**Karap Zoltán**

**Hamvas és a modern művészetek „tradicionalista” olvasata[[1]](#footnote-2)**

*„A mű az alkotó.”*

**1. „AGÓNON *INNEN* ÉS *TÚL*…” (RECEPCIÓ-DILEMMÁK)**

Hamvas Béla manapság egyrészt alighanem a legnépszerűbb magyar filozófusok egyike, sőt megkockáztatom, amióta az életmű szinte teljes egészében kiadásra került: listavezető. Másrészt mindennemű közvélemény kutatás nélkül, csupán a magyar filozófia oktatás tematikáira tekintve, megállapíthatjuk: olvasói elsősorban nem a filozófus társadalom felkent papjaiból állnak. Azt gondolom, ez a probléma, bár a magyar nyelvű filozófia szinte egészére érvényes, különösen nagy hangsúlyt érdemel Hamvas esetében, amennyiben Pálfalusi Zsolt nyomán a következőképpen fogalmazzuk meg: *mi tesz egy problémát eminens értelemben „filozófiai problémává”?* – „*Vajon mit is kell keresnünk itt a „filozófus” alakjában: egy gondolat alkotóját vagy egy gondolat értelmezőjét?*”[[2]](#footnote-3) (Pálfalusi 2009) Másképpen kérdezve: mennyiben döntő tényező egy filozófus megítélésében, a gondolatok originalitása? A kérdés még zavarba ejtőbbé válik, ha arra gondolunk, hogy „*filozófiai problémák filozófusok nélkül is vannak, miközben filozófusok nélkül aligha létezne filozófia*”[[3]](#footnote-4). (Pálfalusi 2009)

Mármost Hamvasra nézve a filozófusok a korszellemnek megfelelően más és más válaszokkal álltak elő; művei recepciója éppen ezért kezdettől fogva legalább három típusú olvasót foglal magában. Az elsőről hadd árulkodjanak Hamvas feljegyzései, amelyek szerint ő maga: „*korszerűtlen, stílszerűtlen, népszerűtlen*”. Ugyanígy három jelző Hamvas egyik jelenkori kritikusa megfogalmazásában: „*inkompetens, inkoherens, inkonzekvens*”[[4]](#footnote-5). Ezzel a táborral szemben szintén kezdettől fogva találunk egy réteget, akik a szamizdatok terjesztése közben mindig is valamiféle gurunak tekintették a Mestert. Ez persze a legkevésbé sem minősíti Hamvast éppúgy, ahogy a rendszerváltást megelőző kalandvágyóbb szemű olvasóit sem. Azonban létezik egy harmadik karakter is, amely a mi szempontunkból talán a legizgalmasabb: ide tartoznak ugyanis azok, akik Hamvast mindenekelőtt mint *szerző*t olvassák, mondván, „*a hamvasi életmű nem filozófia, nem hagyomány, nem vallás és nem ezotéria, hanem írói alkotás, esszépróza”*[[5]](#footnote-6)*.*

Mindezek tükrében, ha nem is a jelenkori Hamvas-kutatás, de legalábbis e mai filozófiai konferencia számára a korszellemnek leginkább megfelelő kérdést a következőképp fogalmazhatnánk meg: *létezhet-e olyan filozófia, amely saját magát a művészet mércéjével méri? És ha igen, miként?*

Elemzéseim során arra vállalkozom, hogy e három olvasási módot egyesítve a hamvasi gondolkodás terrénumából egyfajta mintavélt vegyek, ezzel is mintegy becsempészve őt egy konferencia kiadvány „agonális” apropóján az akadémiai filozofálás vitrinjébe.

1.1. „*Túl*”…

Hamvas Béla az *Aranynapok*[[6]](#footnote-7)című esszéjében az „*agon*”-ról való elmélkedéseit számos önéletrajzi adalékkal illusztrálja a tekintetben, mit is jelent voltaképp „*kiszállni a versenyből*”. Mit jelent, ha az ember kivonja magát a nyilvános élet esetlegességeinek köréből és helyette a *rigókkal*, a *tücskökkel*, a *művészekkel*, a *bölcsekkel* és a *vallásos emberrel* vállal közösséget, és persze Istennel – a *nevezetes névtelenségben*. A hamvasi „exodus” ebben az értelemben sokak szerint – még ha közvetlenül nem is saját akaratából alakult így – tökéletes megvalósítása a hamvasi theoriának (a praxisban): élet-mű. A *korrupció* kizárásának életművészi aktusa. És mi más is lehetne ettől fogva az egykori magyar-német szakos újságíró, esszéista, könyvtáros, akinek fejében ötezer év bölcsessége fészkelte be magát – akár valami XX. századi „Noé bárkájába” – mint *raktáros*?! – Kétségkívül a Hamvas-kultusz egyik legelragadóbb, már-már mitikus jelentőségű eseménye ez.

Politikai népszerűtlensége ellenére azonban, mint ismeretes, Hamvas tovább ír. A görögöktől örökölt „agonalitásból” görög módon száll ki: tovább filozofál. Legfőbb kérdése, legnagyobb és legégetőbb problémája azonban nem a „*polisz*” etikai ügyeinek megvitathatósága, és nem is az „*oikosz*” bosszantó jelentéktelensége, hanem a kettő együtt: az otthontalanság. „*Igazán otthon, egy a valóságban nem létező szellemi Európában lettem volna*”[[7]](#footnote-8) – írja az „*agon*” kapcsán.

