

SÁNDOR LÁSZLÓ: A ZENE HÁROM TERMÉSZETE



*Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa*

IV. A zene befogadásról

Mindvégig hangsúlyoztam, hogy miközben az iménti esettanulmányban elemzett zeneművet a zene szellemi természetére hoztam példának, nem a belső összefüggések és szimbólumhálózatok komplex rendszere teszi a *Balsamus et munda cera* motettát szellemivé, hanem szerzője spirituális irányultsága. Ezzel kapcsolatban joggal merülhet fel az olvasóban a kérdés, hogy vajon milyen alapon tételezem ilyen biztonsággal és határozottsággal egy késő középkori szerző – jelen esetben Du Fay – szellemi öndefinícióját. A válaszom úgy hangzik, hogy a kimutatott összefüggérendszer komplexitása, a kor teológiai-metafizikai világképével történő együtt-rezdülés szándéka, az érzékelhető és érzékelhetetlen kozmikus törvényszerűségeknek való alárendeltség tudatosítása, végül mindezen szempontok mentén és okán a saját kompozíciós munka spekulatív részének extrém mértékben történő megnehezítése mind-mind a spirituális emberi dimenziók árulkodó jelei. Az a tény, hogy a szerzőt saját korának elvárásrendszere, spirituális hagyománya, valamint közvetlen környezete, vallásos-intellektuális közössége predesztinálja a szellemi-alkotói önkép megélésére, illetve hogy ezt az ön- és világképet megint csak a kor gyakorlatával összhangban engedi hangokból alkotott zenei konstrukciókon keresztül átszüremkedni nem gyengíti, hanem éppen hogy erősíti feltételezésemet. Lehetséges a kor sajátos irányultságától eltérő személyes önmeghatározás felépítése és megélése – ahogyan erre fogunk is látni példát – itt azonban nem erről van szó. Du Fay kora spirituális világ- és önszemléletű, a kor alkotói pedig tudnak és akarnak azonosulni saját koruk arculatával, ahogyan ezt művészi döntéseikben tükröződni láthatjuk. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a vizsgált belső összefüggések többsége a fül számára nem dekódolható, ezeket egyedül az elemző tekintet fedheti fel, az pedig valószínűtlen, hogy minden ilyen rejtett belső megfelelést és szabályszerűséget feltártunk volna iménti elemzésünkben. Bizonyos, hogy a szerző a legkevésbé sem alapozott későbbi korok megszállott műelemzőinek kincskeresés-szerű törekvéseire, nem foglalkozott az utókorral, annál nagyobb figyelmet fordított a jelen pillanatra, a komponálási munka jelen idejére, azokra a percekre és órákra, amikor az emberi személy együttműködése a kozmikus renddel a palatáblán felvázolt hang-konstrukciókban éppen realizálódik. A kompozíciós munka e meghitt, szinte intim pillanataiban a harmóniává rendezett szimbolikai elemek kölcsönhatásáról és a mögöttük

meghúzódó alkotói döntésekről mindössze ketten tudnak – és emberi számítás szerint ezek többségéről soha nem is fognak kettőnél többen tudni – az zeneszerző és az Isten.

Ha elfogadjuk azt, hogy a jelkép esetében a *jel* (kép, hang, szám, szó), a *jelzetre* mutat, akkor a *jelzett* ismerete fontosabb, mint a *jelé*, pontosabban a *jel* jelentésének feltárása, vagyis egy bizonyos kor egy adott szimbólumának megnevezése csakis akkor lehetséges, ha tisztában vagyunk azzal, mi is volt a kor számára a *jelzett*. A középkorral kapcsolatos vizsgálódások során a *jelzett* teológiai aspektusa nem iktatható ki, vagyis Du Fay korában minden egyes szimbólum egyetlen és ugyanazon *Jelzetre* mutat. Amennyiben egy adott művészi alkotásban szimbólumok torlódását tapasztaljuk, joggal gyanakodhatunk arra, hogy az alkotó ebben az esetben – hogy úgy mondjam – minden erejét és minden művészi eszközét latba vetve igyekezett a *Jelzetre* rámutatni. Nem a szimbólumok nagy száma önmagában, hanem éppen ez a megfeszített akarat és belevetett szellemi energia az, ami a spirituális önkép árulkodó jele.

Teljes lehetetlenség persze, hogy a szellemi természet csupán a kottán keresztül, kizárólag az elemző tekintet előtt táruljon fel, míg a fül számára rejtve marad; lennie kell olyan fogódzó pontoknak, melyek segítségével a hangzó zene sajátos természete a fül számára, illetve a halláson át az elme, a lélek, a szív számára is egyértelműen felismerhetővé válik. Ennek már csak azért is így kell ennie, mert bár az imént elemzett motetta példáján láthattuk, hogy az adott zenemű szellemi irányultsága könnyen és gyakran jelenhet meg számok és számszimbólumok bonyolult összefüggésrendszerén keresztül, bizonyos, hogy a szellem számára egyáltalán nem szükségszerű egy ilyesfajta intellektuális-kombinatív környezet jelenléte a megnyilvánulása érdekében. Arról is szót ejtettünk korábban, hogy a szellemi dimenzió nem hiányozhat teljességgel a lelki és testi természetű zenékből sem – tekintettel arra, hogy önellentmondás, sőt bizonyos értelemben blaszfémia volna azt feltételezni, hogy a *végtelen* függetlenné válhat bármi végestől –, ebből kikövetkeztetve megállapítottuk, hogy a tisztán spirituálistól eltérő zenei természeteket a zene „alapállapotára” való ráakódás, illetve az ahhoz történő hozzáadás, járulék eredményezi. A hangzó eredményben megvalósuló zenei természetek kérdése a szellemi szubsztancia elfedtségének mértékén múlik tehát, mely oly vaskos és átjárhatatlan is lehet, hogy látszólag, illetve az emberi megítélés szerint tökéletesen szellemtelen, nem ritkán anti-spirituális testi, adott esetben lelki-és-testi természetet eredményez. A legkevésbé sem akarja ez az okfejtés azt sugallni, mintha a testi és a lelki természet a szellemi természettel, sőt magával a szellemmel *ab ovo* összebékíthetetlen volna. A lelki és testi természetű zene átszellemítettségének, vagy átszellemítetlenségének kérdéséről van itt szó; ami explicit módon egyenértékű a test és a lélek, illetőleg a testtudat és a lélektudat átszellemítettségének, vagy átszellemítetlenségének kérdésével. Azt ugyanis senki nem állíthatja komolyan, hogy a markánsan és elsődlegesen testi jellegű tánc és tánczene eleve ne lehetne szellemi természetű. A szellem szabadsága végtelen és e végtelensége olyannyira nem korlátozható, hogy megnyilvánulásának lehetőségét még a szándékoltan anti-spirituális jelenségek esetében is feltételeznünk kell. Ez azonban a szellem „saját hatáskörébe” tartozó terület, olyan teremetői döntés, mely kívül esik az emberi szempontrendszeren, azokkal akár tökéletesen ellentétes, ilyen módon rendkívül meglepő is lehet.

