Bp. 1965, 259.

A valóság totális megtagadása – e koncepció szerint – leginkább a zene révén valósulhat meg. A zene a szubjektum termékévé degradálódik, melyben az alkotóművész önkénye a legteljesebb mértékben érvényesülhet. A világ „semmizésével" az egzisztencia kibontakoztatása, a szellemiség abszolút szabadságának megvalósulása válik lehetővé a zene által, mely a művészetek között is a legszellemibb azáltal, hogy benne a kizárólagosan a szellem által létrehozott „szigorú Rend" uralkodik.

A zene mint legszellemibb művészet – ez a gondolat már Kierkegaard-nál is megtalálható. Később Camus zenefelfogásában is megjelent: ő a matematikával hozta összefüggésbe, mert a zenében csak a szellemnek önmagával folytatott játékát látta. Sartre pedig majdnem szó szerint megismétli a camus-i gondolatot, hiszen mint mondja: „egy zenei dallam... önmagára utal, semmi egyébre".[17] Vagyis: a zene, mely az emberi szubjektivitás megnyilvánulása, magát az egzisztenciát, a szellem szabadságát idézi, ezért – Sartre szerint – egy „tökéletes előadásban" megszólaltatott zenemű (adott esetben Beethoven VII. szimfóniája) egy sajátos egzisztenciává válik, s ugyanakkor az egzisztencia is azonosul a művel. „... a hallgató ... úgy érzi – írja Sartre –, hogy *magával* a VII. szimfóniával áll *szemtől szemben,* hogy *maga a zenemű* jelenik meg előtte, szinte *személyesen*",[18] és a hallgatónak ekkor „lesz része *maradéktalanul magában a műben*".[19]

Sartre a zene lényegét a szubjektivitásban keresi és találja meg. A zene szubjektivitását többféleképpen értelmezi: egyrészt ez jelenti a zenemű megalkotásának pillanatát, a tökéletes Rend megteremtését, másrészt a zenemű megszólaltatását, mely által a Rend újrateremtődik (a mű „analogonja"). A zenei szubjektivitásnak ebben a fázisában az egzisztencia feloldódik a zeneműben („a zenekar eltűnik az előadott zenemű mögött".)[20]

A harmadik jelentése ennek a szubjektivitásnak a zenehallgatás szubjektív aktusa, melyet a zenehallgató pillanatnyi hangulata determinál – így Sartre-nál a hangulat határozza meg a zene hatását.

A zenei szubjektivitás háromféle értelmezésének egymáshoz való viszonya egy „tézis–antitézis–szintézis" formulában ábrázolható:

a zenemű megalkotása ⟷ újralkotás
↓ (a zenemű reprodukálása)
a zenehallgatás aktusa

A „triád" egyes tagjait a szubjektivitás mértékével különböztethetjük meg egymástól. A mű megteremtésében az alkotói szubjektivitás – a semmitől sem determinált alkotói szabadság – kiteljesedése realizálódik. A zenemű megjelenítése azonban a szubjektivitást korlátozza azáltal, hogy az „anyag"-hoz (kottakép) való kötöttség a mű reprodukálása folyamán mindvégig jelen van. A szubjektivitás a harmadik szakaszban teljesedik ki igazán, amikor is a zenehallgatás aktusában a zenemű valóságos alkotássá válik. Ezt a

[17] Uo. 255.
[18] Uo. 256.
[19] Uo. 255.
[20] Uo. 256.

folyamatot akár a „szubjektivitás szubjektivitásának" is nevezhetnénk, mely egyfelől az alkotói szubjektivitás elfogadását, másrészt a zenehallgató egyén szubjektív hangulatát, s végül a zene és a pillanatnyi hangulat hatására létrehozott szubjektív képzeletbeli világot foglalja magában, vagyis a transzcendencia világát.

*

A zenének minden objektivitástól való megfosztása Sartre-nak abból a téves nézetéből vezethető le, hogy ő és az egzisztencialisták a valóság fogalmát a tárgyi világra szűkíti (és szűkítik) le. Ilyen alapon a zene „alapanyaga" valóban nem található meg a valóságban. A zene ezt a tárgyi világot valóban nem képes közvetlenül bemutatni, csak „a tárgyi valóság viszonyainak tipikus képletét, szüntelen mozgását, változását rögzíti érzékelhető hangok rendszerébe. A jelenségek tárgyi arculatára csak másodlagosan, a relációkból következtethetünk."[20a] Az egzisztencialisták viszont éppen a dolgok, jelenségek közötti objektív viszonyokat tagadják: a fenomenológia rendteremtés elvét követve ezt a tudat intencionalitásának tartják.