Mindazonáltal Hamvas kivonulása az agonalitásból több mint puszta rezignációra alkalmas, lokális probléma. A nyilvánosságból való kivonulás Hamvas írói munkásságának egész formájára kihat, jócskán túllépve a kivonulás szocio-kulturális meghatározottságát. És itt most nem a metafizika-fosztott, szekularizálódott, apokaliptikus – hosszan folytathatnám – jelenből való kivonulás, hanem egyszersmind olyan művészi aktus értendő, amely gondolatait eleve egy olyan szabad pályára kényszeríti, amely független minden korszerű elmélkedési szokástól. Arra gondolok, hogy nem véletlenül áll tehetetlenül minden Hamvas-olvasó (némi túlzással szólva) az előtt a kérdés előtt, vajon autentikus lehet-e a szerző idézése bármelyik mondata kapcsán? A Hamvas-szövegekben ugyanis, mint ismeretes, nem gyakoriak a hivatkozások, lábjegyzetek. Az egész gondolkodás mintha eleve tagadna minden akadémikus formát („Zitat-Kunst”) és kötelezettséget. Mintha eleve mindig is egyetlen tekintélyt ismerne el a maga számára, a lehető legtökéletesebb olvasót: az Olvasót[[8]](#footnote-9). A gondolkodás számára köztulajdon, mert a gondolkodás nem munka, hanem kultusz: itt és most, az egész emberiség nevében, úgyszólván az egész emberiségért – „általam”. És ha hihetünk Hamvasnak mindez korántsem valamiféle akadémikus, diszkurzív vagy épp játékos formát jelent alanya számára, még ha valójában nagyon is akadémikus fogalmak, egy nagyon is jól körülírható diskurzus és egy nagyon is jól nyomon követhető intertextuális játékosság vezérli: „*Két hét alatt elkészült. [Ti. a Scientia sacra.] Lefogytam és belesorvadtam. Mikor készen volt, így imádkoztam: Uram, a mű, amit velem írattál, kész. Lábad elé teszem. A Tiéd. Tégy vele, amit jónak látsz. Nekem idegen. Olyan dolgok vannak benne, amelyek tőlem nem is származhatnak.”[[9]](#footnote-10) (1943. május 17.)*

1.2. „*Innen*”…

Vélhetőleg kevés ilyen színvonalú főmű készült el két hét alatt az elmúlt párszáz évben. A szóban forgó, később egy hármadik kötettel kiegészülő opus magnumot ugyanis mindenképpen annak kell tekintenünk annyiban, hogy a benne tematizálódó problémák valamennyi későbbi írására hatással vannak (vica versa), mintegy tágítva a benne szereplő fogalmak referencialitását. A fent idézett levélrészlet éppen ezért arra is felhívhatja a figyelmet, hogy korántsem egy tudományos igénnyel megszerkesztett lexikonról, egy vallásfilozófiai kézikönyvről van szó (még ha adott esetben akként is lehet használni), hanem éppúgy az imagináció tüzében fogant szövegről, mint a Karnevál és egyéb prózai alkotásai. Felhívja a figyelmet arra, hogy a hamvasi „scientia sacra” egyszerre egy ágostoni értelemben vett vallomás (vallomás az archaikus ember szellemi hagyományához való viszonyáról) és írás – amelyen első sorban az ihlet (legyen az Isteni, vagy múzsai) mint olyan uralkodik. Ennek köszönhetően a szövegek olyan világokat írnak le, amelyek bizonyos értelemben „valóságosabbak a valóságnál”. Az olvasóban, ha a szöveg apodiktikussága, kinyilatkoztatásokat idéző prófétikus dikciója magával ragadja, homályos kétely ébredhet nem csupán az eddig vélt „realitást”, de magát az „Egészet” illetően, és ez a pillanat az, amelyet ő „a metafizikától való megérintettségnek” nevez. Ez, amikor szövegei saját megkomponáltságukat elfedve és azon túlmutatva, túl a természeten, történelmen és „életen”: a *Lét*, az *éberség* élményét, a tulajdonképpeni gondolkodás gyönyörét nyújtják. Ebben az értelemben igazuk lehet azoknak, akik Hamvas szövegeit kathartikusnak és a magyar esszéirodalom egyik csúcspontjának tartják. Arról pedig, hogy mit jelentett Hamvas számára az esszé mint (élet-)forma hadd tanúskodjanak következő mondatai:

„*A tizedik múzsa ismertetőjele a theoria-termékenység. Ebben különbözik a filozófiától. Kant ötszáz lapon egyetlen elméletet dolgoz ki, a tizedik múzsa ugyanilyen terjedelemben legalább ötvenet, ha úgy tetszik, aforisztikus és az egyik huszonöt ebből ellentmond a másik huszonötnek. Nem baj. Úgyis mindkettő igaz és azon kívül még ötven. Épp olyan kevésbé törődik a tudományos szankcióval, mint egy rondó.*”[[10]](#footnote-11)

Mármost, aki szó szerint akarja értelmezni az iménti sorokat, csakhamar arra a belátásra juthat, hogy Hamvasnál huszonöt állításnak valóban másik huszonöt mond ellent („inkonzekvencia, inkoherencia?”), ugyanakkor a „mindkettő igaz” bizonyítása már jóval több erőfeszítést igényel („inkompetencia?”). A továbbiakban mégis erre fogok vállalkozni, nevezetesen, hogy a hamvasi alapállás horizontváltásait- és összeolvadásait a művészetre, különös tekintettel a zenére vonatkozó állításainak elemzésével mutassam be.