A fogódzópont, melynek segítségével hívásával a hangzó zene természete „első hallásra” felismerhető abban a *módban* keresendő, ahogyan az ember a zenét befogadni képes, egyszerűbben fogalmazva, *ahogyan az ember a zenét hallgatja*; itt az „első hallásra” idézőjelbe tétele okán erősen ki kell hangsúlyoznom a hallási befogadás első pillanatát, mely a befogadás további időszakaszaihoz képest kiemelt fontossággal bír, ahogyan hamarosan látni fogjuk. A hang-fül-elme-lélek-szív láncolaton végighaladó zenei információ sorsának megértése kulcsfontosságú kérdés, mely láncolatban a szív a szó nyilvánvaló költői felhangján túl mint pneumatikus csomópont került kiválasztásra, továbbá az elme és a lélek sorrendje vita tárgyát képezheti; mint ahogyan az is, mennyire tekintjük az elmét a lélek részének, vagy esetleg attól különálló tényezőnek. Ha tehát az emberi befogadás működési mechanizmusát tesszük vizsgálat tárgyává, azt tapasztaljuk, hogy a befogadás – a legkevésbé sem meglepő módon – háromféle módon valósulhat meg. Egy bármilyen kívülről jövő impulzus – kép, hang, gondolat, műalkotás – befogadása, megismerése történhet értékelő (megítélő), esztétikai (megfigyelő), valamint szemlélődő (kontemplatív) módon.¹ E három megközelítési mód két-két tagja valamennyire átfedésben lehet egymással, de a kontemplatív befogadást az értékelő-megítélő befogadás kizárja és viszont. Ha az esztétikai szemlélet, esztétikai befogadás kizárólagos, ez feltételezi az értékelés kikapcsolását és a kontemplatív befogadás (még) el nem érését.² A kontemplatív befogadás mindazonáltal kinőhet az esztétikum talaján, megszülethet az esztétikai élmény folyamánként, megvalósulhat abból kiindulva, de azon túlhaladva. A szemlélődés kiemelkedik a három megismerési mód közül abban a tekintetben, hogy egzisztenciális, a teljes embert érinti, ami egyet jelent azzal, hogy feltételezi a befogadó azonosulását a befogadottal, „a szubjektum feloldódik az objektumban”.³ Az esztétikai szemlélet a két másik befogadási mód határvonalán áll, melyről mindkét irányba el lehet mozdulni, noha a szemlélődés felé való elmozdulás igen ritkán valósul meg; az esztétikai befogadás labilis és nagyon könnyen billen át az értékelő-megítélő szemléletbe, a szingularitási pontján várható elmozdulás iránya tehát nem teljesen kiszámíthatatlan, mivel a (meg)ítélés gravitációs vonzása nagyon erős. Már első ránézésre is szemet szúrhat, hogy a befogadásnak e három lehetősége ugyancsak analógiában áll az ember trichotóm értelmezésével; nem kétséges hogy ennek értelmében a kontemplatív befogadást kell párhuzamba állítsuk a szellemi megismeréssel, illetve magával a *szellemmel*, az értékelő-megítélő befogadást a test szférájával, végül az esztétikai befogadási módot,

1 Az „esztétikai” kifejezés használatánál Erwin Panofsky *A művészettörténet, mint humanista tudomány* című esszéjének gondolatmenetére támaszkodom, melyben a szerző élesen megkülönbözteti az esztétikai *jelentést* az esztétikai *értéktől*: „A műalkotás nem minden esetben készült azzal a céllal, hogy élvezzék vagy – tudósabb kifejezéssel – hogy esztétikai élmény tárgyát képezze. [...] A műalkotásnak azonban mindig van esztétikai jelentése (amit nem szabad összetéveszteni az esztétikai értékkel): akár van gyakorlati célja, akár nincs, akár jó, akár rossz, mindig megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel.” A befogadási módok vizsgálata során valahányszor az *esztétika* kifejezést használom, mindig esztétikai jelentést értek alatta és sohasem értéket, tehát csupán a műalkotás tudomásul vehető külső megjelenését, melynek értékelése, vagy értékké történő átfordítása már a befogadón múlik. Panofsky, Erwin: *A művészettörténet, mint humanista tudomány*. In: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Tellér Gyula (ford.) (Budapest: Gondolat, 1984.) 240.

2 „Minden tárgyat felfoghatunk esztétikailag, akár a természet, akár az ember alkotása. Az esztétikai felfogáshoz – hogy a lehető legegyszerűbben írjuk le – csak az kell, hogy rápillantsunk a tárgyra (vagy meghallgassuk), anélkül, hogy akár érzelmileg, akár értelmileg valami rajta kívül levőhöz viszonyítanánk.” I.m., 240-241.

3 Robert Nosow megfogalmazása: *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet* (Cambridge University Press, 2012.) 154.

mint valamifajta áthidaló, közvetítő lehetőséget e két szélső állapot között a lélekkel.⁴ Már ennyiből is látszik, hogy az ember lehetséges létsíkjai közül a szellemi rész figyelmen kívül hagyása mintegy következményképpen vonzza maga után a kontemplatív befogadási mód megvalósíthatatlanságát.

A fenti rendszerezési kísérletet bonyolítja az a tény, hogy amikor az ember az első, ítélező módon fogad egy szellemi impulzust, a befogandó tárgyhoz saját alkotó fantáziája segítségével gondolati elemeket illeszt. Ha műalkotást néz, vagy hallgat, maga is alkot, vagyis zenehallgatás közben maga is komponál.⁵ Az, hogy az ember az alkotásban milyen módon vesz részt, illetőleg az, hogy zenehallgatás közben mennyiben komponálja újra (tovább) a hallott művet, kulturális kondicionáltságától függ, vagyis addigi életének teljes tapasztalat-tára befolyásolja azt, hogy valójában mit hall. Ez azt jelenti, hogy az ember egy zeneműben nem azt hallja, *ami* az adott zenemű a maga objektív valójában. Kérdés persze, hogy ez az „objektív valóság” egyáltalán meghallgatható-e (sőt az is kérdés, hogy egyáltalán létezik-e), mindenesetre az objektív zenehallgatás megvalósíthatóságával kapcsolatban felmerülő kétségek ismét alátámasztják azt a megállapítást, hogy a második, esztétikai-megfigyelő befogadás rendkívül labilis állapot, mely alig-alig kerülheti el az értékelő-megítelő befogadás felé történő elmozdulást. Úgy tűnik, hogy az objektív, vagyis a tökéletesen naiv zenehallgatás sokkal inkább a harmadik, kontemplatív módon jöhet létre, ami viszont már nem *zenehallgatás* a szó hagyományos értelmében, hanem azonosulás.⁶ Bizonyos vélekedések szerint a zenét hallgató ember valójában „azt hall, amit akar”, ugyanakkor az „akar” szó itt azért nem a legmegfelelőbb, mert az ember kevés kivételtől eltekintve csak azt tudja „akarni”, ami kondicionáltságából következik; a kondicionáltságtól való függetlenedés akkora erőt és tudatosságot kíván, hogy aki képes erre az útra térni, az inkább már a befogadás második, vagy harmadik kategóriájának megvalósítására törekszik, vagyis a zenehallgatás valódi objektivitására vágyik, még ha esetleg nyilvánvaló is lehet számára, hogy a tökéletes objektivitás a nappali tudat számára a megvalósíthatatlansággal határos.⁷ Ebben a gondolatmenetben is oda kell eljutnunk, hogy a három befogadási mód közül a leginkább és a legtisztábban szellemi természetű a szemlélődő-kontemplatív befogadás, mely során a hallott hangokkal történő azonosulás valóban a tökéletes szubjektivitást valósítja meg. A hangok olyannyira a hallgató sajátjaivá válnak, amennyire a szellem sajátja az embernek, és ezzel egyszerre a hallgató olyannyira a hangok tulajdonává válik, amennyire az ember a szellem tulajdonát képezi.