*

A sartre-i zenefelfogás egy másik problematikus oldala nyilvánul meg abban, hogy a zenét valamiféle sajátos egzisztenciának fogja fel. Szerinte a zene, amely reálisan érzékelhető, valójában mégsem a többi létezőhöz hasonlóan létező valóság. Sartre – éppúgy, mint Kierkegaard vagy a többi egzisztencialista – a művészeteket „tér"- és „időbeli" művészetek szerint különbözteti meg. A zenét az időbeli művészetek közé sorolja, de az időbeliség fogalmát sajátosan értelmezi: a zenemű sajátos belső idejére korlátozza, mely nem kapcsolódik a valóság idejéhez, hanem mintegy kívül esik a létezésen. Sartre-nak ez a gondolata már az „Undor" c. regényében is megtalálható, amikor azt mondja, hogy egy dallam (ragtime) felhangzása nem más, mint „az idő legyőzése": „a zene rövid tartama, mely át- meg átjárja időnket, elveti azt . . . igen, másféle idő is létezik".[21] Ilyenkor a létezések világa „elenyészik": a zene egy valóság feletti, tiszta és örökkévaló világot sejtet, mely úgy jelenik meg, mint valami elérhetetlen transzcendencia. Ezáltal viszont – Sartre szerint – a zene is örökkévalóvá, halhatatlanná válik, hiszen – mint a VII. szimfónia elemzésekor írja – mindig ugyanazt a művet halljuk megszólalni, vagyis: „a létező mögött változatlan marad a dallam".[22]

Sartre szerint azonban a zene nemcsak a valóság időbeliségének tagadása révén szakad el a valóságtól, hanem a térbeliség megtagadásával is. Zenehallgatás közben a zene térben nem érzékelhető realitás, hiszen „a szimfónia nincs is ott, a négy fal között, a zenészek vonója alatt",[23] a zene teljességgel kicsúszik a valóságból. Ezért mondja Sartre, hogy „a zenemű nemcsak téren és időn kívül létezik – mint például a lényegek –, hanem a valóságon kívül, a létezésen kívül" is, vagyis a szellemi által teremtett képzeletbeli világban. Sartre-nál azonban zenehallgatáskor az egzisztencia és a hangzó zene egybeolvadásának következtében a zene élvezője számára megszűnik a valóság, s csak a zene

[20a] Újfalussi: „A valóság zenei képe". Id. Esztétikai olvasókönyv, Kossuth, Budapest 1965, 715.
[21] Sartre: „Undor", 52.
[22] Uo. 296.
[23] Sartre: A műalkotás; id. kiad. 257.

létezik, mint „lenyűgözött, a képzeletbelibe zárt öntudat".[24] Így az egzisztencia is kicsúszik a valóságból. Amikor pedig a zenemű utolsó akkordjai felhangzanak, akkor az ember ismét kapcsolatba kerül a létezéssel: „ennyi éppen elég annak az émelyítő undornak az előidézésére, amely a realizáló tudatra jellemző"[25] – írja Sartre.

*

Sartre-nak ez a felfogása a zene misztifikálásához vezet. Valójában minden művészet – így a zene is – a valóságot létének komplex sokoldalúságában, a maga totalitásában mutatja be. A valóság pedig, mint totalitás, a tér és idő egységét tételezi, nem térbeli vagy időbeli relációk szerint különböző különálló realitások, hanem a totalitás aspektusainak konkrét egysége. Nem lehet beszélni külön-külön tér- és időbeli relációk szerint különböző művészetekről sem, minden művészet egyszerre tér- és időbeli is. S bár úgy tűnik, hogy pl. a képzőművészeti alkotásokban csak a térszerűség dominál, valójában az időbeliség is jelen van: az egymás melletti, egyidejűleg ábrázolt jelenségeket bizonyos időrendben fogjuk fel. Éppígy a zenében sem csak az időbeliség van jelen (szukcesszivitás), hanem a térszerűség is, melyet a hangok rezgésszámkülönbségei biztosítanak (magas és mély hangok). Továbbá: a zenét is felfoghatjuk egyidejű (szimultán) egységként, ha pl. zenei formákról beszélünk. Vagyis, minden művészet ugyanazt a valóságot mutatja be, csak más-más oldalról közelítve, tükrözve, különböző formákban kifejezve. Mint Újfalussi József mondja: „Az egyik csoport szimultán, a másik csoport a szukcesszív összefüggései oldaláról. A különbség csak annyi, hogy az első csoport a szimultán összefüggések útján, közvetve, a szukcesszíveket is érzékelteti, a másik pedig fordítva: a szukcesszív összefüggések oldaláról a szimultánokat is eléri."[26] Zenehallgatás közben pedig a zenei folyamat megbonthatatlan egységét éljük át.

