

A kép muzikalizálódása
A *Blaue Reiter* kiadásának 100. évfordulójára*

Száz éve jelent meg Wassily Kandinsky és Franz Marc szerkesztésében a *Blaue Reiter* antológia, a 20. század elejének egyik legfontosabb művészet- és zenetörténeti dokumentuma. Kandinskyék saját kor- és alkotótársaik képeivel együtt nemcsak maszkokat és más, főleg szakrális funkciójú képeket, hanem kortárs szerzők zeneműveit is közlik. A maszkokról, képekről szóló írások mellett zenéről szóló írásokat is olvashatunk. Kép és zene, képzőművészek és zeneszerzők közös föllépésére érdemes felfigyelnünk. Kétségtelen, hogy a közös föllépésben, zene és kép ilyen együttes megjelenésében fontos szerepe van például Kandinsky és Schönberg mély barátságának. De az ilyen barátságnak az alapját is egy olyan, a szellem egészen belül lejátszódó változás és az erre való közös érzékenység adja, amit – Hugo Friedrichtől kölcsönzött kifejezéssel – *a szellem muzikalizálódásának* nevezhetünk.^[1] Az sem véletlen, hogy az antológia talán legátfogóbb, Kandinskytól származó, programadóknak is tekinthető írása *A formakérdésről* címet viseli.^[2] Franz Marc pedig így fogalmaz egy feljegyzésében: „Korábban minden együtt volt forma szín tárgy; aztán az impresszionizmussal elkezdődött szín és tárgy szétválása, míg nem sikerült magát a formát is különválasztani.”^[3] Hogy a muzikalizálódás és a forma leválása a tárgyról ugyanannak a történésnek két oldala, ezt éppen Kandinsky tanulmányának elemzésén lehet jól bemutatni. Írásom célja e tanulmány értelmezésén keresztül bemutatni e kettős folyamatot és ennek logosztörténeti jelentőségét.

1

Egy személyes visszaemlékezéssel kezdem. Tizenéves koromig számomra a zene volt „a” közeg, amin keresztül tapasztalataimat szereztem, értelmeztem és kifejeztem. A képeket, ha egyáltalán, leginkább idegenkedve néztem. Ám amikor 13 évesen Prágában finom szülői kényszer hatására – ilyet otthon nem láthatsz, mondták – elmentem megnézni az ott kiállított kubistákat, ez egészen felszabadító élmény volt. Alig bírtam betelni a látvánnyal, mert úgy láttam-hallottam: ez itt tiszta zene. Ez a nagyon erősen megtapasztalt *zeneiség* nyitotta meg előttem a *képek* világát, tette fontossá számomra, hogy befogadjam, asszimiláljam előbb azt a szellemi világot, amelyet a 20. század, majd azt is, amelyet korábbi korok képei sugároznak.

Tudtam, mert előre mondták, hogy egy forradalmi változás dokumentumait látom. De most végre tapasztaltam is, hogy ezek a kubista képek valami nagyon forró, forrongót sugároznak, éppen zeneiségük révén. Azt persze akkori kamasz fejjel nem tudtam, hogy ezt a forradalmi változást Haftmann alig pár évvel korábban a 20. századi művészetéről írt művében így jellemzi: „Verwandlung des Sichtbaren in Klanghaftes – a láthatót csengéssé változtatni! Vagyis: az optikailag megéltet a ritmika és a színösszhang képi kategóriáira lefordítani.” S ezzel összhangban a „leíró” kép helyére ismét a látomásos, a belső élményt kifejező, sőt nemcsak kifejező, hanem kiérlelt formában kisugárzó kép lép.^[4]

És azt sem tudtam, hogy alig pár évvel a most látott kubista képek *keletkezése* után, pontosan száz éve Kandinsky ezt írta említett tanulmányában: „Mindenből a teremtés zenéje csendül.” „A világ cseng. Szellemileg ható lények kozmosza. Ettől válik a holt anyag élő szellemmé.” (168.) A *csengés* tehát, amiről Kandinsky beszél, a *szellem* közvetlen hatása. A *képzőművész* Kandinsky számára tehát a *csengés* – és nem a *kép* – van közvetlen kapcsolatban a szellemmel.

Tudjuk, hogy amikor Kandinsky e sorokat írta, a teozófia hatása alatt állt. A teozófia korántsem nevezhető letisztult szellemi állásfoglalásnak. Ennek ellenére Kandinsky szövege nagyon is letisztult megfogalmazása a művészet és a szellem 20. század eleji szituációjának, bizonyítván, hogy Kandinsky nagyságrendekkel erősebb a teozófiánál.

