

# A művészetről\*

## Kétfajta zene

A zene iránti érdeklődésemnek köszönhetően jutottam el egy akkor még szerény jelentőségűnek vélt felismeréshez — 1920-ban történt, mielőtt elkezdtem volna foglalkozni a felfedezés pszichológiájával (erről az előző, és a tizedik fejezetben számoltam be) —, ami később jelentősen befolyásolta filozófiai gondolkodásomat, és végső soron ez vezetett el a kettes és a hármas számú világ megkülönböztetéséhez, idősebb kori filozófiám egyik központi tételéhez. Legelőször mint Bach és Beethoven zenéjének, illetve a zenéhez való viszonyuk eltérésének értelmezése merült fel. Ma is úgy vélem, hogy eredeti elképzelésem nem volt teljesen légből kapott, noha utólag visszatekintve, már túl sarkítottnak látom a Bach és Beethoven közötti ellentétet. Ez a felismerés annyira összefonódott bennem a két nagy zeneszerző alakjával, hogy most is abban a formájában fogom ismertetni, ahogy annak idején felötlött bennem. Nem állítom, hogy megjegyzéseim objektívek lennének — akár kettejük, akár más zeneszerzők vonatkozásában —, vagy hogy bármi újjal gyarapítanak mindazt a jót és rosszat, amit a zenéről eddig írtak; alapvetően életrajzi jellegűek.

Felfedezésem mélyen megrázott. Bach és Beethoven egyaránt közel állt a szívemhez, és nemcsak zenéjük, hanem a belőle kirajzolódó egyéniségük is. (Mozartnál más a helyzet: nála mindig marad valami földérintetlen a szépség mögött.) A megrázkódtatás akkor ért, amikor egy nap ráébredtem, hogy Bach, illetve Beethoven viszonya saját zenéjükhöz homlokegyenest ellenkező; Bach le-

\* Részletek a szerző „Bevégtetlen kutatás” című szellemi önéletrajzából. (Karl Raimund Popper: Unended Quest. Glasgow 1982.)

het mások számára követendő példa, ám Beethoven nem. Beethoven ugyanis a zenét az önkifejezés szolgálatába állította. Mélységes kiábrándultságában, talán ez volt az utolsó szalmaszál, amiben megkapaszkodhatott. (Szerintem legalábbis az 1802. okt. 6-i *Heiligstädter Testament*ből ez olvasható ki.) A *Fidelio* talán a zeneirodalom egyik legmeghatóbb műve; az ember hitének, reményének, titkos álmainak, és a kétségbeesés ellen folytatott heroikus küzdelmének mélyen megindító kifejezése. Mégis úgy vélem, hogy az út, melyet Beethoven szívének tisztasága, művészetének drámai ereje, egyedülálló alkotói tehetsége nyitott meg, az mások számára járhatatlan, és a zenét nem is fenyegetheti nagyobb veszély, mint hogy Beethoven módszere váljék követendő eszménnyé, mintaképpé.

Bach és Beethoven zenéhez való viszonyának megkülönböztetésére vezettem be — saját használatra — az „objektív” és a „szubjektív” terminusokat. Talán választhattam volna jobban is (nem mintha ennek különösebb jelentősége lenne), és lehet, hogy az adott összefüggésben egy filozófusnak e terminusok nem sokat mondanának, de azért örömmel nyugtáztam — sok évvel később —, hogy Albert Schweitzer 1905-ben, Bachról szóló nagyszerű könyvében ugyanezen kifejezésekhez folyamodott. (63) Saját gondolkodásomban kiemelt szerepet kapott az objektív és a szubjektív nézőpont, vagy megközelítés közötti különbségtétel (kiváltképpen saját műveink vonatkozásában), és ez idővel az episztemológiával kapcsolatos nézeteimre is komoly befolyást gyakorolt. (Lásd, pl. néhány újabb tanulmányom címét: „*Episztemológia a megismerő szubjektum nélkül*”, „*Az objektív elme elméletéről*” vagy a „*Kvantummechanika a megfigyelő nélkül*”). (64)

Megpróbálom kifejezni, mit értek „objektív”, illetve „szubjektív” zenén vagy művészen (erről mostanáig csak magamnak és néhány barátomnak beszéltem). Az érthetőség kedvéért időnként kénytelen leszek korai elképzeléseimet olyan megfogalmazásban ismertetni, amelyre annak idején nyilvánvalóan nem lettem volna képes.

Hadd kezdjem a művészet egyik széles körben elfogadott elméletének kritikájával: e felfogás szerint a művészet önkifejezés, a művész személyiségének, vagy talán érzelmeinek kifejeződése. (Többek között Croce és Collingwood is ezt a felfogást képviselik. Az én anti-esszencialista nézőpontomból tekintve a *mi-az?* kérdések, mint pl. a „Mi a művészet?” nem valódi problémák.) (65) Bíráló-

tom lényege egyszerű: *a művészet kifejezés-elmélete tartalmatlan*, ugyanis minden, amit egy ember vagy állat tesz, az (többek között) valamilyen belső állapot, vagy érzelem, vagy a személyiség kifejeződése. Ez triviálisan igaz bármely emberi vagy állati nyelvre nézve. Igaz egy ember vagy egy oroszlán járására, valakinek a köhögésére vagy ahogy kifújja az orrát, vagy ahogy egy ember vagy egy oroszlán rád néz, vagy éppen keresztülnéz rajtad. Igaz arra, ahogy egy madár fészket rak, ahogy a pók hálóját szövi, vagy ahogy egy ember a házát építi. Az expresszionista vagy emotív nyelvelméletek hasonlóképpen triviálisak, üresek és használhatatlanok. (65a)

Természetesen eszem ágában sincs választ adni a „Mi a művészet?” *mi-az?* típusú kérdésére, de az szilárd meggyőződésem, hogy egy műalkotást valami egészen más tesz érdekessé vagy jelentőssé, mint az önkifejezés. Pszichológiai szemszögből nézve vannak olyan adottságok, amelyek egy művész számára elengedhetetlenek, például a kreatív képzelet, talán a játékosság, az ízlés és — nem utolsó sorban — a munkája iránti odaadás. A műnek mindenél többet kell jelentenie számára — önmagát is beleértve. Ez azonban a dolognak csak a pszichológiai oldala, és így nem is túl lényeges. Ami igazán számít, az maga a mű. És most először néhány negatív megállapítást kell tennem.