*

A zenei történés kiszakítása a valóságos időből, s kivetítése a transzcendensbe tehát irracionális és misztikus tartalommal tölti meg nemcsak a sartre-i, hanem az egész egzisztencialista művészetfelfogás zenéről vallott nézeteit. A romantika tipikus megoldási kísérletét s látszólagos megoldását fogadják el: a polgári világ irracionalizmusa előli menekülést a transzcendencia világába. De a romantika transzcendentális világa az isteni világot jelentette, s az individuum számára a hitben való lehorgonyzás megnyugvást jelentett. Kierkegaard-nál és a német egzisztencialista Jaspersnél valóban expressis verbis erről a túlvilágról volt és van szó. A francia egzisztencialisták világképében azonban nincs hely isten számára, így a transzcendenshez való felemelkedés elveszti eredeti értelmét: az út egyértelműen a semmibe vezet.

De nemcsak a transzcendencia foszlik semmivé, hanem az egzisztencializmus egyik központi problémája, a „lényeg", az egzisztencia – ez az eszmeien tiszta, faji jelleg – megragadásának kísérlete is. Ezt a filozófiai problémát az egzisztencialisták a művészet

[24] Uo. 259.
[25] Uo. 259.
[26] Újfalussi József, i. m. 704.

segítségével vélték megoldhatónak. Hiszen szerintük sem a lét, sem az egzisztencia fogalmi úton nem ragadható meg, csak intuíció révén, melyben a „világ és az én" közé beiktatott „harmadik világ", egy képzeletbeli transzcendencia tárul fel. Ez a tiszta, minden objektivitástól megfosztott világ foglalja magában a lét lényegét. Ennek – a művészetek közül is leginkább a zene által történő – megragadása révén valósulhat meg az egzisztenciális szabadság – mint emberi lényeg – kibontakozása, azáltal, hogy a lényeg megragadásának pillanatában az egzisztencia feloldódik a transzcendenciában, vagyis semmivé válik. Végezetül a zenéről vallott felfogásuk tarthatatlanságát bizonyítja az, hogy elméletükben a zene maga is semmivé válik. Egyrészt azért, mert „teljességgel kicsúszik a valóságból", másrészt pedig azért, mert mint valóságban nem létező, olyant közvetít a világ és az én között, ami valóságosan szintén nem létezik.

*

Tanulmányunkból kitűnt az egzisztencializmus és a romantika problémafelvetéseinek lényegi azonossága és mindkettőjük azonos viszonya a zenéhez.

A romantika és az egzisztencializmus létrejöttekor hasonló társadalmi-történelmi és ismeretelméleti körülmények elemzése kétségtelenné teszi, hogy a romantika és az egzisztencializmus valóságos tendenciái nem az objektíve meglevő ellentmondások feltárását és feloldását jelentik, hanem ezek hamis harmonizálását, esztétizálását. A romantika túlhajtott individualizmusát az egzisztencializmus képviselői elégtelennek tartják, mert – szerintük – a romantika nem mutatja meg eléggé, hogy az ember célkitűzései semmiképpen sem valósíthatók meg a valóságban (a társadalomban). A romantika szubjektivizmusát továbbfejlesztve eljutnak a minden tárgyiságtól megfosztott szubjektivitáshoz, amelyben az igazi egzisztencia kibontakozhat.