Maga a „csengés”, Kandinsky megfogalmazásának e lényeges alkotóeleme sem közvetlenül a teozófiából jön, *Kandinsky alkotói érzékenysége nyilvánul meg benne*. Lehet ebben szerepe Szkrjabinnak is, de sokkal közvetlenebbül és intenzívebben hatott rá a nála 11 évvel fiatalabb ukrán zeneszerző-zongorista Thomas von Hartmannal kötött életre szóló barátsága és – megismerkedése Schönberggel, akivel ebben az időben igen szoros, szinte munkatársi kapcsolatban áll.

Minket mindez nem önmagáért érdekel, hanem azért, mert egy, *az egész művészeti és szellemi szituáció* szempontjából lényeges történést fejez ki. Mint említettük, ezt a történést Hugo Friedrich – kb. Haftmannal egy időben – általában *a szellem muzikalizálódásának* nevezi. A *csengés*, amely művészetfelfogása és alkotói tevékenysége középpontjába kerül, Kandinsky saját belső, személyes-alkotói tapasztalata, de

* A „Vizuális zene” c. konferencián 2012. május 25-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

egyszersmind ez iránt az egyetemes történet iránti érzékenységét mutatja. A történelmileg fontos dolgok is belül kezdődnek, onnan sugároznak kifelé. Ennek a történetnek néhány fontos mozzanatát próbálok most az említett írás alapján kielemezni.

2

Az olyan áttörések, mint amilyen a *Blaue Reiter* jelentett, nem a semmiből születnek. A kép muzikalizálódása sem a 20. századdal kezdődik. Egy szükségszerűség érik be, ahogy Kandinsky írásának első mondata mondja. Haftmann Gauguin idézi, aki szerint „az új, színes festészet zenei fázisba lép”, és van Goghot, aki szerint az új festészet „inkább zenének, mint szobrászatnak ígérkezik”.^[5] Bár itt a kép muzikalizálódása a témánk, azért legalább említeni kell, hogy a muzikalizálódás nem is a festészettel, hanem a költészettel kezdődött. Nem a kép, hanem a szó muzikalizálódásával. Gondoljunk Verlaine-re („Zenét minékünk, csak zenét! A többi csak irodalom.”^[6]), Mallarméra. De már Novalis „pusztán jól hangzó verssorokból” álló költeményeket jósol híres aforizmájában, valamint elbeszéléseket „összefüggések nélkül, de asszociációkkal, miként az álmok ... Az igazi poézisnak legfeljebb nagyvonalúan értelmezett, allegorikus értelme lehet, és olyasfajta közvetett hatása, mint a zenének.”^[7]

Ami a kép muzikalizálódását illeti, nem újdonság, hogy az olyan alapkategóriák, mint a tónus, a harmónia, a festészet és a zene mély rokonságára utalnak. Az újdonság az a radikalizmus, amellyel az alapkategóriák *zeneiségét* most a festészet *vezérlő elvévé* teszik.

Ezzel azonban a „zene” és a „zeneiség” szavak *jelentésterét* is módosítják. Új, eddig rejtett jelentéstartalommal dúsítják, frissítik föl. Ez történik akkor is, amikor Kandinsky „csengésről” beszél. A kérdés tehát az, hogy *milyen tartalommal* frissíti, dúsítja fel a „csengés” vagy a „zene” szót.

Stuckenschmidt *Kandinsky és a zene* c. tanulmányában rámutat, hogy amilyen mértékben Kandinsky festészete *eltávolodik* a naturalizmustól és a tárgyaktól, olyan mértékben erősödik gondolkodásának *zenei* jellege.^[7a] Vagyis a forma leválása a tárgyról és a gondolkodás muzikalizálódása Stuckenschmidt szerint is ugyanannak a történetnek a két oldala.

Ez azonban azt is jelenti, hogy ha meg akarjuk érteni, mit jelent a „csengés”, mit ért Kandinsky azon, hogy „a csengés a forma lelke”, akkor a „csengést” sem szabad naturalisan, pusztán akusztikai tárgyként felfognunk, hiszen ezzel a pusztán tárgyi, naturalis felfogással éppen *ellentétes* irányú elmozdulást akar megalapozni.