4 Továbbá: e három befogadási mód joggal emlékeztetheti az olvasót Órigenész korábban idézett hármas szövegértelmezési módozatára, ahol a szó szerinti értelmezés a test, az erkölcsi-morális értelmezés a lélek, végül a spirituális értelmezés – ahogyan elnevezése is mutatja – a szellem szintjének felel meg.

5 Cage erről így vélekedik: „A legtöbb ember, amikor zenét hallgat, arra gondol, hogy nem tesz egyebet, mint elfogadja azt, amit számára hoztak létre. Csakhogy ez nem igaz és azt gondolom, úgy kell alakítanunk a zenénket, úgy kell alakítanunk művészetünket, egyáltalán úgy kell alakítanunk mindent, hogy az emberek vegyék észre, ezt mind ők maguk csinálják, és nem egyszerűen valami olyasmi, amit nekik hoztak létre.” Idézi: Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókor.* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.) 61.

6 E sorok írója számára legalábbis gyanús, hogy a műalkotás befogadásának imént tárgyalt „továbbalkotó” módja mögött is a természetünkből fakadó, tudat alatt működő azonosulási vágy rejlik, vagyis a műalkotást még az azonosulástól legtávolabb eső ítélező befogadás során is *önmagunkká* próbáljuk tenni.

7 Ha gondolatmenetünk jó úton jár, akkor a tökéletes objektivitás a szubjektum-objektum eggyé válása során valósulhat meg, ebben a pillanatban viszont már nem objektivitásról beszélünk: a befogadott és a befogadó azonosulása révén valójában a tökéletes szubjektivitás valósul meg. Úgy tűnik, hogy az ember célja – lévén az emberi egyén szubjektum – éppen ez, amiből pedig könnyen következik, hogy a szubjektumtól független tökéletes objektivitás nem létezik. Mindez ugyanakkor már filozófiai kérdés, melynek territóriumába kompetencia híján nem merészkedhetem.

Itt érdemes megjegyezni, hogy abban az esetben amikor az ember zenehallgatás közben alszik el, az ébrenlét és az álom-állapot határán egy pillanatra (az, hogy a „pillanat” szó valamilyen időbeliséget takar-e, avagy sem nehezen eldönthető) megvalósul számára a zenehallgatás harmadik szintje, a kontemplatív azonosulás. Aki álmából felébredvén vissza tudja idézni ezt az állapotot és emlékezetében el tudja raktározni élményként, az bizonyára egyetért velem abban, hogy azon az egy kis röpké ponton képtelen volt értékelni és ítélni a hallottakat, valamint érzelmi és értelmi reakciói is „elaludtak”. Átcsúszván az álom-állapotba a hallott zene ismét értékelés és ítélet alá kerül, noha az álombéli értékelés szempontjai teljesen mások, mint az ébrenlété (a mély-alvás során pedig a fentiekhez akár kis mértékben is hasonlító „befogadásról” nyilvánvalóan nem beszélhetünk, bár kétségtelen, hogy a szervezet a kívülről érkező információknak valamilyen szinten ekkor is „tudatában van”). Hogy az értékelés nélküli, tiszta, naiv zenehallgatás a maga tökéletességében lehetséges-e, továbbra is kérdés marad, valószínűnek tűnik ugyanakkor, hogy a második és harmadik befogadási kategória közötti határvonal nem éles. Ha ugyanis a megfelelően összpontosított és ítéletmentes figyelem eléri tökéletességének maximumát, a tudat mintegy áttűnik a szemlélődő zenehallgatásba, ami viszont – mint korábban írtam – már nem *zenehallgatás* abban az értelemben, ahogy a szót általában használni szoktuk.

Jelen korunkban az általánosan jellemző szemlélet számára a befogadás második és harmadik lehetősége alig-alig kerül felvetésre, míg az első, a megítélő-értékelő befogadás szinte kizárólagos. Leginkább művészek körében merül fel viszonylag gyakran egyfajta kiüresedett, asszociációktól, várakozásoktól és elvárásoktól, előre megalkotott képzetektől, korán meghozott ítéletektől mentes, tiszta műélvezet – esetünkben zenehallgatás – igénye. A zenehallgató tehet mentális erőfeszítéseket asszociatív, esztétikai, stilisztikai és sok egyéb gondolati előzményeinek törlésére, az azonban erősen kétséges, hogy tudata mélyebb rétegeinek egész élete folyamán felgyülemlett hallási tapasztalatait törölni tudná (miközben a *zene* fogalmát nem törli). A tiszta zenehallgatás megvalósítása számos zenész hön áhított vágya, mely cél érdekében tett minden erőfeszítés rendkívüli haszonnal bír még akkor is, ha tökéletes megvalósíthatósága több mint kétséges. A kiüresedett, tisztán esztétikai-megfigyelő befogadásnak útját állja maga az egyéniség, melynek kiiktatása egy másfajta, a hétköznapi létmódtól lényegét tekintve eltérő szemléletet kíván, ami viszont már kontempláció. A „szubjektum feloldódása az objektumban”, a kontemplatív befogadás alapfeltétele.

Nem tudunk biztos kijelentéseket tenni azzal kapcsolatban, hogy régebbi korokban mindez hogyan működött. Vajon a saját korunkhoz hasonlóan a régi ember műélvezetében is dominált-e a megítélő mód, vagy esetleg a régi elme és a régi lélek nyitottabb volt tisztább, zavartalanabb befogadási lehetőségek felé? Rolf Dammann, a késő középkori zene elismert német kutatója szerint a korabeli ember világ- és műszemléletének legalapvetőbb tulajdonsága a csodálkozás volt.⁸ A pszichológia jól ismeri azt a jelenséget, amikor az értékelés-megítélés bekapcsolására az elmének időre van szüksége, vagyis az inger érkezésének pillanatában a tiszta, előítélet-mentes érzékelés az intellektus értékelő munkáját valamennyire biztosan megelőzi. Úgy tűnik ugyanakkor, hogy a tiszta érzékelés időtartama jelen korunkra a mennyiségében és intenzitásában extrém mértékben

8 Dammann, Rolf: „Die Florentiner Domweih-Motette Dufays (1436).” In: Wolfgang Braunfels (szerk.): *Der Dom von Florenz*. (Olten: Urs Graf Verlag, 1964.) 36-64.

megnövekedett információtömeg hatására lerövidült, olyannyira, hogy már-már szinte idő nélküli pillanatnak tűnik. Majdnem bizonyos, hogy korábbi korokban ez az időtartam jóval hosszabb volt. Amikor az este beállta egyben a sötét és a csend beálltát is jelenti – vagyis a hang- és fényinger mennyisége a nullához közelít – az elmének és a léleknek lehetősége van megpihenni. Nem csak a test pihen tehát, hanem az agy és a lélek is. Másnap ebben a pihent állapotában kell az érzékelésnek a mainál jóval kevesebb külső ingert észrevennie és befogadnia. Teljesen életszerű feltételezni, hogy a csodálkozás-csodálat állapotára – ami egyenértékű a tiszta megfigyelés, a zavartalan érzékelés állapotával – a régi ember elméje számára sokkal hosszabb idő állt rendelkezésre. A tiszta esztétikai befogadás megvalósítása érdekében – a kontempláció megtanulása céljából pedig különösképpen – az ítéletet mindig megelőző érzékelés időtartamát meg kell hosszabbítani. Miért szükségszerű, hogy az érzékelés megelőzze az értékelést? Egyszerűen azért, mert a tiszta érzékelés és a tiszta szemlélődés a szellemé és a szellemből fakad, márpedig a szellemnek nincs szüksége időre. Az ember minél hosszabbra képes tágítani a tiszta érzékelés időtartamát, annál jobban megközelíti szellemi létét is, mely mindazonáltal éppúgy az ember normális alapállapota, amennyire a zene alapállapota és ősmintája a szellemi természet.