Az egzisztencializmus végletes szubjektivizmusának kifejezéséhez azt a felfogást veszi át a romantika életszemléletéből, amely szerint az objektív valóságban elérhetetlen cél nem eleve el nem érhető cél: az irrealitás (egy transzcendens) szférájában a tiszta szubjektivitás mint cél elérhetővé válik.

A totális lét mindenáron való megragadásának igénye egy irracionális módszer kidolgozását teszi szükségessé. Mivel a tudat önmagában képtelen a totalitás megragadására, a tudat alatti szféra abszolutizálása révén jutnak a romantika egyes képviselői (pl. Novális) arra a belátásra, hogy a lét mélyebb rétegeit kizárólagosan egy „álomélmény", egy „tökéletes pillanat" segítségével lehet feltárni. Az így – a tudatalatti állapotban – megismert igazság közönséges nyelvvel kifejezhetetlen, fogalmilag megragadhatatlan s a tapasztalat számára elérhetetlen.

Ehhez a módszerhez, melyet az egzisztencializmus is magáénak vallott, már csak az „eszköz"-t kellett megtalálniuk, mely eszköz, mint „közeg", maga is megragadhatatlan, mert csak ily módon lehet képes arra, hogy a megfoghatatlant érzékeltesse.

A megragadhatatlan eléréséhez leginkább a művészet kínálkozik eszközként. Nem véletlenül kapcsolja tehát össze Sartre az álomélményben megragadható egzisztenciát és a művészetet, amikor a beethoveni VII. szimfónia elemzésekor azt írja, hogy az az egzisztencia, a valóságosból kicsúszó sajátos analogonja, élvezete a képzeletbelivel való kommunikáció, „az esztétikai szemlélés álom".[27]

[27] Sartre: „A műalkotás", L'Imaginaire Gallimard, 1940. Idézi: Köpeczi B. „Az egzisztencializmus", Gondolat, 1965. 258.

Mivel azonban a művészetek nagy része a valóságot valamilyen formában még megőrzi, szükségképpen el kell jutniuk ahhoz a művészethez, amely a legabsztraktabb, legelvontabb, s amely tartalmi és formai sajátosságainál fogva a valóságból látszólag már semmit sem őriz meg, vagyis a zenéhez. A zene kiváltságos helyzetét – a romantika és az egzisztencializmus szerint – az adja, hogy a zene képes a nem fogalmi kifejezhetetlen érzékeltetésére, s ezzel az általános, a totalitás látszatát megalkotni, ugyanakkor a maga közvetlenségében képes a totalitást a szubjektum számára érzéki szinten megjeleníteni. Az egyesnek a totalitással történő szembeállítását – mely az egzisztencializmus és a romantika egyik leglényegesebb alapproblémája –, s a kettő áthidalhatatlan szakadékát az egzisztencialisták, a romantikához hasonlóan, a zeneművészet segítségével oldják fel, hiszen a zenemű a totalitás megragadásának igénye által jött létre, hogy mint konkrét egyes – s ugyanakkor mint totalitás is – érzékeltesse a másképp kifejezhetetlent.

A minden tárgyiságától megfosztott szubjektivitás ebben a művészetben – zenében – éri el tetőpontját: itt minden a szubjektum függvénye, a műalkotás éppúgy, mint a zenemű befogadása. Ily módon úgy tűnik, itt valósul meg a szubjektum kiteljesedése, önmegvalósulása, a totális szabadság. Ezért is oly erős az egzisztencializmus vonzódása a zenéhez.

Az egzisztencializmus e „problémamegoldása" azonban csak álmegoldás: az elérhetetlen cél (az egzisztencia, a lét) csak elméletileg ragadható meg, gyakorlatilag elérhetetlen (mivel az egzisztencia maga is csak lehetőség, „jövő"), s az egzisztencia hordozójának meg kellene semmisülnie a cél elérésének pillanatában. Ez a hiábavaló küzdelem jellemzi Kierkegaard Don Juanját vagy Camus Sziszifuszát, s bár néha felsejlik a megragadhatatlan, hiszen a művészetben s a művészet által feloldódást nyer a valóságos lét okozta kétségbeesés, valójában a művészet sem hoz végleges és tartós megoldást.

*

Ez a vonzódás természetesen kölcsönös, hiszen a romantikus zeneesztétika által felvetett problémákat az egzisztencializmus filozófiája oldja meg. Megfordítva tehát a viszonylatrendszert, a zene aspektusából közelítsük meg a kettő elválaszthatatlan, szoros kapcsolatát, vagyis hogy miért vonzódik a zene az egzisztencializmushoz?