Léteznek nagyszerű műalkotások különösebb eredetiség nélkül. Ám aligha létezik olyan jelentős műalkotás, amely a művész szándéka szerint *elsősorban* eredeti vagy „más” akart lenni (hacsak nem játékos módon). Az igazi művész fő feladata művének tökéletesítése. Az eredetiség isteni ajándék, és a naivitáshoz hasonlóan utólag nem megszerezhető, tehát hiábavaló hajszolni. Ha valaki komolyan megpróbál eredeti és más lenni, és megpróbálja saját egyéniségét is kifejezni, ez kihatással lesz a műalkotás ún. „egységességére”. A jelentős műalkotások születésekor a művészt nem az vezérelte, hogy saját alkotói ambícióit ráerőszakolja a műre, hanem hogy annak szolgálatába állítsa őket. Ez a kölcsönhatás aztán személyiségét is gazdagíthatja. Egyfajta visszacsatolás révén az alkotó mesterségbeli tudása és művészi képességei tovább gyarapodhatnak.

Az eddig elmondottakból már sejthető, hogy mi lehetett az a különbség Bach és Beethoven között, melynek felfedezése olyan mély hatással volt rám: Bach belefeledkezik a munkába, művének szolgája. Természetesen nem tudja nem rajta hagyni egyénisége lenyomatát; ez elkerülhetetlen. De nincs tudatában annak — szem-

ben Beethoven bizonyos műveivel —, hogy önmagát fejezi ki vagy esetleg saját hangulatát. Ezért láttam bennük két ellentétes zenei felfogás képviselőjét.

Bach szeme előtt is valami ilyesmi lebeghetett, amikor a *continuo* játékkal kapcsolatos intelmeit diktálta tanítványainak. „Örömteli harmóniát kell teremtenie az Isten dicsőségére és az elme megengedett szórakoztatására; s mint minden zenének, végső célja, *finise* csakis Isten nagyobb dicsősége, s a lélek felüdülése lehet. Ahol ezt meg nem szívlelik, ott nem születhet valódi harmónia, csak pokoli zúgás és zörej.”(67) Bach, a jelek szerint, ki akarta rekeszteni a zene magasabb céljai közül a zenész saját dicsőségét szétkürtölő hangzavart.

A Bach-idézet kapcsán szeretném teljesen világossá tenni, hogy az általam észrevett különbség nem a vallásos és a világi művészet között húzódik. Jól mutatja ezt Beethoven *D-dúr miséje*, melynek ajánlása így szól: „Szívből jött; találna bár újabb szívre”, („*Vom Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehen*”). Azt is le kell szögeznem, hogy e különbség hangsúlyozása semmi esetre sem irányul a zene érzelmi tartalmának, vagy hatásának tagadására. Egy drámai oratórium, mint amilyen Bach *Máté-passiója* mély érzelmeket *fest le*, és az együttérzés révén mély érzelmeket ébreszt — talán még mélyebbeket, mint Beethoven *D-dúr miséje*. Nincs okunk kétségbe vonni, hogy maga a zeneszerző is érezte ezeket az érzelmeket; de szerintem mindenekelőtt azért, mert zenéje, amelyet létrehozott, ilyen hatást gyakorolt rá (másként bizonyára széttépte volna a sikerületlennek ítélt darab partitúráját), és nem azért, mert előbb valamilyen érzelmi hangulatba került, amelyet aztán megkísérelt zenéjével kifejezni.

A Bach és Beethoven közötti különbségnek vannak sajátosan technikai vonatkozásai is. Például a dinamikus részek (*forte versus piano*) szerkezeti szerepe eltérő. Természetesen vannak dinamikus részek Bachnál is. A versenyművekben vannak tuttiból solóba váltások vagy a „*Barrabam!*” kiáltás például a *Máté-passióban*. Bach gyakran kifejezetten drámai. Ám a dinamikai meglepetések és kontrasztok ritkán játszanak meghatározó szerepet kompozíciói szerkezetében. Rendszerint meglehetősen hosszú szakaszok követik egymást jelentősebb dinamikai kontraszt nélkül. Valami hasonló Mozarról is elmondható. Nem így Beethoven *Appassionatája* eseté-

ben, ahol a dinamikai kontrasztok majdnem olyan fontosak, mint a harmóniaiak.

Schopenhauer azt írja, hogy egy Beethoven-szimfóniában „valamennyi emberi érzés és szenvedély megszólal: öröm és bánat, szeretet és gyűlölet, félelem és remény...”, megszámlálhatatlan finom árnyalatban.”(68) Az érzelmkifejezés és az együttérzés elméletét pedig a következő formában fogalmazza meg: „Az, hogy a zene mindenkor megérinti szívünket... annak köszönhető, hogy hűen közvetíti legbensőbb lényegünk valamennyi rezdülését.” Schopenhauer zenei, illetve általában vett esztétikai nézetei azáltal kerülnek el (ha egyáltalán elkerülnek) a szubjektivizmus csapdáját, hogy szerinte „legbensőbb lényegünk” — az akaratunk — egyben objektív is, mivel az objektív világ lényegével azonos.