**2. „UGRÁS AZ ÉLETBŐL AZ ÉLETMŰBE”**

Bár mindössze tizenhét állítást fogunk a következőkben egymással szembeállítani, e statisztikai elnagyoltság talán még megengedhető lehet a tétel bizonyítását illetően. Itt van mindjárt az első: 1) „*A zene nem individuális, vagy kollektív kifejezés*.”[[11]](#footnote-12) A második: 2) „*A zene nagysága ellenállhatatlan ügyefogyottságában van. Tiltakozás az ellen, hogy az ember teljesen felébredjen.*”[[12]](#footnote-13) 3) „*A modern gépi zene nonsens*.”[[13]](#footnote-14) 4) „*Bartók művei aránytalanok, a zene bennük lényegesen kevesebb, mint a korszak ellen tanúsított ellenállás*.”[[14]](#footnote-15) 5) „*kiokumulált infantilizmussal azzal kápráztat el, hogy a dolgot elrontja (Stravinszkij)*”[[15]](#footnote-16) 6) „*A modern művészetben* (…) *lényegében valami másról van szó, mint művészetről*. (…) *Nem művészi művek, hanem a modern, extrém luciditás megnyilatkozásai*”[[16]](#footnote-17) 7) „*a zenei hazugság az emberi logosz pirkadását akadályozza*”[[17]](#footnote-18) 8) „*Bartóknál a tudomány a zenétől idegen, sőt zene ellenes*.”[[18]](#footnote-19) 9) „*Az embert a dal ébreszti föl*.”[[19]](#footnote-20) 10) „*Ami hangzik, az mind zene*.”[[20]](#footnote-21) 11) „*A boldogtalanság megszépítése, ami az egész művészet...*”[[21]](#footnote-22) 12) „*Az absztrakt festészet ugyanazt jelenti nálunk, amit Bartók és Kodály* (…) [A] *mindenkire kötelező egyszerűséget és színtiszta józanságot semmiképpen sem adják fel.*”[[22]](#footnote-23) 13) „… *Stravinszkij egész zenéje pojácaságba van burkolva. (…) Ez benne a végső komolyság. Ez az egyetlen mód, hogy eljusson a „szellem”-hez*.”[[23]](#footnote-24) 14) „*A zene a nép morálja*.”[[24]](#footnote-25) 15) „*A cigányzene ájultság*.”[[25]](#footnote-26) 16) „*Ha Bartókban nem lenne egyenértékű a magyarázhatatlan géniusz a tudatos művésszel…*”[[26]](#footnote-27) 17) „*Egész absztrakt művészetünk mögött az intenzív látás problémája áll: a látásszínvonal felfokozása, Moholy Nagy László törekvése, hogy a szem új „ismeretelméletét” megalapítsa.*”[[27]](#footnote-28)

Ha a fenti inkonzekvenciákat összegezzük (1↔14; 2↔9; 3↔10; 4↔12; 5↔13; 6↔12; 7↔11; 8↔12; 15↔9; 16↔4; 17↔6), az ellentmondások különböző szintjeit különíthetjük el egymástól. Mindenekelőtt a Művészet genusát illetően, hiszen azt, amit Hamvas az egyik művészetben erényként számol el (pl. a festészet experimentális, ismeretelméleti karakterét), a másikban, nevezetesen a zenében, merő „luciditásnak”, művészet-ellenességnek tekinti, tehát egyfajta kettős mérce applikálódásának lehetünk tanúi. A következő szinten: a zene művészete kapcsán is egymást eredetileg kizáró paradigmák („*minden zene*”; „*a zene morál*”; „*a dal ébreszt*”; „*a zene tiltakozás az éberség ellen*” stb.) nyilvánulnak meg, amelyből következően a harmadik szinten Bartók és Stravinszkij megítélése már szükségszerűen torkollik látszólag ambivalens állításokba.

Ezen a ponton, ha nem tudnánk, hogy a „tízedik Múzsa” ihletettségéről van szó, akár meg is állhatnánk. Csakhogy az esszé művészetéhez Hamvas szerint hozzátartozik az is, hogy e látszólagos ellentmondások ellenére a „theoria-termékenység” épp ebben a formában bontakozik ki. Így hát jó okunk van feltételezni, hogy bármennyire is szeretnénk Hamvas „anti-agonalitását” egy mitikus fénnyel övezni, voltaképp ezzel nagyon is alábecsülnénk múzsáját s gondolkodói precizitását egyaránt. A legtanácsosabb tehát az, ha feltételezzük, hogy Hamvas írásművészete mögött egy nagyon is agonális, ha tetszik, rendszerszerű bázis húzódik. Ez pedig nem más, mint az úgynevezett „hagyomány” („univerzális orientáció”), amely az agón-t a tizedik múzsa ihletettségében, vagyis abban, hogy a szerző személyét totálisan a mindenkori probléma közepébe vonja (a heidegerri „inter-essen” értelmében), vertikálisan rendezi. Ezt az olvasási és írói, tehát konstituáló móduszt nevezhetnénk egyelőre „tradicionalizmusnak”.

De mit is jelent Hamvas számára tradíció? Mindenekelőtt a történelem metafizikáját. Ezzel persze még nem magyaráztunk meg semmit. Hamvas számára a történelem, bár ez expressis verbis talán sehol sem hangzik el, nem más, mint az élet esztétizálásának antropológiai szükségszerűsége. A Hamvas által oly gyakran hangoztatott „univerzális orientáció” egyik aspektusa: tudatossá tenni a realitás esetlegességeit, és levonni belőle a megfelelő következtetéseket.

Hamvas legfontosabb következtetései talán ezek volnának: i.e. 600 körül a Lét lezárult, vasfüggöny vonódott a Lét és az Élet közé, amely után az ember a status absolutus-t, az alapállást, vagyis a mindenkiben egyaránt lakozó normalitást helyreállítani csak a három forrásból merítve képes. Az első az aranykori Élet Mestereinek szöveg-remininiszcenciái, az *archaikus szintézis*. Ezek a szövegek még a történet előtti korban íródtak, olyan nyelven, amelyek még univerzális, metafizikai jelrendszerek voltak. Hitelességük tehát onnan nyerik, hogy egy olyan világban keletkeztek, amely számára a transzcendentális immanens volt; amelyben minden a helyén (kasztok stb.), szakrális rendben volt, és amelyben a szó, a logosz még Isten szava.[[28]](#footnote-29) A másik a „*zseniális ember*”, aki nem más, mint az Élet Mesterének apokaliptikus változata, és akiről Hamvas azt írja: „*ez az ember pillanatnyilag a művészet és a gondolkodás területén tartózkodik. Elég nagy zavart kelt, nem tudnak vele mit kezdeni. Ha festő, átlép a zenébe és a költészetbe, ha gondolkozó, félig költő, félig tudós, ha zenét ír, filozófusnak nézik*.”[[29]](#footnote-30) A harmadik forrás pedig a „*misztikus intuíció*”. Ez az élmény az őskori éberség történeti alakjának felel meg. Minden emberben ott lakozik, és olyan vizionárius látnokságnak felel meg, amely a természetfölötti valóságra vonatkozik. Hamvas ezt az állapotot hol „epopteia”-nak, hol „eksztázis”-nak nevezi, és akárcsak a fiatal Nietzsche az apollói-dionüszoszi fogalompárral, az álom és a mámor tapasztalatát jelöli velük, amely során a lélek önkívületében „*szemét kinyitja*”, „*kitör a zárt életből*”.A misztikus intuíció mint epopteia-tapasztalat legmagasabb foka – függetlenül attól, hogy apollói vagy dionüszoszi: a szón túláradó önkívület: a zene.***[[30]](#footnote-31)*** „*Az eksztázisban* – írja – *az emberiség és a világ egysége közvetlen realitás. Ezért a zenében az álmos Én felriad és lefokozott életet ledobja.”[[31]](#footnote-32)* Az éberség realizálása tehát technikai eljárás: *„az eksztázis-technika eljárás”; „a valóságot nem ésszel ismerem meg, hanem mámorral*”[[32]](#footnote-33).