Magától értetődően van okunk az értékelő-megítélő befogadási mód dominanciájából jelen korunk erős lelki-testi irányultságára következtetni, egy ilyesfajta tanulságlevonás a legkevésbé sem alaptalan. Mint ahogyan azt is jogunk van feltételezni, hogy amennyiben régebbi korok valóban nagyobb mértékben és nagyobb sikerrel voltak képesek az esztétikai, vagy akár a szemlélődő befogadás megvalósítására, ez egyszersmind azt is jelentheti, hogy az ő figyelmük jóval nagyobb mértékben fordult a szellem felé, mint a miénk. Az a mód, ahogyan egy korszak a külső ingerek, köztük a művészi produktumok befogadása felé fordul, nyilvánvaló összhangban kell legyen önszemléletével is, valójában az első következménye a másodiknak.

A befogadás első kategóriája tehát értékkel, vagyis összehasonlít; az ember a felé érkező szellemi impulzust ismerős élmény-típusokhoz hasonlítja és e típusokon belül el is helyezi. A második kategória befogadója nem értékkel, csak megfigyel, vagyis a szellemi impulzus létét és jellegét (milyenségét) csupán tudomásul veszi (még a hatást is, melyet az impulzus lényében kifejt, csak megfigyeli, nem megítéli!).⁹ A harmadik, kontemplatív kategória minőségileg különbözik az első kettőtől – úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy helyi értékkel magasabban van náluk – mivel megszünteti a határt befogadó és befogadott között.

Mindhárom befogadási mód *elvileg* alkalmas lehet mindhárom zenei természet felismerésére. A tapasztalat ugyanakkor azt mutatja, hogy nem egyformán hatékony minden kombináció, vannak nehezebben és könnyebben járható utak, vannak ellenállással teli és tiszta, átjárható csatornák. Bizonyos párosítások nehezen összebékíthetők, vagy egyenesen összebékíthetetlenek. Fölösleges az összes kombinációt sorra vennünk, elegendő egyetlen egyre fordítanunk a figyelmünket: a szellemi természetű zene nagyon nehezen adja meg magát – ha egyáltalán megteszi – az értékelő-megítélő befogadásnak. Ennek egyszerűen az az oka, hogy az

9 Ugyanez John Cage megfogalmazásában: „A létezés ugyanis pillanatnyi, a pillanat pedig folyvást változó. Így tehát a legbölcsebb, amit csak tehetünk, hogy nyitva hagyjuk a fülünket a hirtelen felbukkanó hangok számára, és mielőtt még logikai, absztrakt, vagy szimbolikus formákká fordítanánk le őket, hagyjuk, hogy a hangok valóban a fülünket szőlítsák meg.” Idézi: Michael Nyman: *Experimentális zene. Cage és utókora*, i.m., 26.

értékelő-megítelő befogadás az esztétikai *értékeket* keresi, márpedig a szellemi természetű zene gyakran egyáltalán nem rendelkezik ilyenekkel, vagy ha mégis, azok a legkevésbé sem tartoznak a lényegéhez. Ha a figyelem ezekre az esetenként jelenlévő esztétikai értékekre irányul, és azokon nem képes túltekinteni, akkor éppen a lényeg mellett siklik el. Habár a szellemi természet definiálhatatlansága, vagy legalábbis nehezen definiálható volta az előzőekben már kellőképpen bizonyítást nyert, világossá vált ugyanakkor az is, hogy a komponált zenék esetében a szellemi természet sokszorta együtt jár megragadható, megfogalmazható, elemezhető járulékokkal – ahogyan a Du Fay-motetta elemzésekor erről meggyőződhattünk. Ezeket egy kellően művelt zenehallgató könnyen felfedezheti és megítelő-értékelő befogadását hozzájuk kapcsolhatja, ám ilyen módon csak közvetetten, áttételesen és informatív módon juthat arra a véleményre, hogy szellemi természetű zenét hall – amennyiben egyáltalán számol a szellemi természet létezésével. Lénye egésze *ezen az úton* nem találkozik a mélyen rejlő spirituális irányultsággal, vagy másképpen fogalmazva lényének irányultsága nem válik spirituálissá. A rációját és az intellektusát használja, vagyis lelki tényezőket, a „lélek erőit” hozza működésbe. A szellemet a szellem ismeri fel; vagy sokkal inkább: a szellemben maga a szellem ismer önmagára. Az értékelő-megítelő befogadás középpontjában a *befogadó* áll, a szemlélődő befogadás középpontjában viszont a *befogadott*. Az esztétikai-megfigyelő műszemlélet centruma a *befogadás* maga. A kontemplatív befogadás azért múlja felül lényegét tekintve a másik kettőt, mert egyedül általa nyílik lehetőség a *befogadó*, a *befogadott* és a *befogadás* egyé válására.

Az értékelő-megítelő befogadás tehát fogódzópontokat keres a megszólaló zene felületén és ezeket a legtöbb esetben a zene esztétikai értékét adó elemekben találja meg. Ezek lehetnek érzelmességet generáló eszközök, lehetnek ritmikai tulajdonságok, lehetnek a hangszín és a hangerő sajátosságai, lehetnek kontrasztok, impulzusok, egyvalami közös bennük, nevezetesen az, hogy magukra vonják a hallgató figyelmét; az értékelő-megítelő befogadás ilyen módon passzivitásban is kitűnően működhet, hiszen a kezdeményezés nem az övé, hanem a hangzó zenéé. Léteznek ugyanakkor olyan zenék is, melyek ilyen elemekkel nem rendelkeznek, az elemző figyelem számára nem adnak támpontokat, az érzelmekre nem hatnak, az esztétikai értékre irányuló kíváncsiságot kielégítetlenül hagyják; másként fogalmazva járulékoktól mentesek, vagy legalábbis azokkal nagyon takarékosak. Ilyenek a mindenkor és mindenhol jelenlévő rituális énekmodok, köztük a gregorián is. A rituális ének egyetemes jelenség, tekintettel arra, hogy az embertől teljességgel elválaszthatatlan és a szó legmélyebb értelmében létmód. Éppoly természetes, mint a beszéd; voltaképpen maga a rituális ének is a beszéd, a kommunikáció egy igen magas intenzitású módja, a beszéd felfokozottsága, és nagyon úgy tűnik, hogy célszerűbb felé ilyen módon közelíteni, mintsem a megszokott értelemben vett zeneként kezelni. Kétségtelen, hogy a rituális ének – ahogyan a neve is mutatja – zeneként hangzik, de ez a tény csupán következménye egy sajátos lelki és tudati állapotváltozásnak, mely a prózai beszédhangot énekké hevíti. A hétköznapi kommunikáció hangja a prózai beszéd. Ha az információt hordozó hang jellege megváltozik, ez egyszersmind azt is jelenti, hogy a kommunikáció megszűnt hétköznapi lenni, oka és célja módosult: az egyén-egyen viszonylatból átlépett egy magasabb kapcsolati rendszerbe. Jól tudjuk, hogy a beszélő hanghordozása már abban az esetben is megváltozik – mert meg kell, hogy változzon – amikor a