De térjünk vissza az objektív zenéhez. Anélkül, hogy valamilyen *mi-az?* kérdést tennénk föl, vegyük közelebből szemügyre Bach *Invencióit*, és annak kissé cikornyás címlapját, amely arról tájékoztat, hogy az *Invenciók* azok számára íródtak, akik a zongorajáték rejtelmét szeretnék elsajátítani. Biztosítja őket, hogy meg fogják tanulni, „hogyan lehet két illetve három szólamot tisztán... és dallamosan játszani”;(69) továbbá ösztönzést kapnak az alkotásra, és így „melleleg először kóstolhatnak bele a komponálásba.” Bach a zenélést példák útján tanítja. A zenész mintegy Bach műhelyében nőhet fel. Fegyelmet tanul, de bátorítást is kap saját zenei gondolatának alkalmazására, továbbá útmutatást ezek tiszta és ügyes kidolgozásához. Gondolatai, természetesen, fejlődhetnek. A munka folyamán a zenész, akár a tudós, a próba-szerencse módszerével tanulhat. És műveinek gyarapodtával zenei ítélőkészsége, ízlése is javulhat — talán még alkotói fantáziája is terebélyesedik. De ez a gyarapodás erő kifejtést, szorgalmat és a munkája iránti odaadást követel; valamint érzékenységet mások munkája iránt és önkritikát. Folyamatos „adok-kapok” jön létre művész és mű között, egyoldalú „adás” helyett — vagyis nem egyszerű önkifejezésről van szó a mű közegén keresztül.

Az elmondottakból remélhetőleg kitűnt, hogy távol áll tőlem a jelentős zeneművek és általában a jelentős művészet mély érzelmi hatásának tagadása. A legkevésbé sem kívánom azt a látszatot keltetni, mintha szerintem egy zenész nem érezhetne mély megindulást saját szerzeménye vagy más műveinek előadásakor. A zene érzelmfelkeltő hatásának elismerése, természetesen, nem azonos a ze-

nei „expresszionizmus” elfogadásával, ami egy *zeneelméleti felfogás* (melyhez különböző zenei gyakorlatok is kötődnek). Én ezt az elméletet alkalmatlannak tartom az emberi érzelmek és a zene — vagy általában a művészet — viszonyának leírására.

A zene és az emberi érzelmek viszonya számos, nagyon is eltérő szemszögből vizsgálható. Az egyik legkorábbi és legalapvetőbb felfogás az isteni ihletettség elmélete. Ez azt állítja, hogy alkotás közben isteni eredetű, szent örület vesz erőt a költőn vagy zenészen: a művészt megszálló *szellem/démon* azonban nem gonosz, hanem jóindulatú. Az elmélet klasszikus megfogalmazását Platón *Ion*jában olvashatjuk.(70) Platón idevágó nézetei szerteágazóak és számos különböző elméletet egyesítenek.

Megközelítése mégis alkalmas arra, hogy rendszeres vizsgálat kiindulópontjává tegyük:

- (1) A költő vagy a zenész nem saját művet hoz létre, hanem az istenek, mindenekelőtt a Múzsák üzenetét közvetíti. A költő, a zenész csak a Múzsák megszólalásának eszköze; Isten szócsöve: „Ezt megmutatandó az isten legott a leggyaralóbb költő által énekelte el a legszebb éneket.”(70)
- (2) Az isteni szellem által elragadott művész (alkotó vagy előadó) megtébolyodik, azaz érzelmileg túlfűtött állapotba kerül; és állapota a hallgatóságban együttérzést ébreszt. (Platón a jelenséget a mágnesességhez hasonlítja.)
- (3) A költőt alkotás közben, vagy az előadót előadás közben mélyen áthatja, sőt magával ragadja (nemcsak az Isten, hanem) az üzenet (is); például, mondjuk, az általa életre keltett jelenetek. A közönségből pedig maga a mű, nem pusztán az előadó vagy alkotó érzelmi állapota vált ki hasonló érzelmeket.
- (4) Különbséget kell tennünk az egyszerű mesterségbeli készség, ügyesség, jártasság — ezek gyakorlással, tanulással is megszerezhetők — és az isteni ihletettség között; csakis ez utóbbi tehet valakit költővé vagy zenésszé.

Vegyük azonban észre, hogy e nézetek kifejtésekor Platón egyáltalán nem beszél komolyan: kikacsint a hallgatóságra. Egyik apró tréfája különösen szembeötlő és igencsak mulatságos. Szókratésznek arra a megjegyzésére, hogy a rabszolga, amikor erőt vesz rajta az isteni elragadtatás, teljesen esztét veszti — például remeg

a félelemtől, noha nem fenyegeti veszély —, és a közönségben ugyanilyen indokolatlan érzelmeket ébreszt, Ion, a rabszolga ezt válaszolja: „Nagyon is jól tudom! Hiszen minden alkalommal látom őket főnről, az emelvényről, amint sírnak, döbbsenten rám merednek és együtt ámuldoznak a mondottakon. Mert nagyon is figyel-nem kell ám rájuk, hiszen ha megríkatom őket, én nevetni fogok, mert pénzt kapok, de ha nevetnek rajtam, sírhatok majd, mert oda a pénzem.”(72) Platón ezzel nyilvánvalóan arra utal, hogy amennyiben a rabszolga figyelmét ezek a nagyon is világi dolgok kötik le — s nem az „észveszejtő” félelem —, miközben a nézők reakcióit lesi, hogy ennek megfelelően formálja alakítását, akkor nem állíthatja komolyan — ahogy ezt Ion teszi éppen itt —, hogy a közönségre gyakorolt mély hatás titka kizárólag az ő őszintesége — vagyis az, hogy teljes mértékben és ténylegesen isteni elragadtatásban van része, azaz önkívületben cselekszik. (Platón itt jellegzetes *reflexív* tréfával él — már-már a paradoxon határán.)(73) Egyrészt arra figyelmeztet,(74) hogy mindenfajta tudás vagy jártasság (mondjuk, a hallgatóság lebilincselésében) csak hazug bűvészkedés és szemfényvesztés lehet, hiszen szükségszerűen befolyásolja, elhomályosítja az isteni üzenet tisztaságát. Másrészt a rabszolgát (vagy a költőt, vagy a zenészt) olyannak ábrázolja, aki, legalábbis alkalmanként, inkább ügyes csalónak mondható, mintsem az isteni ihlet kegyeltjének.