Ma, száz évvel Kandinsky írásának megjelenése után elmondhatjuk, hogy a „digitális” megtalálta a zenei hang mint akusztikai tárgy és a kép mint vizuális tárgy digitális közös nevezőjét, és létrehozott egy új audiovizuális médiumot. Szabaddá tette az utat a mediális tér tágira nyílt lehetőségeinek szédületes iramú feltárása és kiaknázása előtt. A *csengést* azonban, ami az audiovizuális tér jelenségeit *formává* avatja, továbbra is a művésznak kell belső hallásával meghallania, ehhez az új mediális tér csak impulzusokat adhat. A belső csengés különbözteti meg a *művészetet a médiumtól*. „Az arányok és a súlyok nem a művészen kívül, hanem magában a művészen vannak”, ezt nevezzük „arányérzéknek, művészi érzéknek”, szögezi le Kandinsky.^[8]

Az eszközök szédületes sebességű fejlődése, az új digitális tér ma beláthatatlannak tűnő lehetőségei azonban csak nagyon kis mértékben függenek a belső csengéstől, a gyorsaságukkal együttjáró hangerejük sokszor el is nyomja azt. Az a szuggesztiójuk, hogy az arányok és a súlyok nem a művészen vannak, hanem a médiumban. Ez a szellemen belül *aritmiához* vezet. Az újkori szellem szinte folyamatosan küzd ezzel az aritmiával, azzal, hogy az eszközök szédületes iramú fejlődésével nem tart lépést a célok újrafogalmazása és a céloknak megfelelő formák megteremtése, s így az eszközök határozzák meg a célokat is, a formákat, az arányérzékét is. És a szellem mindig attól erősödik, ha felveszi a küzdelmet ezzel az aritmiával. A futurizmus, a kubizmus, vagy például René Clair *Entr'act*-jének koporsó-hajszája felfogható úgy, hogy éppen az aritmiát tematizálta a maga korában. Csengés csak „belső szükségszerűségből” születhet, mondja Kandinsky, amiből az is következik, hogy ennek a *belső szükségszerűségnek kell az egész forma* – és általában a szellem – *ritmusát megszabnia*. Erre csak akkor képes, a forma csak akkor lesz elég erős, hogy művészetet teremtsen az audiovizuális tér impulzusaiból, ha ugyanolyan eltökélten kitart a „belső szükségszerűség”, a „belső hang” kutatása mellett, amilyen határozottan és feltartóztatlanul folyik a „külső” mediális tér meghódítása. Ehhez előbb-utóbb létre kell jönnie egy olyan irányzatnak, amely ebben a térben, de saját nyelvén ismét hatásosan tematizálja a szellemen belüli aritmiát.

Visszatérve Kandinskyra: amilyen mértékben távolodik a naturalizmustól, olyan mértékben erősödik rokonsága a zenei gondolkodásmóddal. Maga a naturalizmus is már szembeszegülés azzal a szellemet fojtogató *polgári életformával*, amely a *tulajdon* istenítésére épült, s amely – hogy Marxot parafrázáljuk – minden áldozatkészséget az önzés dermesztően hideg tavába fullaszt, s amely a művészetet csak abban a torz formájában tudja-akarja elfogadni, ahol ennek a hideg, számító életformának a megszépítő elfedését szolgálja. A naturalizmus tehát leleplező szembeszegülés ezzel az életformával. Nyíltan, kendőzetlenül ki akarta mondani „azt, ami van”. De ez a „van” még nem jelentette a megmutatását, megnyitását az ember valódi, teremtő dimenzióinak. Nyíltan megmutatta a totális elidegenedést, de ezzel még csak fél lépést tett annak felszámolása felé. Az egész nyelvre és a gondolkodásmódra is rányomta a bélyegét ez az elidegenedés. A pozitívizmus pedig a nyelv egy jól kidolgozott, de nagyon kevésbé érzékeny rétegével szinte hermetikusan lezárta, mintegy azbesztpáncéllal vette magát körül minden finomabb és megrázkódtatóbb hatás elől.