kommunikáció az egyén-egyén viszonylatból az egyén-közösség, sőt az egyén-tömeg viszonylatba lép át. Jellemzően ilyen a szónoklat. Köztudott, hogy a szónoklat hatásossága érdekében, abból a célból, hogy az üzenet jelentős méretű teret legyen képes befogni, továbbá eljusson a legtávolabb álló hallgató fülébe és szívébe is, a szónoknak *fennhangon* kell megszólalnia. A „fennhangon” kifejezés nagyon találó, ugyanis a hangmagasság emelése mind a beszéd ünnepélyessége, mind a hang vivőereje szempontjából elhagyhatatlan eszköz. Sejthető, hogy az ókori és középkori szónoklat már csaknem énekszerű volt. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a szónoklat egyén-közösség viszonylata még mindig ember-ember kommunikáció. A rituális ének sajátos lélektana abban a pillanatban kerül fénytörésbe, amint a kommunikáció az ember-Isten viszonylatig emelkedik. Ennek a viszonylat-emelkedésnek az egzisztenciális átélése, már az erre való felkészülés is olyan lelki-tudati változást idéz elő, mely az emberi kommunikációt kiemeli megszokott hétköznapi, prózai keretei közül és egy minőségében magasabb szinten hozza működésbe. A beszéd ebben a pillanatban a fül számára már énekként hangzik; az ember-Isten kommunikáció – voltaképpen az *ima* – rituális énekké lényegül át, megvalósítva a kommunikáció ember számára elérhető legmagasabb intenzitású fokozatát.

Az élő gregorián című tanulmányában Dobszay László a gregoriánt pneumatikus zenének nevezi.¹⁰ Teljesen evidens, hogy a gregorián énekhez és egyáltalán bárminemű rituális énekhez a *pneumatikus*nál találóbb jelzőt aligha illeszthetünk. Ez magából a jelenség alaptermészetéből következik. A rituális ének nem köthető sem etnikumhoz, sem társadalmi osztályhoz, teljesen természetes módon van jelen minden vallás és minden liturgia énekmódjában, de jelen van a paraszti kultúra recitatív énekszokásaiban is, a siratóban éppúgy, mint a *hora lungában*. A rituális ének oka az ember, *mint ember*, mint trichotóm lény, aki önnön valósága mélyén kapcsolatot tart saját létezésének forrásával. A rituális ének közeledési vágy e forrás felé, az anyagvilág és a transzcendencia közti szakadék áthidalására tett kísérlet; egyszerre önközlés és varázslat. A rituális ének felülete oly „sima” – a gregorián ének egyik középkori elnevezése a *cantus planus* (*sima ének*) volt! –, hogy az értékelő-megítélő befogadási mód nem talál rajta egyetlen „kitüremkedést” sem, melybe belekapaszkodhatna. A gregorián hallatán az ember a már megszerzett műveltsége révén sok mindent megállapíthat, a hallott élményt kategóriákba tudja besorolni, az ének megszólaltatásának minőségét értékelni tudja, de a rituális éneknek létet adó közös emberi spirituális tapasztalathoz legalább a csodálkozás-csodálat érzésével – pontosabban *tudatállapotával* –, de még inkább a szemlélődő befogadás útján juthat közelebb.

Ha az esztétikai jelleg és az esztétikai érték különbségéről beszélünk, lehetetlen megkerülnünk a *szépség* fogalmának vizsgálatát, noha a *szépség* definíciójával kapcsolatban éppen annyira nem létezik közmegegyezés, mint a *zene* meghatározásában. A kérdésre mégis érdemes pár szót vesztegetnünk, tekintettel arra, hogy a zenék szellemi természetének felismerése érdekében a helyesen értelmezett *szépség* fogalma is segítségül szolgálhat. A szépség érintőlegesen már korábban is szóba került, de nem esztétikai értéként, hanem a „szimbólum szépségének” egyszerre költői és elvont kifejeződéseként, amennyiben egy-egy leleplezett szimbolikus üzenet magával

10 „A gregorián, mint elsődlegesen dallam-zene spirituálisabb (pneumatikusabb) jellegű, mint a hangszeres zenék.” Dobszay László: *Az élő gregorián*; In: Dobszay László válogatott írásai 1995-2010 I. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010.) 620.

ragadó voltára rá tudunk csodálkozni. A szépség fogalma ugyanis a megszokott hétköznapi keretek között is legalább kétféleképpen értelmezhető, egy esztétikai és egy szellemi kiindulópont alapján. Az első értelmezés szerint a szépség az esztétikai *érték* olyan tulajdonsága, mely a megfigyelés tárgyának külső megjelenésében jut érvényre, a szemlélő (befogadó) számára könnyen felismerhető és ugyanolyan könnyen tehető értékítélet kiindulópontjává. Az esztétikai módon manifesztálódó szépség a befogadóra mindenek előtt érzelmi hatást gyakorol. A második értelmezés szerint a szépség nem, nem csak, illetve nem feltétlenül érhető tetten a jelenség külső felületén, csupán a befogadó aktív keresése eredményeképpen fed fel magát, a hatás, melyet a befogadóra gyakorol lehet ugyan érzelmi is, de többnyire az érzelmi síkot átlépő és mélyebb tudati rétegeket érintő spirituális, devotív, intuitív, vagy egyéb, szavakkal alig megragadható spontán lelkesültség formájában lép működésbe. Mivel a második, spirituális értelemben vett szépség az esztétikai szépségtől független, nem kizárható az sem, hogy akár esztétikai értelemben negatív külső tulajdonságokkal is, akár az úgynevezett *csúnyasággal* is tárulni tudjon; az ugyanakkor, hogy e lehetőséggel milyen mennyiségben él, külön vizsgálat és külön tanulmány tárgya lehetne. A középkori teológia számolt továbbá a szépség egy harmadik meghatározásával is, az Isten szépségével, a *pulchritudo Deivel*, mely minden egyéb és lehető szépségmegnyilvánulás oka és forrása, végtelen, időtlen és a maga közvetlenségében megragadhatatlan.¹¹ A szépség, mint spirituális fogalom a *pulchritudo Dei*hez közelebb, mint esztétikai fogalom, attól távolabb van. Minden megnyilvánult szépség ugyanis szükségképpen véges, és köztük az, amelyik a legkönnyebben elillanó érzelmi hatást generálja, nevezetesen a külső esztétikai érték szépsége, nyilvánvalóan a végtelen szépségtől jelentős távolságot kell tartson, noha forrását mégis őbenne birtokolja.

A külső esztétikai érték szépsége és szépség-megítélése társadalmi közmegegyezés alárendeltje, másképpen fogalmazva közösség-specifikus, ami azt eredményezi, hogy egy adott kultúra tagja egy másik kultúra művészi produktumát egyáltalán nem szükségszerűen találja szépnek. Ezt úgy is lehetne mondani, hogy nem találja szépnek *a saját fogalmi szerint*, más fogalomrendszerben ugyanakkor nem tud gondolkodni. Ez a megállapítás a zenére különösképpen igaz, ám sokkal kevésbé nyilvánvaló például az építészet esetében, ahol a földkerekség különböző kultúráinak – gyakran letűnt kultúráinak – építészeti emlékei ma is a turizmus legkedveltebb célpontjai. Még kevésbé igaz ez a természet szépségére. Egy fa a teljes emberiség számára szép, a fa látványa tehát az ember mint ember közös tudatának szépségdefiníciójával harmonizál. Itt ugyanakkor fontos tudatosítani, hogy a fa külső megjelenéséhez nem társul – mert nem is tud társulni – semmilyen járulékos esztétikai elem, mely a fa-mivolt eleve adott tulajdonságaihoz bármit is hozzáadhatna, vagyis ebben az értelemben azoktól független volna. A zene esztétikai értéként megjelenő szépség-tulajdonságai viszont hozzáadott elemek. A zene ezek nélkül a járulékok nélkül is zene maradna, továbbá a járulékok jellege minden esetben hangsúlyozottan közösség-specifikus, vagyis csak és kizárólag abban a közösségben képes a rábízott üzenetet közvetíteni, mely közösség létrehozta azokat. Az építészet sajátos helyet foglal el a természeti jelenség és a zene között, melynek oka talán abban keresendő, hogy bár az épület hordozhat olyan