Most pedig a Platón nézeteit összegző (1)–(4)-ig terjedő lista felhasználásával a művészet mint kifejezés modern elméletét (amelyet én nem osztok) fogom ismertetni. Központi állításom abban áll, hogy az ihlet vagy szent örület elméletéből *elhagyva az isteni indítékot*, egyből a művészet mint önkifejezés modern elméletéhez jutunk, vagy pontosabban az ön-ihlet és az érzelmek kifejezésének és közlésének elméletéhez. Más szavakkal: a modern elmélet egyfajta Isten nélküli teológia — az istenek szerepét a művész benső természetébe vagy lényegébe veszi át: a művész önmagát ihleti meg.

Világos, hogy egy ilyen szubjektivistá elméletnek el kell vetnie, vagy legalábbis háttérbe kell szorítania a (3) pontot: azt a tételt, hogy érzelmileg a művészt és közönségét egyaránt *a műalkotás vonja hatása alá*. Szerintem viszont úgy tűnik, hogy éppen ez fest helytálló képet a művészet és érzelmek viszonyáról. Ez az objektivistá felfogás azon az elképzelésen alapul, hogy a költészet, a zene olyan jeleneteket ír le, vagy fest le, vagy jelenít meg, amelyeknek érzelmi tartalma van, sőt lefestheti, ábrázolhatja magát az érzelmet

mint olyant is. (Vegyük észre, hogy arról itt szó sincs, hogy ez lenne a műalkotások jelentőségének egyetlen lehetséges forrása!)

Művészet és érzelmek viszonyának ugyanez az objektivista felfogása olvasható ki az előző fejezetben idézett Kepler passzusból.

E felfogás fontos szerepet játszott az opera és az oratórium kialakulásában, és bizonyára Bach és Mozart is elfogadhatónak találták volna. Mellesleg tökéletesen összhangba hozható Platónnak az *Államban* és a *Törvényekben* kifejtett elméletével, mely szerint a zene képes az érzelmek felkeltésére — de lecsillapítására is (altatódalok) —, valamint befolyásolhatja az emberek jellemét: egyes zenék bátorságot öntenek belé, mások félelemmel töltik el; talán kissé túlbecsülve ezzel a zene hatalmát.(75)

Az én objektivista elméletem szerint — amely nem tagadja az önkifejezést, csupán annak abszolút triviális voltát emeli ki — a zeneszerző érzelmeinek valóban figyelemreméltó szerepe nem abban áll, hogy kifejezésre kell őket juttatni, hanem hogy alkalmasak az (objektív) mű hatásának, sikerességének, szándékai megvalósításának ellenőrzésére: a zeneszerző kipróbálhatja magán a mű hatását, és ennek megfelelően módosíthat rajta, átírhatja, ha nem találja megfelelőnek a saját reakcióját (ahogyan ezt Beethoven is gyakran megtette); de előfordulhat, hogy mindenestől elveti az egészet. (Függetlenül attól, hogy szerzeménye elsősorban érzelmi indíttatású vagy sem, a saját reakcióját használja fel mércéül — azaz „jóízlését”: ez pedig a próba-szerencse módszer alkalmazásának egyik alelete.)

Érdeemes megfigyelnünk, hogy Platón elmélete (4) nem teológikus formájában, aligha egyeztethető össze az objektivista elmélettel, amely a mű őszinteségét nem a művész ihletének valóságából eredezteti, hanem a művész önkritikájából. Ernst Gombrich-tól tudtam meg, hogy egy a platóni elmülethez hasonló kifejezéscentrikus megközelítés beépült a retorika és a poétika klasszikus hagyományába is. Ez a megközelítés olyan messzire ment, hogy azt állította, az érzelmek lefestésének, ábrázolásának sikere egyenesen a művész érzelm-átélőképességének mélységén múlik.(76) Ez utóbbi, igencsak megkérdőjelezhető, nézet — Platón (4)-ének szekularizált formája, amely mindent, ami nem tisztán önkifejezés, „alakoskodásnak”(77) vagy „hamisságnak” tart — vezetett el a zene és a művészet modern kifejezés-elméletéhez.(78)



Összefoglalva tehát; az (1), (2) és a (4), az isteneket leszámítva, úgy tekinthető mint a művészet és annak az érzelmekhez való viszonyáról kialakított szubjektivista vagy önkifejezési elmélet megfogalmazása, a (3) pedig mint ugyanezen viszony objektivista elméletének részleges megfogalmazása. Az objektivista elmélet szerint elsősorban a mű a felelős a zenész érzelmeiért, és nem fordítva.

Alaposabban szemügyre véve a zene objektivista felfogását, világos, hogy a (3) önmagában kevés ennek kifejezésére, hiszen csupán a zenének az érzelmekhez való viszonyára vonatkozik, ez pedig nem az egyetlen és nem is a legfontosabb szempont egy adott mű jelentőségének megítélésében. A zenész számára lehet megoldandó probléma az érzelmek ábrázolása és az együttérzés felkelése — mint például a *Máté-passió*ban —, de ezen kívül még számos problémával kell megbirkóznia. (Különösen nyilvánvaló ez az olyan művészetek esetében, mint mondjuk az építészet, ahol a gyakorlati és technikai problémák is nagy súllyal esnek latba.) Példának okáért egy fuga írásakor a zeneszerzőnek a következő problémákat kell megoldania: érdekes téma és ennek megfelelő kontrapunkt szerzése, majd az adott anyag lehetőségeinek minél tökéletesebb kiaknázása. A feladatok megoldásában a gyakorlat során megszerzett „arányérzéke” segíti. Az eredmény ettől persze még lehet megindító; de lehet, hogy a „sikerültség”, az arányosság — a káoszról kiemelkedő kozmosz — érzete kelt bennünk elismerést; és nem az érzelmek hatásos ábrázolása. Bach *Invenció*inak egyes darabjairól — amelyek arra hivatottak, hogy a tanítvány bepillantást nyerjen általuk az előtte álló feladatokba — ugyanez mondható el. A zeneszerző számára egy menüett vagy egy trió megírása hasonlóan jól körülhatárolt problémát jelent; és a probléma még határozottabbá válik, ha mindezt egy félig már elkészült darab keretei közé kell beilleszteni. A zenei problémák megoldásával viaskodó muzsikusképe természetesen élesen elüt az érzelmeinek kifejezésében elmerült művész képétől. (Az érzelmek kifejezése ráadásul magától értetődően elkerülhetetlen.)