**3. „A BEETHOVENI PIANO”**

A Scientia sacrában tehát Hamvas számára két alapvető tézis biztosítja a narráció valóságon kívüli referencialitásának illúzióját. Az első egy olyan dialektikus fogalompárokkal működtetett történelmi modell, amelynek megbízhatóságát egyfelől az archaikus szintézisben való *hit* garantálja, másfelől (és ez a másik legfontosabb tézis) hogy létezik az emberben egy olyan *történelemtől független tudás*, nevezetesen a „*tudattalan*” mint éberség-lehetőség, amely ezt a hitet (a történelemben!) racionalizálhatja. A tudattalan tartalmak átvilágítása mint megismerési mozzanat ebben az értelemben szükségképpen a metafizikába vonódás aktusaként tételeződik számára. Az Én mindig esetleges, nem létező, maya, puszta projekció, kulturálisan meghatározott stb. A misztikus intuíció azonban kritika alá vonja a látszat-világot. Rendben. De vajon miként értelmezhető a zseniális művész alkotása, amely kénytelen az érzékiség médiumában, tehát a maya fátylában megmutatkozni?

Hamvas művészet-fogalmának mint genusnak a meghatározása első pillantásra mintha Schopenhauer zenemetafizikájának örököse lenne: a zene a maga tárgyiatlan tárgyiassága folytán eleve nem vonatkozhat a „nem létező”, „maya” világra, lévén, hogy a zene magát az „akaratot” mondja ki. A dal tehát ébreszt; ébreszt, mert a valóságot mámorral ismerem meg. Beethoven VII. szimfóniája hallgatása közben Hamvas szerint az ember egyfajta sajátos hangjógába bocsátkozik; amely során indulataitól a beethoveni piano feszültségében megszabadulhat (affektus-változás). Egyértelműen a művészet terapeutikus megközelítését részesíti előnyben, miközben magát az eljárást akár „mámor-terápiának” is nevezhetnénk, amennyiben ez alatt nem az élet gátlástalan élvezetét értjük, sokkal inkább egyfajta „aszkézist”, „jógát”, tehát „mágikus eljárást”. Ennek tükrében kell tehát feltennünk a kérdést: mi lehet a probléma Hamvas számára Stravinszkij és Bartók művészetével? Különösen érdekes lehet ez a kérdés, ha felidézzük a Tanguy-ról vagy épp Moholy Nagy Lászlóról írt sorait, amelyekben egyfelől elismeri, hogy a libidó-művészet[[33]](#footnote-34) Baudelaire után nem lehet autentikus, mondván minden optimizmus politikai humbug, melyből szükségképpen következik, hogy a szép kategóriája mellett, teret kell engedni más esztétikai minőségeknek is, másfelől, hogy a művészet nem csupán terápiás, de ismeretelméleti funkciókat is betölt, mint pl. a látásszínvonal felfokozása.

De miért ne lehetne Bartók vagy épp Stravinszkij művészetét ekként felfogni, hasonlóképp Tanguy képeihez, melyek Hamvas számára egy „hiperegzisztens létre” vonatkoznak; olyan képek, amelyek képesek legyőzni az életéhséget, a libidót, „az emberi élet gravitációját”? Vajon bármely Stravinszkij vagy Bartók mű mélyén nem ugyanaz a megismerő értelem munkál-e, mint a modern festészet képviselőiben?

A választ úgy gondolom, az éberség formái között kell keresnünk. Hamvas kései művészetfilozófiai kéziratában az éberség három formáját különbözteti meg úgy, mint *mámor*, *álom* és *humor[[34]](#footnote-35)*. Az első nem más, mint „kilépés a történelemből”, az „idők bőszültségéből”, a jelenlét, Heideggerrel szólva „a jelenlevő jelenlét”, a „prezentum prezenciájának tapasztalata”. Úgy is mondhatnánk a lét élményének igazsága. Mármost Hamvas számára egyértelmű, hogy ugyanaz az igazságesemény zajlik le a művészetben és filozófiában, vagyis a tulajdonképpeni gondolkodásban, csupán annyi különbséggel, hogy a művészet mindig a szekunder logosz helye.[[35]](#footnote-36) A művészet tehát egyfajta ugródeszkául szolgál a jelenlét számára, hogy *a dolgok közepébe röpíthesse magát*, és hogy *onnan ne tágíthasson*. Heidegger azt mondja: „*a tudományokból nem vezet híd a gondolkodáshoz, csak ugrás*”[[36]](#footnote-37). Hamvas Béla ugyanezt másként: „*egy pohár bor – az ateizmus halálugrása*”. Stravinszkij zenéje ennél fogva – éppúgy ahogy Schönbergé – számára nem a történelemből való kilépés szimptómája, sokkal inkább a luciditás, a szellem, végső soron a humor (vagy még inkább irónia tehát semmi esetre sem a derű) művészetei, amely „humor” nem más, mint támadás vagy védekezés a társadalmi realitással szemben. Az eltévedt mámor, amely a középkoriak nyelvén szólva puszta „curiositas” (Jauss). Ugyanakkor Hamvas nem feledkezik meg arról sem, hogy a humor az éberség egyik formája, s mint ilyen lehetőség arra, hogy az ember „*eljusson a szellemhez*”. A szellem azonban még korántsem azonos a gondolkodással, kiváltképp, ha pesszimistának tünteti fel magát, elvégre a pesszimista művészet Hamvas számára éppúgy, mint Nietzsche esetében: önellentmondás. Márpedig a zene művészetének differentia specificuma, hogy a szón túláradó önkívületben „a lélek szemét felnyitja”. Ezzel szemben a modern, diszharmóniákból táplálkozó zene Hamvas szerint olyan „megvadulás”, amely tudományos alapokra helyezi magát, továbbá olyan „ellenállás” minden politikai humbuggal és giccsel szemben, amelyet a korszak nagy narratívái termelnek ki a plebejus értékrendre alapozva. És végül meddő küzdelem a „démonokkal”, mert „a démon csak egy esetben fékezhető meg, ha valaki felismeri és megnevezi”.