11 „Kitüntette kegyével / a berkeket, hol elhaladt sietve, / alig tekintett széjjel, / csupán alakja tette, / szépségét minden önmagára vette.” Keresztes Szent János: *A lélek éneke* – részlet. (Takács Zsuzsa, ford.)

járolékos esztétikai elemeket, melyek adott esetben szépségként léphetnek működésbe, ezek a járulékok a szemlélőben sokkal kevésbé váltanak ki érzelmi hatást, mint amennyire a zene bizonyos tulajdonságai teszik ugyanezt a hallgatóval. Itt természetesen nem szabad abba a hibába esnünk, hogy a csodálat érzését – bármily lángoló legyen is az – összemossuk az általános és hétköznapi értelemben vett érzelmi felindulásokkal, egyszerűbben *érzelme*kkal. Nem vitás, hogy az ember a csodálat állapotába kerülve nagyon is érez valamit, ez a reakció ugyanakkor más síkon történik, mint az érzelem. Erről a különbségről régebbi korok bölcselői is tudtak, sőt úgy tűnik, hogy sokkal inkább tudatában voltak és sokkal nagyobb jelentőséget is tulajdonítottak neki, mint mi. Szent Ágoston például könyörtelen és mélyre ható vizsgálat tárgyává teszi saját lelki reakcióit, melyeket a milánói ambrózián himnuszok hallgatása közben élt át, és aggodalmaskodva kérde önmagától, hogy amit érzett, az vajon egyszerű érzelmi felindulás volt, vagy valódi spirituális tapasztalat. Ha az első lehetőség bizonyosodna be, akkor ugyanis a vallásos éneklésnek ez a módja szigorúan elvetendő volna. Érvet érvre halmozva, minden egyes jelenséget mérlegre téve sikerül végül önmagát megnyugtatnia és a milánói himnuszéneklést valóban Istentől származó szent zeneként elfogadnia. Egyetlen egy esetben sem aggodalmaskodik azonban egy épület, egy templom külső megjelenésének lélektani hatása miatt. Saját gondolatmenetünkhöz igazítva az elmondottakat, Szent Ágoston is valójában arra kérdez rá, hogy a szépség, melyet az ambrózián himnuszok kapcsán megtapasztalt vajon csupán a külső esztétikai járulékos szépsége, vagy a szellem valóságos és közvetlen átragyogása.¹²

A spirituális és az esztétikai szépségfogalom természetesen képes vegyülni és képes egyszerre megvalósulni egyetlen „tárgyon”. Ez utóbbi esetben ugyanakkor a befogadói érzékelés komoly kihívás előtt találja magát, az esztétikai szépség ugyanis magára vonja a figyelmet – hol szelídebb, hol erőteljesebb eszközökkel –, és ilyen módon a spirituális szépség-dimenzió felfedezését gyakran megnehezíti. E jelenség kérdésköre természetesen tökéletesen azonos a zene alapállapotához hozzáadódó járulékos elemek hasznosságának, vagy zavaró voltának korábban említett problematikájával, az esztétikai szépség jelenléte ugyanis nem feltétlenül segíti a műalkotás által közvetíteni kívánt tartalom célba jutását. Mindezek tudatában nyilvánvaló, hogy a *szépség*, mint a *szimbólum szépsége* egészen biztosan nem esztétikai fogalom, különösen nem esztétikai értékítélet még akkor sem, ha történetesen egy képi szimbólum esztétikai értelemben is szép és magával ragadó lehet; lényege ugyanakkor ebben az esetben sem külső szépség-fokában van, hanem *abban, amit jelez* és *abban, ahogyan jelzi*. Ha egy szimbólum szépségére rászodálkozunk, ez azt jelenti, hogy az adott szimbólum nagyon magas minőségi szinten és rendkívül hatékonyan közvetíti azt a lényegi tartalmat, aminek a jelzésére rendeltetett, vagyis különös erővel sugárzik át rajta a nálánál minőségében magasabb rendű tényező, amelynek hordozására magát a szimbólumot létrehozták. A *szépség* itt tehát egyértelműen spirituális fogalom; és ezen a ponton megint oda jutottunk, ahova minduntalan ki kell lyukadnunk, valahányszor a trichotómia mellőzésének következményeit vizsgáljuk, ugyanis amennyiben az ember szellemi természetét nem tételezzük, a szimbólum spirituális-pneumatikus *szépségét* sem egykönnyen érthetjük meg.

12 Szent Ágoston: Vallomások. X. könyv 33. Városi István (ford.) (Budapest: Ecclesia Kiadó, 1975.)

A kiadvány elérhető a Miskolci Egyetem jóvoltából:

<https://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2011/11/AugustinusVallomasok.pdf>

Füst Milán *Látomás és indulat a művészetben* című grandiózus előadás-sorozatában így fogalmazza meg ugyanezt költőien: „S nyilván a természetnek is ez volt a szándéka velem, mert hisz [a szépséget] javarészből a felületekre helyezte, vagyis hatékonyan, érzékeink számára könnyen megközelíthetőn [...] Vagy nem úgy van-e, hogy minden egyéb értéke a dolgoknak és az emberi lénynek is ehhez viszonyítva mélyen a felület alatt lappang, csak nehezen felderíthetőn...”¹³ Füst Milán két ismert filozófiai-irodalmi szépség-definíció elemzésével jut el a fenti megállapításra, Kant: „szép az, ami érdek nélkül tetszik” és Stendhal: „a szépség a boldogság ígérete” mondata alapján. A mélyen rejlő, nem esztétikai, erőfeszítés és fáradozás árán feltáruló szépség-típus meghatározására sokkal inkább Stendhal frázisa tűnik alkalmasnak, de csak abban az esetben, ha a *boldogság* fogalmát nem a romantikus értelemben vett jóérzés, örömezés maximális felfokozottságának tévképzeteként, hanem a legszigorúbban vett teologikus-transzcendens fogalomként értjük: „μακάριοι”, „beati”, „boldogok, áldottak, szentek” (Mt 5,3-11). Nehezíti a kérdést, hogy a szépség definíciója nem csupán kultúránként lehet eltérő, hanem egyetlen kultúrán belül *korszakokként* is változik. Ha egészen egyszerűen mást értünk szépség alatt a 21. században, mint amit a középkorban értettek alatta, akkor valóban égető szükség volna egy olyan centrális pont és közös nevező feltárására, mely a szépség meglátásának, illetve a tetszés titokzatos jelenségének kérdésére átfogó választ képes adni. Az embernek ugyanis a létfenntartása szempontjából semmi előnye nem származik abból, hogy egy bármilyen elé táruló jelenségben tetszését találja; a virág szépségére történő rácsodálkozás nem segít megvédeni magamat az ellenségeimtől és az éhségemet sem csillapítja. A tetszésnek és a vele együtt járó spontán öröm és csodálat érzésének kell hogy legyen egy olyan oka, ami minden ember számára azonos, amit az ember *mint ember* önmagában birtokol. A tetszés jelenségének lélektani elemzésébe bonyolódó Füst Milán logikus következtetések láncolatát követve jut el odáig, hogy a szépség tudomásulvétele szükségszerűen jár együtt a szeretet felbuzdulásával; a befogadó szeretetre lobban az iránt, amit szépnek talál. Mit „láthat” meg a szépben, különösen a mélyen rejlő, csak bizonyos akadályok leküzdése árán feltáruló szépségben az a szemlélő, aki egyszersmind szeretetre gyullad a „talált” dolog iránt és transzcendens boldogságát sejtje meg benne? Csakis olyasmint láthat meg, amit már *régről ismer*.¹⁴