Az előzőekben megpróbáltam egyrészt áttekinthető képet adni a szubjektivista és objektivista zene elmélete közötti különbségről, másrészt ezt összekötni két különböző zenei gyakorlattal — Bachéval és Beethovenéval —, amelyek akkoriban egymástól oly távol-sőnek tűntek, bár mindkettőt egyaránt szerettem.

A saját munkánk objektív illetve szubjektív megközelítése közötti különbségtétel idővel rendkívül fontossá vált számomra; és nyugodt szívvel állíthatom, hogy egészen 17–18 éves koromtól kezdve jelentősen befolyásolta a világról és az életről kialakított képemet.

### **Progresszivitás a művészetekben, különös tekintettel a zenére**

Természetesen nem volt teljesen igazam, amikor Beethoent tettem felelőssé a kifejezéscentrikus felfogás térhódításáért a zenében. Noha a romantika kétségtelenül hatott ugyan rá, jegyzetfüzeteiből egyértelműen kiolvasható, hogy mi sem állt távolabb tőle, mint-hogy pusztán érzelmei vagy szeszélyei kifejezésével bajlódjék. Ötleteinek papírra vetését rendszerint nagyon alapos átdolgozás követte. Megpróbálta tisztázni, egyszerűsíteni őket — mindez jól nyomon követhető, ha összevetjük a *Karfantázia* és a *IX. szimfónia* vázlatfüzeteit. Ugyanakkor lobbanékony egyéniségének piedesztálja, majd a felülmúlását célzó hiú kísérletek, úgy hiszem, összességében, ártottak a zenének. Ma is úgy látom, hogy ebben a fő bűnös a zene kifejezéscentrikus felfogása volt. Feltűntek azonban más, hasonlóan ártalmas nézetek is — és közülük nem egy kimondottan elveti az önkifejezés elvét —, amelyek aztán mindent felforgató kísérletezésbe torkollottak: a szerializmustól kezdve a *musique concrète*-ig. Mindezen irányzatok — és kiváltképpen az „anti-irányzatok” — a „historicizmusnak” a jelen fejezetben tárgyalt típusára vezethetőek vissza, ezen belül is főleg a „haladással” kapcsolatos historicista felfogásban.

Egy bizonyos értelemben, természetesen, a művészetben is beszélhetünk haladásról, hiszen itt is felmerülhetnek új lehetőségek és problémák. Egy olyan zenei felfedezés, mint például a kontrapunkté, ezeryi új lehetőséget és problémát hoz magával. De beszélhetünk egyszerű technikai haladásról is (például bizonyos hangszerek esetében), ami szintén teremthet új lehetőségeket, ám ezek jelentősége jóval szerényebb. (A „médiomok” közötti váltás több problémát old meg, mint amennyit felvet.) Beszélhetünk haladásról a zenei tudás gyarapodásának értelmében is — egy zeneszerző, elméletileg, birtokba veheti elődjei minden eredményét; én azonban kötve hiszem, hogy ilyesmit egyetlen zeneszerzőről is jog-

gal állíthatnánk. (Einstein talán nem volt nagyobb fizikus, mint Newton, viszont tökéletesen birtokában volt a newtoni technikának; hasonló viszony a zenében elképzelhetetlen.) Ilyesmit még Mozarttól sem állíthatunk, noha talán ő járt hozzá a legközelebb — szemben Schuberttel, aki ennek viszont még a közelébe sem jutott. Fennállhat annak a veszélye is, hogy az újonnan felismert lehetőségek kiszorítják a régieket: a dinamikai effektusok, a disszonancia, vagy akár a moduláció is, ha szertelenül élnek vele, elnyomhatja a kontrapunkt kevésbé szembetűnő effektusait, vagy mondjuk, elhomályosítja a régebbi fogásokra való utalásokat.

A felfedezések nyomán feledésbe merülő lehetőségek izgalmas problémát jelentenek. A kontrapunkt megjelenése például a monodikus és főleg a ritmikai effektusok elszegényesedésével fenyegetett. Emiatt legalább annyi vád érte, mint bonyolultsága okán. A bírálatoknak kétségtelenül volt jótékony hatása is: az ellenpont legnagyobb mesterei, mint például Bach, fokozott érdeklődéssel fordultak a recitativok, áriák és az egyéb monodikus alternatívák kontrapunkttal való kombinációjából adódó finomabb effektusok és kontrasztok felé. A kortárs zeneszerzők közül, sajnos, kevesen ilyen fantáziadúsak. (Schönberg például felfigyelt rá, hogy a disszonanciák kontextusában a konszonancia előkészítést, bevezetést, sőt talán feloldást is igényel. Ez viszont maga után vonja hajdani szerepük elvesztését.)

Wagner(80) honosította meg a zenében a haladásnak azt a felfogását, amelyet (1935 körül) „historicistának” bélyegeztem. E, sokszor hiszterikus, kultúra-felfogás szerint a zseni nemcsak, hogy a korszellem kifejezője, de egy lépéssel „előtte jár”: olyan „előfutár”, akit kortársai — néhány „haladó” vájtfülűt leszámítva — képtelenek követni.

Én azt állítom, hogy a művészet önkifejezésként való felfogása alapvetően triviális, zavaros és semmitmondó — bár nem feltétlenül ártalmas, hacsak nem veszik túl komolyan, ekkor ugyanis rendszerint öntetszelgésbe és megalomániába fullad. Teljesen elhibázott és ártalmas nézet viszont, hogy a zseninek meg kell előznie korát: ezzel olyan értékítéletek előtt nyitnánk meg a művészet univerzumát, amelyeknek semmi köze a művészi értékhez.