Ez eddigiek fényében tehát azt mondhatnánk, hogy Hamvas ítéletei a modern zene felett leginkább a romantikus zseniesztétika talaján születnek: „Brahms volt az utolsó zeneszerző, aki még teljesen a zene világában élt.” Ez a zenefogalom pedig a zene anyaga szempontjából leginkább annak az érzéki művészet genusnak rendelődik alá, amelyről Hamvas a *Halottasének* című esszéjében azt írja: „A boldogtalanság megszépítése, ami az egész művészet.” Ezzel szemben Stravinsky Arlequin-ja inkább társadalomkritika, Bartók Allegro Barbaro-ja pedig inkább csak „bosszú a korrupción”. Legalábbis az adott kontextusokon belül Hamvas mintha szándékosan tenné zárójelbe bizonyos esztétikai előfeltevéseit, amelyek következtében mintha immunissá válna arra, hogy ezekben a művekben, akárcsak Schönberg vagy más modern zeneszerzők műveiből ugyanazt a derűt hallja ki, amelyről a Waldstein szonáta kapcsán azt írja, „a világ legnagyobb csodája a derű. Ennél csak egy nagyobb csoda van, hogy a derű a melankóliából él. Ez a létezés legelragadóbb paradoxona.” Ez lehet a kulcsa Hamvas „cigányzene” kritikájának is, hiszen allegorikus túlzásaiban a cigányzene a melankólia teljes hiányának toposzát jelöli, vagyis korántsem szó szerinti értelemben zene-kritika:

„Nincsen cigányzenébb mű, mint a Dobozy, vagy at Egri nők, vagy Hunyadi László búcsúja, de cigányzenés a Siralomház is. A köztereken álló szobrok is cigányzenés pózban gesztikulálnak. (…) Az emberben az a félelmetes gyanú ébredt fel, hogy amit ez a költészet hazafiasnak és nemzetinek és magyarnak nevez éppen olyan észbontó hazudozás, mint a cigányzene, és ismeretlen gonosztevők merénylete. (…) A finomabb ízlés számára rémületté vált, ha bárhol és bárki kiejtette ezt a szót, hogy magyar vagy nemzet, nép, vagy haza.”

A „cigány” itt annyi, mint: „érzelgés”; „züllöttség”; „botfülűség”; „brutális rángatózás”; „fülszaggató zsivaj” stb, vagyis hamvasi értelemben a „mámor” reflexiós fogalompárjai. Az Öt géniuszban azt írja: „… ami megrendítő benne, az a bámulatos örömtelenség, a vidámságnak az a teljes hiánya, amely minden hangnak, még az egyszerű zörejnek is okvetlen ismertetőjele…” – Tehát Hamvas korántsem magát a cigányságot mint olyat, vagy épp annak zenei matériáját kritizálja. Sokkal inkább arról van szó, hogy az archaikus ember szellemi hagyományából kiindulva szükségképpen feltételez minden nép számára egy afféle „sensus communist”, amely azonban korántsem egy adott népcsoport partikuláris esztétikai tapasztalatát (ízlését) jelöli, sokkal inkább azt a Bartók által „egyetemes-emberiség-egységnek nevezett kollektívumot, amely végül – Hamvas szerint – „csak a teljes humanitas” lehet.

 **4. „A KÍNAI TUSRAJZ” (… ÉS EGY POHÁR BOR)**

„A zenének mámor nélkül nincs értelme” – mondja Hamvas, miközben nagyon jól tudjuk, hogy ezzel nem a modern zene (pláne nem a zeneszerzők) felett mond ítéletet. Sokkal inkább egyfajta retorikai eszközként használja a modern zene pszichologizáló megközelítését filozófiai, nietzschei értelemben vett szimptomatológusi fejtegetései illusztrálásához. Hiszen Bartókról nem csupán azt állítja, hogy zenéjében több a korszakkal való ellenállás, mint a zene, hanem egyszersmind azt is, hogy „Európa keleti határán a szürreálisnak mondható szellem Bartókban és Stravinszkijben hangzott fel először.” Ez pedig a hamvasi rendszer szempontjából azt jelenti, hogy az éberség formáihoz eredendően kapcsolódó művészetek határvonalai elmosódtak. A zene „mámor” iránti érdeklődése tehát átterelődött az „álom” világa felé (úgyszólván a dionüszoszi helyett inkább az apollói került túlsúlyba). Ezzel magyarázható, hogy a zene fokozatosan elveszti „szirén” jellegét[[37]](#footnote-38). Mindez különösen fontos szerepet játszott a kor nem szenzualista, érzéki művészetre való áttérésében, amely Hamvas szerint minden individualisztikus periódus végét jelenti. Kemény Katalinnal közösen írt könyvükben több helyütt is kifejtik, hogy a racionalisztikus tájékozódás és a szenzualista művészet egyaránt az individualisztikus korszakok sajátja, amellyel szemben mindig megszületik a kollektív-univerzalisztikus korszakok imaginatív (absztrakt, expresszionista, szürrealista, geometrikus stb.) művészetre való igénye; vagyis olyan alkotásokra, amelyek nem puszta érzéki látványok, hanem egyszersmind „tremendumok”. Márpedig mi más is lehetne a „modern művészet alapaxiómája” ennek fényében, mint a szem és a fül felszabadítása „a művészet realizmusa alól”?