A szeretet felbuzdulása valami iránt, mely az ember számára mindennél jobban, mondhatni öröktől fogva ismert, az újbóli találkozás öröme e titokzatos ismerőssel eszünkbe juttathatja a misztikus szerelem fogalmát is; hiszen ahogyan Földényi F. László fogalmazza: „Önmagának végtelenségének megpillantásával talál magára a szerelmes – de veszíti is el magát.”¹⁵ Nincs származásosabb és nincs sebezhetőbb ember a szerelmesnél – mondja Ortega.¹⁶ A szerelmes ember a nappali realitásból átkerül egy másfajta létszint irrealitásába, melyben megszokott élete tökéletesen feje tetejére fordul, elveszíti józan ítélőképességét és ép elméjét, viselkedése a világ szemében

13 Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. (Budapest: Kortárs Kiadó, 1997.) 33.

14 Szent Ágoston: „Ugyanis minden, lelkeken át művészi kezekbe szűrődő szépség a lelkek fölött ragyogó örök Szépségből ered: Hozzá sóhajtozik éjjel-nappal a lelkem.” „*Quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae supra animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.*” Szent Ágoston: Vallomások. X. könyv 34, i.m. Augustinus: Confessiones X, 34.: <http://www.augustinus.it/latino/confessionis/index2.htm>

15 Földényi F. László: „Az elveszített egyensúly. A szerelemről.” In: Ortega y Gasset, José: *A szerelemről*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1991.) 14.

16 I.m.

groteszkké és gúny tárgyává válik – éppen ezért próbálná titkolni érzelme külső jegyeit a világ előtt, aminek következtében még annál is szánalmasabbá válik, mint amilyen egyébként lenne – egy szóval egy másfajta szabályrendszer uralma alá kerül, ami semmilyen összhangot nem mutat ennek a világnak a megszokott rendjével. Meglát valamit szerelme tárgyában és e felismerés következtében megszokott, „való” élete viszonylagossá válik. Szerelme képében egyszerre elveszíti és egyszerre megtalálja önmagát. Az önmagam tökéletes elveszítettsége és *ezzel egyszerre* az önmagam tökéletes megtaláltsága az e világi lét legmagasabb misztikája: a szellem közvetlen, „tükör nélküli” meglátása a másik személy arcában. Ráismerés arra, amit az ember mindig is ismert és most is mindennél jobban ismer, hiszen ez járja át teljes lényét „tűzszerű áramlatként”, ez tartja fenn teljes életét szüntelenül teremtő energiaként; ráismerés a szellemre, a Szentlélekre.

A művészi alkotás szellemi természetének meglátása és e találkozás öröme ugyancsak a felismerés, ráismerés, a már ismertre való rátalálás útján valóul meg. Mindezt azért kellett kifejtenünk, hogy érthetővé váljon a háromféle befogadási mód különbsége, de egyszersmind hasonlósága is. Bár látszólag kibékíthetetlen ellentét feszül a megítélő-értékelő és a szemlélődő-kontemplatív befogadási mód között, egy valamiben mégis csak hasonlítanak egymásra, ez pedig a már ismertre való ráismerés öröme. Csak míg az értékelő befogadás esetében az ismert dolog egy külső tárgy, vagy jelenség, olyan tényező, amivel a befogadó jártában-keltében már találkozott, sőt valószínűleg sok hasonlóval is összefutott, addig a kontemplatív befogadás esetében a találkozás magával a szellemmel történik; és tegyük hozzá, hogy a szellemet minden teremtmény sokkal jobban, ha úgy tetszik végtelenül jobban ismeri, mint bármely tárgyat, mellyel élete során akár számtalan esetben összehozta a sors. A zene mindhárom természete találkozást kínál, ráismerést valami már ismertre, de egyedül a szellemi természetű zene hív meg bennünket magával a szellemmel való találkozásra. Ez a találkozás azért különbözik minőségében a másik kettőtől, mert mindennél jobban ismerjük azt, amivel, akivel e zenék közvetítésével módunkban áll (ismét) találkozni.¹⁷

Gyakran csalódnunk kell azoknak, akik a szellemi természetű zenéktől – ha egyáltalán számolnak létezésükkel – az esztétikai-érzéki értelemben felfogott szépség megnyilvánulásait kérik számon. Napjaink populáris szóhasználatában a *szépség* szó szinte kizárólag pozitív esztétikai értéként jelenik meg, ilyen módon lelki, sőt testi jellegű tényezővé válik – nem ritkán egyszerűen az élvezeti igényeket kielégítő kulturális fogyasztási cikkek elvárt tulajdonságává silányul – és csak igen ritka esetben töltődik meg szellemi tartalommal. A tisztán szellemi természetű zenemű ellenáll a pusztán külső tényezők alapján ítélő megközelítésnek, ami a legkevésbé sem jelenti azt, hogy ő maga ne rendelkezhetne esztétikai tulajdonságokkal, sőt adott esetben esztétikai értékekkel, ám lényege nem ebben áll. A zenemű szépség-tulajdonságai szükségszerűen beindítják az érékelő-ítélő befogadás működését figyelemfelkeltő erejük által. A befogadónak egyáltalán semmit nem kell

17 Többször hangsúlyoztam és itt ismételten vissza kell térnem arra, hogy a szellemmel való találkozás elvileg és gyakorlatilag is bármilyen körülmények között megvalósulhat, így az is igaz, hogy bármely természetű zene hallgatása közben realizálódhat, akár olyan zenék közben is, melyeket kifejezetten szellemtagadó céllal hoztak létre. Azt is meg kell ismételni ugyanakkor, hogy ez nem a zene adott természetén múlik és nincs is kapcsolatban velük. A szellem felismerése bármilyen érzékelhető környezetben egyrésztől feltételezi a szemlélő igen magas fokú felkészültségét és igen kifinomult látásmódját, másrésztől megtörténhet a szellem közvetlen és kegyelem-szerű beavatkozása révén. E lehetőségek mindegyike ritka és a szó szoros értelmében véve *átlagon felüli* jelenség és egyáltalán nem vonja kétségbe a három természet elméletét.

tennie ennek érdekében, a legkisebb erő kifejtésre sincs szüksége, a külső szépség-tulajdonságok ugyanis megragadják, kézen fogják, szelíd, vagy kevésbé szelíd erőszakkal vezetik és egyetértésre, együtt-gondolásra, együtttézésre kényszerítik; nem lehet eleget hangsúlyozni, hogy akár a befogadó akarata ellenére is megtörténhet mindez. A tisztán szellemi természetű zene egészen másként viszonyul a befogadóhoz, a kényszerítő szándék a lehető legtávolabb áll tőle, kizárólag létezésével és nem-szűnő sugárzásával van jelen a befogadó látóterében, csupán engedi magát megközelíteni, a befogadó pedig beállhat a szellemi természetű zene erőterébe, vagy kimaradhat abból, de mindez kizárólag az ő saját döntésén múlik. A szellemi természetű zene várakozik, és ha esetében hívásról egyáltalán beszélhetünk, azt csakis abban az értelemben tehetjük, amennyiben az ember lényé mélyén minduntalan rezgő hívó szó létezésére emlékezteti a befogadót. Az ember akkor keresi a szellemi természetű zenét, ha magát a szellemet is keresi.¹⁸

Mielőtt az értékelő-megítélő befogadás lehetőségeit alábecsülnénk fontos tudatosítanunk, hogy amennyiben a szellemi természetű műalkotás bonyolult összefüggés- és szimbólumrendszert rejt, annak feltárásához a befogadásnak ez az első módja nélkülözhetetlen; a Du Fay-motetta elemzésekor sem indulhattunk volna ki másból. Ez a fajta szellemi munka jelentős erőfeszítést igényel, mind a megelőző felkészülési időszak, tanulás tekintetében, mind magának az elemző munkának a pillanataiban. Az ilyen módon elért eredmény a legkevésbé sem lebecsülendő. A kontemplatív befogadás során ugyanakkor ezt az erőfeszítést nem kell megtennünk, pontosabban ebben az esetben az erőfeszítés a kontemplatív befogadás elsajátításához szükségeltetik.