A nyelv belső történetéhez hozzátartozik – s erről Kandinsky is beszámol –, hogy egy rétege időről időre mintegy megkérgesedik és akadályozza annak kinyílását, ami beljebből fakadna. Az élő nyelvnek mindig újra meg kell harcolnia ezzel az elkorhadt jelentésréteggel. Itt azonban többről van szó. Arról, hogy az uralkodó életforma hozta létre és tartja megszállva a nyelvnek ezt a rétegét. Nem a nyelv szerves életéről van szó, hanem valóban művileg előállított azbesztpáncélról, ami fojtogatja a nyelvet. Ezt kell áttörni, az azbesztréteget kell felrobbantani. Innen a 20. század elejének művészi manifesztumaiban az éles, sokszor túl direktnek ható megfogalmazás. Másrészt valami olyat kell kifejeznie a művésznak, ami „más, finomabb anyagból” van, mint ez az életformával együtt megkérgesedett és megszokottá vált nyelv. Csak akkor érthetjük meg, hogy mit jelent a „csengés”, ha szabadok vagyunk ennek a nyelvi rétegnek a hipnózisától. Ez a feltétele, hogy meghalljuk, mi is cseng egy olyan szóban, mint a „csengés”.

Kandinsky így írja le a helyzetet: „A szellemet gyakran olyan sűrű burokból zárja az anyag, hogy csak kevesen látnak át rajta, hogy megpillantsák benne a szellemet. [...] Egész korszakok vannak, amikor az emberek szinte megvakulnak. [...] Egy fekete kéz nehezedik szemükre. [...] Ilyen volt a 19. század.” Azt is hozzáteszi, hogy ez a fekete kéz a gyűlölethez tartozik. „A gyűlölködő mindent megtesz a szellemi fejlődés megakadályozására.” (132skk.) „Ha tudnák, örökre elnyomnák a szellemi háborút, hogy meghosszabbítsák a testi háborút”, mondja Blake a *Miltonban*. Íme, a világháborúk szellemi genezise.

Amit Kandinsky *fekete kéznek* nevez, az a *dologiasító lételfogás*. Ide tartozik a pozitívizmus is. Ez a dologiasító lételfogás termelte ki a polgárinak nevezett életformát is. Jellemzője, hogy minden személyes viszonyt és minden értékteremtést *dologi viszonyokra* fordít le. Ezért az *életforma destruálásának* fontos pontja a *dologiasítás destruálása*. A dolognak nincs belső tere, áthatolhatatlan és titoktalan. A festészet 19-20. századi forradalma ezért tudott „nagyot szólani”: neuralgikus pontján támadta meg az uralkodó életformát: destruálta a tárgyak dologiságát, *feltárta belső terüket*. Mindazt, amit a nyárspolgár nem tudott vagy nem akart érzékelni. Így fogja fel Kandinsky a vámos Rousseau-t, akit „az új, nagy realiztika atyjának” nevez: azzal, hogy a dolgot teljesen és kizárólag a külső burkára redukálja, „elhatárolja praktikus-célszerűségétől és így a belső kicsendülése lesz.” (172.) A „csengés” tehát a tárgyak belső teréhez tartozik: „a csengés a forma lelke, a formáé, amit csak a csengés kelthet életre, s ami csak belülről kifelé *bathat*. *A forma a belső tartalom külső kifejezése.*” (137.)

Mégsem egyszerűen arról van szó, hogy a dolog „kint” van, bezzeg a „csengés” bent. A dologiasítással, a „fekete kézzel” is „bent” kell megküzdeni. Az a mű, amelyik nem ebből a küzdelemből születik, már nem cseng, külsőségessé vált.

Hogyan születik tehát a forma és a csengés? „Meghatározott időpontokban a szükségszerűség beérik”, kezdi írását Kandinsky. „A teremtő *szellem* [...] utat talál a lélekhez, később a lelkekhez, és vágyat ébreszt, belső sürgető késztetést – einen innerlichen Drang. S ha a pontos forma megéréséhez megvannak a szükségszerű feltételek, akkor ez a vágy, ez a belső, sürgető késztetés erőre kap, hogy az emberi szellemben új értéket teremtsen [...] Ettől fogva az ember tudatosan vagy öntudatlanul arra

törekszik, hogy anyagi formát találjon a szellemi formában már benne élő új értéknek.” „Ez a pozitív, a teremtő, a jó, a fehér, megtermékenyítő sugárzás”, fejezi be első gondolatívét Kandinsky (132.).