A művészet ugyanakkor mindig is a „szekunder logosz” helye volt – írja Hamvas, hiszen „szabad szellem” az újkor óta „mivel a metafizikában, a vallásban, a gondolkodásban nem talált otthont, más helyekre volt kénytelen rejtőzni”[[38]](#footnote-39). Ez persze még csak a művészet, és a művészek ügye volna. Az „alapállás” feltárása, a „normalitás tudatosítása”: „teoretikus munka marad” – és ez mindenki feladata. Ebbe a tudatos munkába kapcsolódik Bartók és Stravinszkij zeneszerzői tevékenysége; ezt ismerte fel a kor valamennyi szabad szelleme, akik tudták, hogy bár a „hang mindig előbb jelentkezik, a látás fejezi be a teljes megértést”.

Hamvas Bartókhoz fűződő ambivalens viszonyának kulcsát éppen ez a belátás adja meg. Ugyanis a „folklorista és avantgardista” Bartók képe (amely talán a mai napig vita tárgyát képezi) egyaránt illeszkedett Hamvas teóriájába. A folklorista Bartók Hamvas szerint azokat az ősformákat hozta napvilágra, amelyek még úgyszólván az arany korban születtek, miközben az avantgardista olyan formát kölcsönzött nekik, amelyek alkalmassá tették az imaginatív tartalmak közvetítésére. Ennek jelentőségét pedig Hamvas aligha tudná jobban már-már eltúlozni, mint azzal, hogy azt állítja, Bartók és Stravinszkij szabadította fel a látást mint olyat ezen a szélességi fokon.[[39]](#footnote-40)

Mindez nem csupán azért tűnhet inkonzisztensnek Hamvas tollából, mert a zene differentia specificumában a „mámort”, a „hangjógát”, a „szirén éneket”, az „eksztázist” vélte kezdetben felfedezni, hanem azért is, mert köztudomású, hogy a modern zene korabeli megítélése alapján nemhogy univerzalisztikus szándékot nem tulajdonítottak az esztéták (lásd. Lukács) e műfajoknak, különösen ha a népzenei dallamvilággal került kapcsolatba, de egyenesen a „szolipszista partikularitás” vádjával illeték. Hamvas azonban előjelet vált, és jóval korábban, mint azt a hivatalos művészetfilozófiai közeg megtenné, voltaképp ezt állítja: az avantgarde művészet igazsága – ha mégoly paradox módon is – közelebb kerül a történetet és jelenkort elutasító reflexióival együtt a premodern „művészet” eredeti célkitűzéséhez, mint szenzualista társai. Ez adhatja meg a relevanciáját Hamvas ama törekvéseinek, hogy a modern művészeteket egy látszólag premodern optikával vegye szemügyre. Ebből a „premodern szemléletből” azonban, bár első látásra szükségképpen ambivalensnek tűnő állítások születnek, az alaposabb kontextus-elemzések nyomán kimutatható, hogy az egyes művészek esetében (és itt mi most különös tekintettel a zenére tett kijelentéseit vizsgáltuk, elvégre a művészetek legintenzívebb éberségi fokáról van szó) nagyon is következetesen érvel. S ha mindezen szöveghelyek még nem is nyugtatnának meg bennünket e felől, még mindig marad egy pont, amelyből az egész hamvasi művészetfilozófia kifordítható önmagából, ez pedig nem más, mint a valóság esztétizálásának problematikája.

A fenti elemzéseket bizonyos értelemben tekinthetjük Hamvas esztétikai teóriájának alapköveinek. Esztétikai teória annyiban, hogy valamennyi idézett, elemzett szöveghely a művészet esztétizáló (pszichologizáló, „szociologizáló” stb.) passzusaiból valók. Valamennyi abból az alapállásból indul ki, hogy a szubjektum számára mintegy adva van egy műalkotás, egy rajta kívüli objektivitás, amelynek esztétikai értékei, és annak élvezhetősége mindig az adott korszellem visszatükröződései. Brahms harmóniái a XX. század második felében bizonyos értelemben már nem lehetnének „hitelesek”, mint ahogyan Bartók és Schönberg diszharmóniái, bármennyire is tremendumok, és a szó metaforikus értelmében középkoriak és imaginatívak, az adott korban nyilvánvalóan az inkvizíció tárgykörébe tartoztak volna. De mint mondtuk, Hamvas számára a „tradicionalista” olvasat egyfelől nem egy szigorú értelemben vett premodern személet, és nem is a hivatalosan „tradicionalistáknak” nevezett szerzők rekapitulálása, interpretálása, jóllehet számos helyen merít belőlük. Mégis, azt mondhatjuk, hogy Hamvas esztétikai írásai voltaképpen nem a művészet esztétizálásával kezdődnek, hanem sokkal inkább az ún. „valóság esztétizálásával”. Arról persze, hogyan lehetne ezt a kettőt időben elválasztani egymástól, maga Hamvas is hallgat. Naplóbejegyzési alapján arra következtethetünk csupán: „*életem valódi színvonalát nem tudom stabilizálni másutt, csak papíron*”. A papír az egyetlen hely, ahol nem azon a színvonalon gondolkodik, amelyen él. És ezt a papírt alighanem úgy kell elképzelnünk számára, akár egy kínai tusrajzot, amelynek tipográfiai csöndjében a „kövek” egyszer csak „üvölteni kezdenek”: „Ha tanítványaim elhallgatnak – parafrazeálja Hamvas az evangelistát –, a kövek üvölteni kezdenek.” (…) Mindenki tudja, hogy boldog embernek nincsen irodalma. Nincs festészete, nincs filozófiája, beszéde. Nincs zenéje sem. Ez mind boldogtalanság. Ez a szép boldogtalanság. A boldogtalanság megszépítése, ami az egész művészet. (…) Boldogtalan, mert a tanítványok elhallgattak.”[[40]](#footnote-41)