Intellektuális színvonalát tekintve mindkét elmélet annyira alacsonyan áll, hogy kész csoda, hogy ennyien komolyan vették. Az első elmélet pusztán intellektuális alapon is elvethető — mint trivi-

ális és zavaros nézet — anélkül, hogy ehhez magát a művészetet alaposabb vizsgálat alá kellene vetnünk. A második elmélettel szemben — miszerint a művészet a korát megelőző zseni önkifejezése — számos ellenpélda hozható fel, amikor is a zsenit korának mecénásai igenis nagy becsben tartották. A jelentős reneszánsz festőket általában őszinte tisztelet övezte. De ugyanez mondható el számos muzsikusról is. Frigyes porosz király például nagyra értékelte Bach művészetét — Bach mellesleg nyilvánvalóan nem járt kora előtt (mondjuk, Telemannhoz képest): fia, Carl Philipp Emanuel *passénak* tartotta, és rendszeresen „vén hülyeként” emlegette („*der alte Zopf*”). Mozart ugyan szegénységben halt meg, de nevét ismerte egész Európa. Az egyetlen kivétel talán Schubert lehetett, akiről bécsi barátainak viszonylag szűk körét leszámítva gyakorlatilag senki sem hallott, bár közvetlenül korai halála előtt ez a helyzet is kezdett megváltozni. Az pedig, hogy Beethoven nagyságát kortársai nem ismerték volna fel, pusztá dajkamese. De hadd emlékeztessenek itt újfent arra, hogy az életben elért siker, szerintem, jórészt szerencse dolga (lásd a 10. fejezetet a 47. és a 48. jegyzet között). Az érdemnek ebben nem sok szerepe van, és az élet bármely területén könnyen találhatunk nagyra hivatott embereket, akiket elkezdte a siker. Csöppet sem meglepő hát, ha a tudomány és a művészet területén ugyanez a kép fogad bennünket.

Az a felfogás, hogy a művészetet a nagy művész „vezeti”, sajnos, több egyszerű félreértésnél: olyan klikkek és lobbik létrejöttéhez vezetett, amelyek propagandagépezeteikkel már-már a politikai pártok vagy vallási szekták működését idézik.

Voltak persze klikkek Wagner előtt is. De a wagneriánusokhoz hasonló soha (később esetleg a freudisták): kész lobbis, párt, vallás az összes rituálékkal. Kár lenne azonban tovább ragoznom, hiszen Nietzsche mindezt már ragyogóan lefestette. (81)

E jelenségek közül néhányat volt szerencsém saját bőrömmön is tapasztalni a Schönberg-féle Zenei Magánelőadások Társaságában. Schönberg, számos kortársához hasonlóan, wagneriánusként kezdte pályáját. Egy idő után társaival egyetemben azzal a problémával találta magát szemben, amelyet a kör egyik tagja egy előadáson a következőképpen fogalmazott meg: „Hogyan haladhatjuk meg Wagnert?”, továbbá „Hogyan győzhetjük le magunkban a wagneri maradványokat?”. Később az is fölmerült, hogy „Miképpen őrizhető meg lépelesélyünk másokkal szemben, sőt hogyan haladhatjuk meg ma-

gunkat is?” Én sajnos úgy látom, hogy e sebességmámornak semmi köze a zene szolgálatához, vagy a mű iránti odaadáshoz.

Anton von Webern kivételnek számított, odaadó muzsikusnak és kedves, egyszerű embernek ismertem meg. De ő is az önkifejezés filozófiáján nőtt fel, és annak igazát soha nem vonta kétségbe. Egyszer elmesélte nekem az *Orchesterstücke* születésének körülményeit: a fülét megütő hangokra koncentrált, kottán rögzítette őket, míg a hangok el nem haltak. Elmondása szerint ez a magyarázata darabjai rendkívüli merészségének. Szándékainak tisztaságát aligha vonhatná bárki is kétségbe. Muzsikát azonban sajnos csak elvétve találunk szerény kompozícióiban.

A nagy mű létrehozásának ambíciója nem feltétlenül káros: olykor valóban elősegítheti egy jelentős műalkotás megszületését, ám jóval gyakoribb, hogy a szerző egyszerűen jó munkát szeretne végezni. Semmi köze viszont a művészethez azon ambíciónak, hogy valaki megelőzze korát, vagy ne kerülje a megbotránkozást — azaz a lehető legtöbb emberben keltsen döbbenetet —, noha a kritikusok tekintélyes hányada ezt a felfogást tűzte zászlajára.

A divat elől a művészet területén szerintem éppúgy nincs menekvés, mint bárhol másutt. Ám azt is világosan kellene látnunk, hogy azon kevés alkotó, aki nemcsak mestere volt művészetének, de eredeti tehetséggel is bírt, ritkán törekedett a divat követésére, és soha nem akart divatot teremteni. Sem Johann Sebastian Bach, sem Mozart, sem Schubert nem teremtett divatot, nem hozott új stílust a zenében. Ellentétben mondjuk Carl Philipp Emanuel Bachkal, aki jólképzett, tehetséges, sőt elbűvölő muzsikus volt, de a nagy mestereknél kevésbé eredeti újíto. És így van ez minden divattal, beleértve a primitívizmust is, habár a primitívizmust részben motíválhatja az egyszerűségekre való törekvés is.

Schopenhauer egyik legelmésebb (bár nem feltétlenül legeredetibb) megjegyzése így szól: „Az egyszerűség... alapvető minden művészetben..., legalább is soha sem lenne szabad figyelmen kívül hagyni.”(82)

Szerintem arra az egyszerűségekre való törekvésre utal, amely elsősorban a nagy mesterek témáiban ismerhető fel. Ahogy a *Szöktevés* példája is mutatja, a végeredmény lehet összetett; de azért Mozart jogos büszkeséggel válaszolhatta József császárnak, hogy operájában nincs egyetlen felesleges hang sem.

Divatok valószínűleg mindig is lesznek, stílusok jönnek-mennek, de ezért még nem kötelező követnünk őket. Lássuk be, hogy a „modernizmus”, a mindenáron újat akarás, a törekvés az adott kort megelőzve létrehozni „*A jövő műalkotását*” (Wagner egyik esszéjének címe) nincs semmilyen összefüggésben mindazzal, ami egy művész számára érték kellene, hogy legyen, aminek létrehozásáért érdemes dolgoznia.