Ezzel a fehér, megtermékenyítő sugárzással áll tehát szemben az előbb említett *fekete kéz*, az azbesztréteget kitermelő szellemgyűlölet. Ahhoz tehát, hogy a szellem sugározni tudjon, meg kell találnia a formát. Ehhez „belül”, a művön belül kell megküzdenie azzal a bizonyos *fekete kézzel*, az anyag, a dolog ellenállásával és a gyűlölettel. A csengések nyelvén ez például tompa, durva, mindent elnyeléssel fenyegető, nyers, erőszakos csengést jelent. Vagy szorongással telített. És még hányféle csengést érzékelhetünk Kandinsky műveiben! Ahogyan a zenében egymással feszült viszonyban levő akkordokból születik az összhang, itt is az ellentétes csengések küzdelméből kell megszületnie – és az egész műre bélyegét rányomnia – a finomabb csengésnek.^[9]

Két fázisról van tehát szó.^[10] Az első a „belső, sürgető készítés” megszületése és „erőre kapása” a lélekben, a második az anyagi forma megtalálása. A mű *csengése* azt jelzi, hogy a „belső készítés” megtalálta a neki megfelelő formát: mintegy *igent mond* a születő formára. Az alkotónak jó hallásra van szüksége, mert csak addig termékeny, addig pozitív e szellem „sugárzása”, amíg halljuk csengését. A forma csak addig él és addig pozitív, amíg „cseng”. Ezért is figyelmeztet Kandinsky, hogy „a műhöz úgy kell hozzáállni, hogy a forma hasson (ne a részletek, a külsőségek) és a formán keresztül a tartalom (a szellem, a belső csengés). Különbözik a relatívat abszolutizáljuk.”(142.)

S itt már a szellem és a „belső csengés” közé tesz egyenlőségjelet Kandinsky.

5

Aki Berlinbe utazik, nem fog Oldenburgnál kiszállni a Berlinbe tartó vonatról, folytatja Kandinsky. A művészetben viszont megszokott dolog, hogy kiszállnak Oldenburgnál, nem mennek el a művészet valódi céljáig. Persze sokkal könnyebb Berlint célul tűzni, mint a művészet megértését, a formában rejlő csengést meghallani, tehetjük hozzá. És egyre többen vannak, akik még a vonatra sem szállnak fel.

Ha meg akarjuk érteni, mi is ez a csengés, mi sem szállhatunk ki Oldenburgnál. Pedig még nem jutottunk el a „csengés” kifejezés Berlinéig.

Ha ugyanis a „csengés” a teremtő szellem áttörését, a forma születését jelzi, akkor *kezdetzimbólum*. (A zeneművészetben talán Bachnál érezhető a legjobban, hogy a hang számára minden értelemben kezdetzimbólum.)^[11] Arra a kezdetre utal, azt teszi „hallhatóvá”, amit előbb „belső, sürgető készítésnek” nevezett Kandinsky. „Tudva vagy öntudatlanul” hat az emberben, teszi hozzá és joggal, mert itt indulat és akarat – sőt: indulat, akarat és gondolat – közös tövéről van szó, amit talán igazságszomjnak is nevezhetünk.

A kandinsky-i „csengés” valóban egy új korszak „becsengetését” jelenti, ha szabad ezzel a szó-játékkal élnem. A nagy klasszikus német filozófia számára még magától értetődő volt, hogy „akaratába foglalja Isten”, mint ezt Tábor Béla egy preszókratikusokról tartott szemináriumán kifejtette. Ebben volt robusztus ereje, de sebezhetősége, görcsössége is. [...] „Az is kérdés, honnan került az akaratába Isten.”

Ezért fontos megértenünk, hogy a „csengés” egy olyan, mélyebb kezdethez való visszanyúlást jelent, ahol még *együtt van indulat és akarat és gondolat*. Amely tehát magában foglalja az akaratot, a komponáló akaratot, de tágabb nála. A nagyszabású, lucid kandinsky-i alapállás értékeléséhez persze válaszolnunk kell arra a kérdésre is, hogy vajon a „csengés” valóban annyival tágabb-e az akaratnál, hogy magában foglalja *mindazt*, ami az akarathoz és a gondolathoz tartozik?

A válasz előfeltétele *szó és csengés* (zene) viszonyának tisztázása volna. Erről itt jelzésszerűen csak annyit állapítsunk meg, hogy nem véletlen, hogy a csengésben rejlő értelem megértéséhez *szavakra* van szükségünk.^[12] Az is fontos, hogy milyen szavakra. Kandinsky így fogalmaz: „Minden komoly alkotás belső csengése egy fenséges, nyugalommal kimondott 'itt vagyok'-hoz hasonlít.”^[13] A belső csengés egzisztenciális súlyának megvilágításához tehát önkéntelenül is a nyelv forró magvához tartozó *szavakat* hív segítségül. Az 'itt vagyok', a megszólított Ábrahám, Mózes és más próféták válasza a megszólításra a jelenlét kockázatának vállalása a legtisztább jelenlét előtt. (Pl. Gen, 22,1., Ex. 3,4.) Önkéntelenül, de nagyon is jó érzéssel hívja épp ezt a kifejezést segítségül Kandinsky a belső csengés súlyának megvilágítására. Szó és zene viszonyának, szó és „belső csengés” viszonyának tisztázása, a szellem muzikalizálódásának értékelése csak olyan nyelvelmélet alapján lehetséges, amely az 'itt vagyok' nyelvi gesztusát a nyelvet megalapozó mozdulatként ismeri fel.^[14]