Első pillantásra talán úgy tűnhet, Hamvasból valamiféle keresztyén puritánság tör itt elő, amely a művészet létjogosultságát kizárólag a „tanítványokkal” hozzá összefüggésbe, ám ennél jóval többről van szó. Egyrészt azért, mert a Halottasének c. esszéje végső soron nem más, mint egyfajta polémia a század elején divatossá vált riegl-i (később Panofsky által tovább gondolt) „Kunstwollen” fogalmának pszichologizáló érvelésével szemben:

„Újabban azt mondják, hogy a művészi alkotás szándék nélkül nem keletkezhet. A szándékot műakaratnak, Kunstwollennek hívják. Riegl, aki a szót csinálta, úgy gondolta, hogy ez a művészetet megelőző alaphelyzet. (…) A mű legfontosabb lépése lélektani, művet akarok teremteni. Ha valami, a zenei ősélmény ezt az elméletet teljes egészében felborítja. (…) mert bárki legyen és bármit halljon, tudja, hogy benne él a határtalan zenei óceánban (…) Ami hangzik, az mind zene.”

A zenei ősélmény tehát Hamvas számára az „üvöltő kövek meghallását” jelenti, zenét csinálni pedig nem más, „tudatára ébredni annak, hogy a tanítványok elhallgattak, és felüvölteni, mint a kövek. Most joggal kérdezheti az ember, milyen alapon lehet feltételezni, hogy a kiindulása az emberen belül esik?”[[41]](#footnote-42) Mi pedig joggal kérdezhetnénk Hamvastól, milyen alapon feltételezi, hogy a művészet „akarása” az emberen kívül esik, ha nem tudnánk, hogy premisszái a „tradícióban” gyökereznek, ami jelen esetben azt jelenti, hogy a zenei ősélmény olyannyira azonos a közösség boldogsággal, hogy értelmetlen a tulajdonképpeni zene akarása mögött egy artefaktum személyes létrehozására irányuló becsvágyat feltételezni.

Másrészt Hamvas szinte valamennyi írásában implicit módon arról a metafizikai vigaszról beszél, amely az európai művészetben mindig is valamilyen rokon szállal kötődött a tragédiához, az áldozat- és adósság tudathoz, a katharsziszhoz tehát és az imához. Sőt még többről. Arról, hogy a művészet feladata, hogy „ébresszen” (ezt tekinthetjük úgy, mint egyfajta kettős célkitűzést, amelynek két komponense az affektus- és a ratio változás). Csak így vonható számára legalábbis egyenlőségjel a keleti metafizikák és a nyugati művészet közé, ti. Indiában, Iránban vagy épp Kínában Hamvas szerint az eredendő bűnről való tudás éppúgy megvan, mint a hébereknél, a kereszténységben és a muszlimoknál, „csak ezt nem morális, hanem értelmi korrupciónak, vagyis az értelem homályának, eltévelyedésnek, aluszékonyságnak, alvajárásnak fogják fel”[[42]](#footnote-43). Ennek tükrében világos lehet számunkra, hogy az „értelem korrupcióját”, az „életéhséget”, az ember az esztétikum csúcsra járatásával tudja felszámolni, amely végső soron mint akarat, megelőzi annak konkrét képzetét. Így válik lehetségessé, hogy egy kínai tusrajzban (tehát olyan nonfiguratív képekben, amelyek körül a kitöltetlen felület éppolyan hangsúlyos, mint maga a festéklenyomat) való elmerülés párhuzamba állítható a kiüresített elme avantgarde zenékre irányított figyelmével, hovatovább: a tücsökzenével[[43]](#footnote-44). Ezt a figyelmet, ezt az alapállást, ezt a legmélyebb logosz iránti elköteleződést keresi Hamvas a művészetben, s ettől függően dönt arról, mennyiben autentikus a művész mint olyan. Nem pszichológiai, nem ontológiai, nem esztétikai, nem szociológiai és művészettörténeti kritériumok alapján dönt, hanem az alapján, hogy tetten érhető-e a művészet igazságában valami több, mint ami a művészettel kapcsolatos; hogy meg van-e benne az „egésszel való azonosulás ősszenvedélye”, azonosulás azzal a mondattal pl, hogy „minden zene”; és hogy mindeközben képessé tesz-e bennünket, képessé tesszük-e magunkat arra, hogy „önmagunkat önmagunk fölé teremtsük”.

Így válik Hamvas olvasatában a modern művészet kétszeresen is meta-poiészisszé. Először azáltal, hogy a művészetek azok után, hogy saját differentia specificumokról lemondva, vagy inkább annak referenciamezeit tágítva újragondolják a történethez és önmagukhoz való viszonyát, másfelől azáltal, hogy alkotói és befogadói oldalról egyaránt „transzparens egzisztenciává” akar válni, és ez az, amit Nietzsche „Überschöpfungnak”, Hamvas pedig metapoiészisznek nevez. A művészet esztétizálása és a valóság esztétizálása Hamvas számára tehát egymást feltételezik, ugyanakkor egyértelműen az „Überschöpfungot”, Lukács szavaival szólva az „esztétikum utánját” teszi hangsúlyosabbá a Schöpfunggal, a poéiszisszel szemben (e tekintetben tehát nem is állnak oly távol egymástól). És bár a létezést „csak szavakkal lehet feltérképezni”, a legmagasabb éberség mégsem a „theoria” talaján bontakozik ki. Mert a művészet és a valóság esztétizálásának egymásba kapcsolódása, pontosabban elválaszthatatlansága szükségképpen következik a legmagasabb rendű éberségből, amely nem más, mint a szív ébersége: a szeretet. Hamvas tehát ugyancsak arra az „anti-filozófiai” következtetésre jut a „három forrás” és a hétköznapok praxisának vizsgálódásai után, miként Heidegger Hölderlint interpretálva: „a szeretet azon alapul, hogy a legmélyebbet elgondoljuk”.