A historicizmus egyszerűen tévedés a művészetben. Mégis lépten-nyomon találkozunk vele. Még a filozófiában is új stílusról, a „Filozófia új hangneméről” beszélnek — mintha a hangnem számítana és nem a dallam íve, vagy mintha fontos lenne, hogy egy hangnem régi vagy új.

Természetesen azért nem kárhoztathatunk senkit, mert újjal próbálkozik. Szerintem azonban a „modern” zeneszerzőkből fájoan hiányzik a nagy művek iránti szeretet, a nagy mesterek és csodálatos műveik iránti tisztelet — pedig ezek a művek talán az emberiség történetének legcsodálatosabb teljesítményei.

Karl Popper

Fordította: Jónás Csaba

Szeged

## Jegyzetek

<sup>63</sup>. Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, Leipzig, 1908. Breitkopf und Hartel, első kiadása 1905-ben franciául, 7. kiadás 1929., I. az angol kiadást A. C. Black, London, 1923. 1. kötet 1.o. Schweitzer az „objektív” terminust Bachra, a „szubjektívet” Wagnerre használja. El tudom fogadni, hogy Wagner sokkal szubjektívebb, mint Beethoven. Viszont meg kell mondanom, hogy bármennyire csodálom is Schweitzer könyvét (különösen a bach-i témák frazeálásával kapcsolatos kitűnő észrevételeit) nem tudok teljesen egyetérteni az „objektív” és a „szubjektív” zenészeknek az „időhöz” illetve a „korszakhoz” fűződő viszonyuk alapján történő szembeállításával. Szinte biztosra veszem, hogy itt Hegel hatása érződik, akinek Bachot méltató szavai felkeltették Schweitzer érdeklődését (L. Schweitzer *i.m.* 225. skk. és 230.o. 56. jegyz. A 255.o.-on (az angol kiadás 1. kötet 244. o.) Therese Devrient felidéz egy bájos incidenst, amely nem éppen hízelgő Hegelre nézve.)

<sup>64</sup>. Az első ezek közül egy beszéd volt, amely 1967-ben hangzott el, első megjelenése In.: *Logic, Methodology and Philosophy of Science* 3. kötet 333–373.o.; a második beszéd első megjelenése In.: *Proceedings of the XIVth International Congress of Philosophy, Vienna, 2nd to 9th September 1968*, I. kötet 25–53.o. Ez

a két dolgozat most nagyjából az *Objective Knowledge*, 1972. 3. és 4. fejezete. A szövegben idézett harmadik dolgozat „Quantum Mechanics Without 'The Observer'” a *Quantum Theory and Reality*-ben található. L. még *Logik der Forschung* és *The Logic of Scientific Discovery* 29., 30. rész 60–67.o.; és dolgozatomat „A Realist View of Physics, Logic and History.” In.: *Physics, Logic and History*, szerk. Wolfgang Yourgrau és Allen D. Breck, New York, London, 1970. Plenum Press, 1–30.o. és 35–37.o., most az *Objective Knowledge*, 1972. 8. feje.

<sup>65.</sup> L. *The Open Society and Its Enemies* 1. kötet 26. és 96.o., 2. kötet 12. skk. 65a. (Hozzáfűzve 1975-ben.) Ugyanez igaz az expresszionista vagy emotív etikai elméletekre és ítéletekre.

<sup>66.</sup> L. még „Epistemology Without a Knowing Subject” utolsó részét; *Objective Knowledge*, 1972. 146–150.

<sup>67.</sup> L. Schweitzer *i.m.* 153.o.

<sup>68.</sup> Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1844. 2. kötet 39. feje., a második idézet 1. kötet 52. rész 1818. Vegyük észre, hogy a német „Vorstellung” szó egyszerűen John Locke „idea” terminusának fordítása. (A magyar és angol fordítás jelentős eltérése miatt az angolt követtem — a ford.)

<sup>69.</sup> A németben: „eine cantable Art im Spielen zu erlagen”.

<sup>70.</sup> Platón: *Ion*, ford. Ritoók Zsigmond, vö. főleg 533D–536D, In.: *Platón összes művei I–III*. Európa Könyvkiadó, 1984. Budapest (*Bibliotheca Classica*) I. kötet 305–335.o.

<sup>71.</sup> Platón *i.m.* 534E

<sup>72.</sup> Platón *i.m.* 535E; vö. 535C

<sup>73.</sup> L. még dolgozatom: „Self-Reference and Meaning in Ordinary Language”, *Mind*, 63, 162–169.o., most *Conjectures and Refutations* 1963. 14. feje., és a *Replies* szövegét a 163. jegyz.-ig In.: *The Philosophy of Karl Popper*. La Salle, 1974. Open Court. Az önmagukra utaló viccek lehetetlenségét bizonyítani kívánó érvek találhatók Gilbert Ryle: *The Concept of Mind*, London, 1949. Hutchinson, 193–196.o.; Harmondsworth, 1963. Peregrine Books, Penguin Book, 184–188.o. Szerintem *Ion* megjegyzése „önkritika” (vagy arra utal), ami Ryle szerint — 196.o. — nem lehetséges.

<sup>74.</sup> Platón: *Ion* 541E–542B.

<sup>75.</sup> L. *The Open Society* I. és 2. kötet, valamint a további kiadások 4. feje. 40. és 41. jegyzet és a szöveg.

<sup>76.</sup> Ernst Gombrich a következő részletre hívta fel a figyelmemet: „Hogyha sírásra kívánsz olvasztani engem, előbb te/Sírj magad;” Horatius: *A költészetről, Levél a Pisókhoz*. Budapest, 1877. Franklin Társulat, ford. Czuczor Gergely. Természetesen elképzelhető, hogy Horatius nem az expresszionista felfogást próbálta megfogalmazni itt, hanem azt, hogy csak az a művész képes kritikusan megítélni művének hatását, aki már maga is szenvedett. Valószínűnek tartom, hogy Horatius nem volt tisztában a két értelmezés közötti különbséggel.

<sup>77.</sup> Platón: *Ion* 541 E-től.