De még valami fontos rejlik a „csengésben”. Ha közelebbről megnézzük, középen áll a *láthatatlan* születés, azaz a *foganás* között, amikor a szellem utat talál a lélekhez és sürgető belső késztetést ébreszt benne, és a *látható* forma (kép) születése között. A látható születésével van összekötve, de mégis a láthatatlanra utal, nem oldódik fel a láthatóban, a láthatóságban.

És ez a lényeges pont. Nem arról van tehát szó, hogy a láthatatlant láthatóvá teszi. *Megbagyja láthatatlannak* („csengésnek”), de *így, hogy a láthatóság szférájába vonja*.^[15] A mai szituációban, ahol a logocentrizmus szinte szitokszónak számít, fontos kiemelni, hogy itt a logosz egy, a fogalmi gondolkodásnál mélyebb, eredetibb felfogása jelentkezik. A fogalmi gondolkodás mindent akaratába akart foglalni és mindent fel akart oldani a megfoghatóságban, megjeleníthetőségben. Azt a mélyebb logosz-felfogást, amely itt megjelenik, a legjobban ismét Tábor Bélát idézve, az ő logosz-leírásával lehet jellemezni. „A logosz a megjelenítő”, mondja, egyébként kapcsolódva Heidegger „Unverborgenheit”-jéhez.^[16] De Heideggerrel ellentétben a logosz mozgását *két, egymással ellentétes mozgás egységeként* írja le:

„a logosz szüntelenül rejtj (= titokká avatja) önmagát és szüntelenül rejtetleníti önmagát = szüntelenül megnyilatkozik önmaga előtt.”^[17]

Az első, a rejtés, a titokká avatás az, amit nemcsak a német idealista filozófia és általában a fogalmi gondolkodás hagy figyelmen kívül, hanem Heidegger és a „logocentrizmus” mai kritikusai is. Pedig ez garantálja, hogy a „rejtetlenítés” *nem azonos a lemeztenítéssel*. „A rejtetlenítés és rejtetlenedés nem rejtetlenséget jelent. De mindenesetre ezt: megtalálni a rejtőzőt (rejtettet) *a rejtettségével együtt*.”^[18] Vagyis nem oldja fel a rejtettséget a rejtetlenségben, de a rejtetlenség körébe vonja. Pontosan úgy, ahogy a „csengésről” mondtuk: nem oldja fel a láthatatlan láthatatlanságát, de a láthatóság körébe vonja. A csengés azt jelzi, hogy a megismerés aktusában nemcsak a megismerő („megtaláló”, megjelenítő) hanem a rejtő (rejtőző) is részt vesz a maga módján.^[19] Ez a felfogás nem adja fel a megismerendő megismerendőségét és jelenvalóvá tevését, de rejtettségét védi. S a Kandinsky-féle *csengésre* rímelve Tábor Béla a rejtettnek a megjelenővel való *együttrezgéséről* beszél. „Ez az együttrezgés a szimbólum specifikuma, tehát csak az a forma hiteles, amelynek szimbolikus fedezete van.” Másrészt ez a művészi forma specifikuma. Minden forma megjelenít, feltár, de mint Heidegger poiésisz-elemzését^[20] tovább folytatva Tábor rámutat, „a művészi forma specifikuma, hogy magát ezt a rejtettséget, (születési) helyét is a rejtetlenségbe hozza: nem tagadja meg, nem semmisíti meg: nem szakad el az eredettől, hanem ezt a rejtett eredetet is megjeleníti a maga eredeti rejtettségében; vagyis gyökerével együtt jeleníti meg, sőt táptalajával együtt. Így élő marad, táplálkozik és táplál: hagyja magára hatni az eredetbe sűrített egészet, és átviszi ezt a hatást. Ez különbözteti meg az *absence* minden megnyilvánulásától, köztük a lehazudott *absence*-től: a giccs-től is. (Nem ‘letépett virág vagy falevél’, hanem ‘erdő!’)”^[21]