E ponton érdemes felfigyelnünk egy rendkívül beszédes analógiára. A csecsemő, egészen az éntudata kialakulásáig, vagyis hozzávetőlegesen 2 éves koráig a külvilághoz és a külvilág felől hozzá érkező impulzusokhoz gyakorlatilag a harmadik, kontemplatív befogadási módon fordul. Ez különösen igaz a néhány hónapos csecsemőre. Nyilvánvalóan nem értékeli, mert nincsen birtokában olyan és annyi tapasztalatnak, amelyekhez az adott impulzust hasonlítani tudná. Az impulzus rá gyakorolt, adott esetben kellemes, vagy kellemetlen hatását természetesen érzi, és ezeknek az érzéseknek az elraktározásával kezdődik számára azoknak a tapasztalatoknak a felhalmozása, melyek birtokában később majd értékelné, ítélné, megítélné fog tudni. Mivel éntudata még nincsen, minden élményt önmagaként él meg, de anélkül, hogy ez az önmaga(m)-ság akár a legkisebb mértékben is körvonalazott volna számára. Az éntudat kialakulása után egy darabig, körülbelül 6-9 éves koráig a „tökéletes nyitottság” állapotában van, amikor, mint egy nyitott edénybe, bármi belecsöpögtethető anélkül, hogy értékelése segítségével válogatna belőlük. Ekkor tehát még mindig inkább megfigyel, mint értékeli – bár az értékelő képessége már kialakulóban van – vagyis mindenekelőtt a befogadás második kategóriáját használja. A felnőttek nem győzik csodálni ezt az életkort, amikor a gyermekek valóban *bármit* befogadnak. E korszak nagy lehetősége – és egyben veszélye is – abban áll, hogy a gyermek ízlése ekkor alakul ki, vagyis a felnőttek világa ekkor kondicionálja őt kulturálisan. E kondicionáltsága alól később csak rendkívüli nehézségek árán tudja felszabadítani magát, ha esetleg sorsa és belátása arra indítaná, hogy fel akarjon szabadulni alóla. A veszély továbbá abban is megmutatkozik, hogy e nyitott korszakban a gyermek a számára egyébként káros szellemi impulzusokat is kérdés és szűrés nélkül (tulajdonképpen örömmel)

18 Blaise Pascal ehhez hozzáteszi: „Vigasztalódjál, mert nem keresnél, ha nem találtál volna meg.” Pascal, Blaise: *Gondolatok*. Pődör László (ford.) (Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár) 127.

befogadja. A gyermekek 2 és 9 éves kor között még bizonyos élményeket képesek önmagukként, önmagukkal való azonosításban megélni, vagyis a befogadás kontemplatív kategóriája – minél kisebbek, annál inkább – még jelen van életükben.¹⁹ Nagy gyermekké, majd fiatallá érve a harmadik és a második kategória – a kontemplatív jóval hamarabb, mint a megfigyelő-befogadó – kitörlődik életükből és innentől kezdve jó ideig a kívülről érkező impulzusokat kizárólag értékelő-megítelő módon képesek befogadni; még akkor is, ha – ahogyan a fejezet elején említettem – a megítelő és a megfigyelő befogadás átfedésben, illetve kölcsönös áthatásban lehet egymással.

A gyermeknek, kamasznak, serdülőnek, felnőtté, vagy fiatal felnőtté kell válnia ahhoz, hogy a külvilág „tárgyainak” másfajta befogadási lehetőségei legalább elvileg felmerülhessenek nála. Ekkor az ember, amennyiben szabad akaratából úgy dönt, vagy ilyen belátásra jut, útirányát megfordíthatja, és azon az úton, melyet csecsemő korától felnőtt koráig bejárt, elindulhat visszafelé – anélkül persze, hogy a már megszerzett felnőtté válást elveszítené (avagy a korábban elemzett motetta szimbolikáját segítségül hívva: szellemi értelemben *retrográd* irányt vehet fel²⁰). Ezen az úton a megfigyelő befogadás megvalósításán, vagyis a második kategórián kevesen jutnak túl. Már itt rácsodálkozhatunk arra, hogy az ember útja csecsemőkorától fiatal felnőtt koráig végigjárja a szellem-lélek-test „állomásait”, mely során a tökéletesen szubtilis szellemi önazonosságtól a tökéletesen anyagi-testi öndefinícióhoz jut, addig az állapotig, melyben önmagát minden egyéb lehetőséget messze felülírva azonosítja testi valójával, egyszerűbben fogalmazva *testével*.

A szemlélődő befogadás elsajátításának akadálya nem is önmagában a kontemplatív létszemlélet természetből fakadó nehézségeiben rejlik, hanem abban a sajátos tényben, hogy a szellemi természetű műalkotás nem alkalmaz kényszert a befogadóval szemben; ellentétben a lelki és a testi természetű zenével, mely erősen kényszeríti a hallgatót az esztétikai, de különösen a megítelő befogadás aktivizálására. A ma embere a megítelő befogadás használatába egészen egyszerűen beleszületik és sok esetben éppen annyira nem merül fel benne a szemlélődő befogadás lehetősége, amennyire a műalkotások szellemi természetének tételezése sem. A szellemi természet önmagában nem hívja életre a szemlélődő befogadás igényét, ugyanakkor magának a szellemnek a nem szűnő, szelíd hívó szava meg-megmutatkozik olyan jelenségekben, mint például a már ismertre való ráismerés öröme a szépség, akár a pusztán esztétikai értelemben vett szépség észrevételekor, vagy abban az igényben, ami a hallott zenét a befogadási módtól függetlenül is a hallható sajátjává, voltaképpen önmagává igyekszik tenni. Ezek mögött a természetből fakadó igények mögött is a szellem jelenléte húzódik. A trichotómia számításba vétele lehetőséget ad a legmagasabb szintű befogadási mód, a szemlélődő zenehallgatás keresésére, melynek tökéletes és tiszta megvalósíthatósága erősen kérdéses ugyan, de a felé tett legkisebb igyekezet is rendkívüli haszonnal bír.



19 Ezért van az, hogy kicsi gyermekek gyakran teljes meggyőződéssel saját élményként számolnak be olyan eseményekről, melyek egyáltalán nem velük történtek meg, vagy egyszerűen meg sem történtek. Szó sincs hazugságról, egyszerűen a valóságot, akár más valóságát, és a pusztán lehetőséget is önmagukként élik meg.

20 Itt érdemes visszaemlékezni a korábbiakban már többször érintett *metanoia* fogalmára.