A romantika kibontakozó individualizmusa az egyén dicsőítésén nyugszik. Egy valóságfeletti „tiszta lét" utáni sóvárgásnak ad hangot, és a magára hagyott individuum életérzései (hangulatai, sóvárgásai, félelmei, szorongásai) szólalnak meg a romantikus zeneművekben, amelyek az eddigi formáktól eltérően szabálytalan „testet" öltve, felfokozott emóciókat tartalmazva, ezeket a pusztán szubjektív érzéseket (amelyeket szerintük nem determinál objektíve semmi) megszólaltatják és bennük kifejezésre jutnak. A kierkegaard-i filozófiában a szubjektivitás dicsérete nyilvánul meg. Ez közös vonás a romantikus álláspontokkal. Hasonlóképpen, a romantikus zene a szubjektivitás kultuszát „zengi" és ezért lehet számára rokon gondolatrendszer nemcsak a romantika, hanem a nyomában kialakult és alapvető állásfoglalásait osztó egzisztencialista filozófia is.

Amennyiben az objektív valóság gyakorlatilag átláthatatlan, kormányozhatatlan, a szubjektív akarat által megragadhatatlan terület, egyedüli megoldásként marad az egyén elfordulása az objektivitásnak ettől a területétől és az egyén egyéni attitűdjeinek a kimunkálása, az egyén útjának kijelölése, az elviselhetőség szintjén biztosított lét „kidol-

gozása", mint egyetlen megoldás. Ez azonban már nem az objektív törvények ismeretén, a valóságra gyakorolt tárgyi ráhatással valósítható meg, hanem az egyén sajátos magatartásával, amelyben a szubjektív természete „optimálisan" kifejezésre juthat. Nem tudománnyal, hanem művészettel, nem termelő- és egyéb tárgyi tevékenységgel, amely a tudományon alapul, hanem az „életművészettel". Így lesz a romantika hőse az az ember, aki művészien alakítja életét, művészien nemcsak abban az értelemben, hogy e cselekvésében a szubjektivitása jut kifejezésre, hanem abban az értelemben, hogy élete élvezet, műalkotás abban az értelemben, hogy egy meghatározott eszme következetes végigvitele olyan formában, amely mindenki számára vonzó vagy legalábbis mérték lehet.

A romantika szélsőséges szubjektivizmusának gondolatát – mely a zene dicsőítésén és abszolutizálásán nyugszik – F. Schlégel fogalmazta meg először. Szerinte: a zene a lélek művészete, s a művészi szellem pusztán önmagából hozza létre teremtményeit. A szubjektivitás mindenhatósága ily módon kiteljesedve realizálódik, utat nyit a szinte korlátok nélküli emotivitásnak (gátlástalan szenvedélynek), a tudatalatti szabad kivetülésének, vagyis a totális szabadságnak, ahol a szabályokat nem ismerő szabad képzelet olyannak formálhatja a világot, amilyennek a valóságban látni szeretné.

A romantika által első ízben meghirdetett abszolút, totális szabadság eszméje – mint a szubjektivitás végső kicsengése a zenében – filozófiailag a kierkegaard-i egzisztencializmusban nyert először elméleti megalapozást. Ez az eszme, ill. filozófiai álláspont a kapitalizmus művészetet és személyiséget egyaránt elutasító gyakorlata ellen irányult. Míg azonban ezek az elméletek a múlt században igazi visszhangra nem találtak (hiszen az értelmiség jelentős tömege az adott konjukturális viszonyokkal élve a „polgárosodás" útjára léphetett), a XX. sz. imperializmusának időszakában már szélesebb tömegbázisra tudnak szert tenni a kialakult polgári – elsősorban kulturális síkon dolgozó – értelmiségben, amely munka- és létfeltételei rosszabbodását érezve nyugtalanná válik és elégedetlenkedik az adott viszonyokkal, de sem eszmeileg, sem a gyakorlati cselekvés síkján nem jut el a társadalom forradalmi átalakításának álláspontjához.