Hasonlóan fogta fel a művészetet és a megismerést a korai német romantika is. Ezért került egyes képviselőinél – nemcsak Novalisnál – előtérbe a zeneiség. És Nietzsche is ezért mondhatja, hogy „zene nélkül tévedés lenne az élet”^[22]: nem volna igazság, csak az, amivel Wittgenstein és Tarski összetéveszti, a pusztán tényállás, vagyis csupa lemeztenített tény, megfosztva feltárássra-értelmezésre váró titoktartalmától.^[23]

És ezért lehet a szellem muzikalizálódása a dologiasító létfelfogás elleni küzdelem fontos lépése. Utat tör a logosz, a megismerés igenlésének olyan újraértelmezése felé, amely a rejtettet jelenlétebe vonja (nem „irracionalizmus”), de nem számolja fel rejtettségét (nem „racionalizmus”). De önmagában a szellem muzikalizálódása nem áll meg, ehhez túl szoros a zene és a technika kapcsolata. A szellem muzikalizálódása Kandinskynál is a logosz itt vázolt önértelmezésének útjelzője. De ahol nem ez az irány, ott menthetetlenül áldozatául esik annak az elidegenedésnek, dologiasító és technicista létfelfogásnak, amelynek destruálására született.

Surányi László

- [1] Hugo Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg, Rowohlt, 1962.
- [2] Vaszilij Kandinsky: *Über die Formfrage*. Hosszú részek magyarul in: Székely András, *Kandinszkeij*, Budapest, Gondolat, 1979., 84skk. Felhasználom az ottani, Székely Andrásról és Koczogh Ákostól származó fordítást. Az ott meg nem jelent részeket magam fordítom. A tanulmányból vett idézetek helyét az 1967-es *Der Blaue Reiter* kiadás oldalszámái szerint zárójelben közlöm: Wassily Kandinsky, – Franz Marc (kiad.): *Der Blaue Reiter*, Almanach, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Piper & Co Verlag, 1967.
- [3] In Andreas Hüneke (szerk.): *Der blaue Reiter, Dokumente einer geistigen Bewegung*. Lipcse, Reclam, 1986., 406.
- [4] Werner Haftmann: *Malerei im XX. Jahrhundert*. München, 1955., 134-135.
- [5] Werner Haftmann: *Paul Klee. A képi gondolkodás útjai*, ford. Szántó Tamás, Budapest, Corvina, 1988., 12.
- [6] Paul Verlaine: *Költészetten*, ford. Kosztolányi D., in uő: *Válogatott versei*, Budapest, Corvina, 1960., 155skk.
- [7] Idézi Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*, ford. Zoltai Dénes. Budapest, Typotex, 2004., 150.
- [7a] Hans Heinz Stuckenschmidt: *Kandinsky and Music*, in *Hommage to Wassily Kandinsky. Special Issue of the XX Siecle Review*. NY 1976., 27skk.
- [8] Vaszilij Kandinszki: *A szellemiség a művészetben*, ford. Szántó Gábor András. Budapest, Corvina, 1987., 48.
- [9] Kandinsky *A szellemiség a művészetben* c. írásában (78-79.) megkülönbözteti a *melodikus* és a *szimfonikus* kompozíciót. Az előbbieknél „olyan egyszerű csengésük van, mint bármelyik melodianak. [...] A melodikus kompozíciók, amelyeket Cézanne, majd Holder elevenített fel újra, napjainkban a *ritmikus* megjelölést kapták. Ez volt a kompozíciós célok újjászületésének fő iránya.” A korábbi korszakok számos képe (régii német mesterek, perzsák, japánok, orosz ikonfestők) a bonyolultabb ritmikus kompozíció a jellemző, de az ilyen „szimfonikus kompozíció [...] még erősen kötődik a melodikus felépítéshez. [...] A tárgyi elem eltávolítása és a kompozíciós elem feltárása után nyugalmon, nyugodt ismétlődésen és viszonylag egyenletes eloszláson alapuló – vagyis a szó mindennapi, direktebb értelmében ritmikus – kompozíció tárul fel előttünk.” A saját képein és általában „az újabb jellegű szimfonikus kompozíciókon [...] a melodikus elem csak ritkán és csak alárendelt” szerepet kap. A szimfonikus tehát egyben bonyolultabb és rejtettebb ritmusképleteket jelent.
- [10] Persze van egy harmadik is, hiszen a mű célja, hogy felébressze a befogadó lelkében a lélek finomabb rezdülését, vibrálását, „e definiálhatatlan, mégis jól meghatározott lelki folyamatot.” Wassily Kandinsky: *Über Bühnenkomposition*, in Kandinsky-Marc (kiad.): *Der Blaue Reiter*, 191.