<sup>78.</sup> E bekezdés jelentős részéért, illetve az előző bekezdéseket illető kritikái észrevételekért Ernst Gombrich barátomnak tartozom köszönettel. Látni fogjuk, hogy a szekularizált platóni elméletek (a műalkotás, mint szubjektív kifejezés és közlés, s mint objektív leírás) megfeleltethetőek Karl Bühler három nyelvi funkciójának, vö. *Conjectures and Refutations* 1963. 134. skk., 295.o. és a 15. rész.

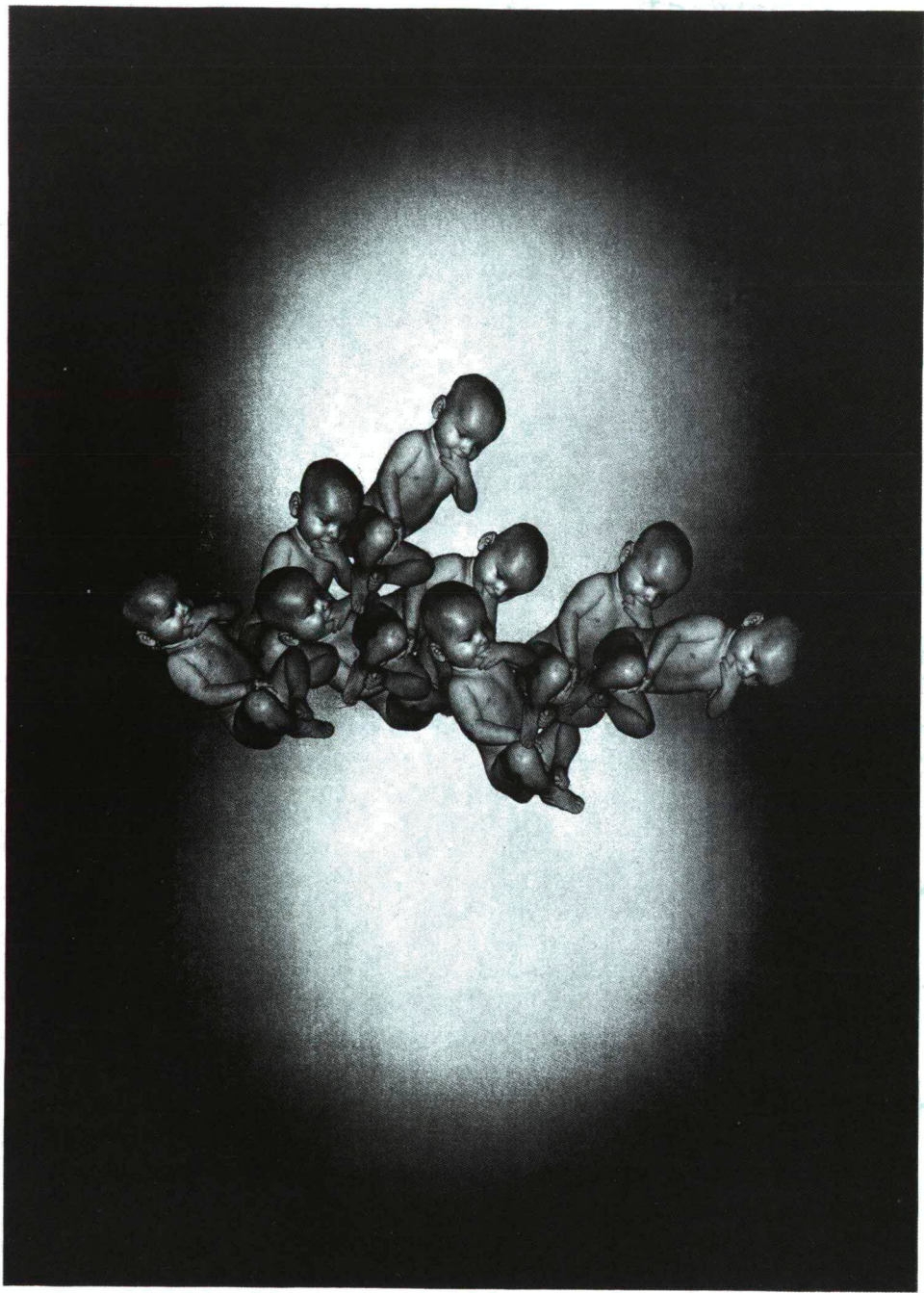
<sup>79)</sup> E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, 1972. Gondolat Kiadó, 401.o. ford. Szabó Árpád.

<sup>80)</sup> A zenei beállítottságom, mint látni fogják Eduard Hanslick (Wagner Beckmesser néven figurázta ki) nézeteire emlékeztet, aki nagyhatású bécsi zenekritikus volt, és írt egy könyvet Wagner ellen (*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854. R. Weigel; angol fordítása a 7. javított kiadásból készült *The Beautiful in Music*, London, 1891. Novello and Co. ford. G. Cohen). Nem értek azonban egyet Hanslickkel Bruckner megítélését illetően, aki ugyan tisztelte Wagnert, ám a maga módján ugyanolyan szent zenész volt, mint Beethoven (akit mostanában gyakran vádolnak — alaptalanul — képmutatással.) Mulatságos, hogy Wagnerre nagy hatást gyakorolt Schopenhauer — *A világ, mint akarat és képzet* révén — pedig Schopenhauer azt írta a *Parerga* 2. kötetének 224. részében (először 1851-ben jelent meg, amikor Wagner *A gyűrű* zenéjén kezdett dolgozni), hogy „Az operát tekinthetjük a zene rákfénéjének.” (Popper fordításának magyar fordítását adtam meg — a ford.) (Persze a kortárs operára értette, az érvelés azonban nagyon általánosnak hat — ami azt illeti messze túl általánosnak.)

<sup>81)</sup> Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner (The Case of Wagner)* Leipzig, 1888. és *Nietzsche contra Wagner*; mindkettő fordítását l. *The Complete Work of Friedrich Nietzsche*, szerk. O. Levy, London, 1911. T. N. Foulis 8. kötet.

<sup>82)</sup> Arthur Schopenhauer: *Parerga*, 2. kötet 224. rész.





Sándor Edit munkája