Az így kialakult létbizonytalanságban és az egyre szervezettebbé váló társadalom kötöttségében a „totális szabadság" eszméje robbanásszerűen hat. Ez a hangulat hűen tükröződött a századforduló egyik uralkodó stílusirányzatának, a késői romantikából kifejlődött zenei impresszionizmusnak igen sok képviselőjénél. A hangulati elemek véletlenszerű, ellenőrizhetetlen kapcsolódása az egyszeri, megismételhetetlen benyomások jellegét ölti. A magányossá vált, csupán önmagára koncentráló művész a világot benyomások, hangulatok kötegeként éli át, „én-élményként" és „én-érzetként" rögzítve. De a „csillogó káosz" kivetülése az elbizonytalanodás állandó jelenlétét is magában hordozza: a tonalitás feloldása (a „lebegő tonalitás") a mélyben rejlő félelemérzésnek, rettegésnek és bizonytalanságnak ad hangot. Ha a XX. sz.-i zenei expresszionizmus kiszorítja is az impresszionizmust, ám ugyancsak az elidegenedett ember világképének művészi kifejeződését adja, melyben az emberi autonómia és öntudat teljes felszámolása tükröződik. Az egzaltált alkotói érzelmek, indulatok extatikus kifejezései, pátoszokkal telített, de sokszor üres érzelmi kitörései mögött valami „általános emberi" megragadásának igénye húzódik meg.

Az „általános emberi" keresésében az egzisztencializmushoz fűződő kapcsolatuk nyilvánvaló. De éppúgy, mint ahogy az egzisztencialisták ennek megragadását eleve lehetetlennek tartják, ez a reménytelenség, s az ebből fakadó életérzések a zenei

expresszionalizmusban is a „lebegő tonalitás"-ban jutnak kifejezésre, mely később a dodekafónia bevezetésében csúcsosodik ki.

A zenei romantika és a neoromantika, valamint az egzisztencializmus értelmezte „alkotói szabadság" megvalósulása egyenesen a művészi önkényességhez vezetett. Mostantól kezdve már „mindent" szabad: lehet „szeriális módszerrel" zenét gyártani éppúgy, mint a II. világháború után megvalósítani a dodekafónia átcsapását bruitizmusba: az elektronikus zenébe és a technoid zenemontázsba. A hagyományos zene felbomlasztási folyamatának logikus folytatása a zajzene lesz, a disszonanciák felfokozása és végletekbe vitele egyenes vonalban vezet a pusztán zajhatásokkal, a zajok legváltozatosabb fajtáival és konfigurációival beérő „zene" felé. S mindezt az egzisztencializmus nemcsak filozófiailag „megalapozza" és „igazolja", hanem felfogása egyenesen fel is oldozza a művészi szabadsággal ilymódon visszaélőket. Kierkegaard-tól kezdve napjaink egzisztencializmusáig azon fáradoznak ez irányzat filozófusai, hogy elméleteikben megalapozzák a romantika által felvetett problémákat és a XX. sz. zenei irányzatainak eklekticizmusuk ellenére a romantika egyenes továbbfejlesztését jelentő törekvéseit, igazolják a romantika „művészmítoszát", továbbá a zene vallással való lényegi azonosságát.[28] Elméleti „alapot teremtenek a szubjektivitás dicsőítése" számára, és „igazolják", hogy a „senkitől sem függés" eszméje kizárólagosan a zeneművészet kiváltsága. Végezetül pedig: az állítólag a zene lényegéből fakadó korlátlan, minden felelősségtől mentes alkotói szabadság hirdetésével az egzisztencializmus utat nyit olyan zenei törekvéseknek is, amelyeknek már alig van közük a zenéhez. Mert ha a zene az egzisztencializmus szerint minden tárgyiságától megfosztott művészet, ha pusztán szubjektív aktus, ha csupán a „szellem puszta játéka", mely épp ezért meg van fosztva a „tanhirdetéstől" – az objektivitás utolsó nyomainak a zenéből való eltüntetésével deklarálható, hogy a zenét alkotó művész nem lehet felelős a világért, s ezért a zene művelőitől elkötelezettséget sem lehet kívánni.

[28] Még Camus és Sartre is ezt teszi – objektíve –, hiszen a zene „valóságból való kicsúszása egy transzcendens világba" – bár mögötte nem áll egy személyes isten – misztikus, „túlvilági", tehát vallásos jelleget takar.