- [11] „Bach számára a hang: formáló erővel és titokkal teli *kezdet-szimbólum*, s ez az alapja a gondolati és indulati erők közötti szabad áramlásnak.” Erről részletesebben lásd *Megszólít vagy elvárásol?* c. könyvemben (Surányi László, *Megszólít, vagy elvárásol? - A zene szelleméről*, Budapest, Typotex, 2008.) a *Bevezető: zene és indulat* c. fejezetet, különösen 24sk.
- [12] Részletesebben I. említett könyvem *Szó és zene* c. fejezetét. I.m. 120skk.
- [13] Kandinszki, *A szellemiség a művészetben*, 88.
- [14] Elsősorban Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig és a budapesti dialogikus iskola gondolkodóinak (első sorban Szabó Lajosnak és Tábor Bélának) a nyelvelméletére gondolok. L. Ferdinand Ebner: *Schriften, I. Fragmente Aufsätze Aphorismen zu einer Pneumatologie des Wortes*, München, Kösel, München, 1963.; uő: *A szó és a szellemi valóságok. Pneumatológiai töredékek*, ford. Hidas Zoltán, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.; Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung (Gesammelte Schriften, II. Abt. Haag, Martinus Nijhoff, 1979.)*; Szabó Lajos: *Szemináriumi előadásai*, Budapest, Typotex, 1997., különösen 181-239. és Szabó Lajos: *Tény és titok*. Veszprém, Pannon Pantheon, 1999.; Tábor Béla: *Személyiség és logosz*, Budapest, Balassi, 2003.; <http://lajoszabo.com/BPDISKIMAGY.html>
- [15] Kandinsky *A szellemiség a művészetben* szembeállítja a „rejtett kompozíciót” a nyílt geometriai kompozícióval. „Ma többnyire a nyílt konstrukciót alkalmazzák, mivel úgy hiszik, ez a formai objektivitás egyetlen kifejezési lehetősége.” (Ennek konzekvens végigvitele vezetett a konstruktivizmushoz.) De az idő szelleme, „nem az egyértelműen körülhatárolt, szinte tolokodóan geometrikus konstrukcióban nyilvánul meg, még akkor sem, ha ez lehetőségekben gazdagabbnak és kifejezőbbnek [!] látszik, hanem az olyan leplezett, rejtett konstrukcióban, amely észrevétlenül kilép a képből és már nem annyira a szemhez, mint inkább a lélekhez szól.” (73.) Kandinsky tehát tud egy olyan, talán rejtettebb korszellemről, amelynek szuverén és komplex ritmusa nem a „digitália” ritmusát követi.
- [16] L. pl. Martin Heidegger: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“*. Bern, Franke Verlag, 1954., 28skk.
- [17] Tábor Béla: *Hochma és logosz*. In uő: *Személyiség és logosz*, 200.
- [18] Tábor Béla: *Jegyzetek a Preszókratikus szemináriumokhoz* (kéziratban). (Kiemelés tőlem, SL.) Csak a rejtettet rejtettségével együtt megcsendítő, megszólaltató és megszólító logoszra felelhet a tiszta, eszköztelen jelenlét „Itt vagyok”-ja. És csak ez a jelenlét szabhat új ritmust a technika szédületes iramától megittasult, önmagát elfelejtett szellem aritmiájának.
- [19] „Finsteres Licht bei dem ... sonnigsten Tag [...] Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht!” Kandinsky, *Der gelbe Klang*, in Kandinsky-Marc: *Der Blaue Reiter*, 213. „Sötét fény a legverőfényesebb nappalon ... ragyogó árnyék az éj fenekén”. Kandinszki: *A sárga hang*, in Székely, *Kandinszkeij*, 203.
- [20] Martin Heidegger: *Die Frage nach der Technik*, in uő: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1967., 11.
- [21] Tábor Béla: *Jegyzetek a Preszókratikus szemináriumokhoz*.
- [22] Friedrich Nietzsche: *Bávkönyvek alkonya, avagy milyen is a kalapácsos filozófia*, ford. Tandori Dezső. In *EX symposium*, Nietzsche különszám, 1994., 33. aforizma.
- [23] Alfred Tarski: *Bizonyítás és igazság*. Budapest, Gondolat, 1990., Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. Márkus György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963.