 Ebben az értelemben aligha mondhatjuk bizonyossággal, hogy a hamvasi életmű: „élet-mű”, de azt talán igen, hogy gondolkodásában nem csupán a nyugati és keleti metafizikák közé teremtett – ha nem is hidat, legalább valamiféle – átjárót, hanem egyszersmind megpróbálkozott egy olyan „ugrással” is, amelyre a modern és premodern művészetek összehasonlító vizsgálata tekintetében a tudomány (legyen az művészettörténet vagy épp filozófia) soha sem lenne képes. Márpedig ismét csak Heidegger „*Was heisst Denken?*”-jét emlékezetünkbe idézve: arról aligha ő tehet, hogy a tulajdonképpeni gondolkodás felé nem vezet út, csak *ugrás*. Hamvas művészete és filozófiája ezért maradhat az utókornak intő jel és csábító bürökpohár egyaránt: „az ateizmus halálugrásához”.

Felhasznált irodalom

Hamvas Béla: *Arkhai*. Medio Kiadó. Bp. 1994

Hamvas Béla: *Scientia sacra I-III*. Medio Kiadó. Debrecen

Hamvas Béla: *Patmosz I-II*. Medio Kiadó, 2008

Hamvas Béla: *Az öt géniusz – A bor filozófiája*. Életünk Könyvek

Hamvas Béla: *Eksztázis*. Medio, 1996

1. A tanulmány a debreceni DAB Székházban 2011. április 28-án megrendezett *Metszetek a magyar filozófiai gondolkodás elmúlt száz évéből* c. konferencia *Hamvas és a modern művészetek „tradicionalista” olvasata* c. előadásának bővített és szerkesztett változata. A szerző ez úton is köszönettel tartozik Dúl Antalnak, a Hamvas hagyaték gondozójának a még kiadatlan művészetfilozófiai kézirat rendelkezésre bocsátásáért . [↑](#footnote-ref-2)
2. Pálfalusi Zsolt: *Performansz. Teatralitás és agonalitás a filozófiai diskurzusban*. Kijárat, 2009. 9. o. [↑](#footnote-ref-3)
3. i.m. 10. o. [↑](#footnote-ref-4)
4. „Hamvas Magyarországon a honfoglalástól napjainkig az egyik legmagasabban kvalifikált személy volt, a legmagasabb értelmi és értelmen túlian értelmi erőkkel.” (…)„a gondolatoknak a magassága-mélysége azonban nem éri el az élvonalbeli tradicionális szerzőkét-gondolkozókét. S azok mögött ő határozottan elmarad. Kiváltképpen elmarad azért, mert inkoherens, inkonzekvens és inkompetens.” (László András) idézi: Fekete J. József: Tisztelgés és korrekt dokumentáció. In: [http://www.magyarszo.com/fex.page:2009-09-06\_Tisztelges\_es\_korrekt\_dokumentacio.mobile](http://www.magyarszo.com/fex.page%3A2009-09-06_Tisztelges_es_korrekt_dokumentacio.mobile) – Utolsó megtekintés: 2011. szeptember 18. [↑](#footnote-ref-5)
5. Uo. [↑](#footnote-ref-6)
6. „Az értelem homályának, a morál romlottságának és a testi törékenységnek egyik következménye, hogy a szellem és a magatartás elszakadt. A szó nem fedi a tettet, más szóval, az elmélet a gyakorlatot. Ez a korrupció legmélyebb ismertetőjele, vagyis a korrupt lét legmélyebb tisztátalansága.” In: Hamvas: Scientia sacra III. Medio Kiadó. Debrecen, 15. [↑](#footnote-ref-7)
7. Hamvas Béla: Aranynapok. In: <http://hamvas.livejournal.com/3348.html> - Utolsó megtekintés 2011.09.22. [↑](#footnote-ref-8)
8. **„**Mindazt, amit a szellemtörténeti ihletettségű történetfilozófiai elgondolások nagy többsége együttesen sem képes átfogni, az Hamvasnál tulajdonképpen egy részletkérdésben elfér” (Rugási Gyula) Idézi: Szántó F. István: Egy megkésett monográfia. In: Kortárs <http://www.kortarsonline.hu/0302/szanto.htm> Utolsó megtekintés: 2011.09.22. [↑](#footnote-ref-9)
9. Uo. [↑](#footnote-ref-10)
10. Hamvas Béla: *Öt meg nem tartott előadás a művészetről*. (Kézirat) [↑](#footnote-ref-11)
11. Hamvas Béla: *A kétzongorás szonáta*. In: Hamvas Béla: *Patmosz I*. Medio, 2008. 360. [↑](#footnote-ref-12)
12. Uo. [↑](#footnote-ref-13)
13. I.m. 361. [↑](#footnote-ref-14)
14. Uo. [↑](#footnote-ref-15)
15. Hamvas Béla - Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pannónia Könyvek, Pécs, 1989 (Első kiadás 1947, Misztótfalusi) [↑](#footnote-ref-16)
16. A kétzongorás szonáta, 362-363, 373. [↑](#footnote-ref-17)
17. A kétzongorás szonáta, 384. [↑](#footnote-ref-18)
18. A kétzongorás szonáta, 367. [↑](#footnote-ref-19)
19. A kínai tusrajz 112. [↑](#footnote-ref-20)
20. Halottasének 139. [↑](#footnote-ref-21)
21. Halottasének 141. [↑](#footnote-ref-22)
22. Forradalom a művészetben, 25. [↑](#footnote-ref-23)
23. Forradalom a művészetben, uo. [↑](#footnote-ref-24)
24. Az öt géniusz, 86.o [↑](#footnote-ref-25)
25. Az öt géniusz, 87.o. [↑](#footnote-ref-26)
26. Forradalom, 55. [↑](#footnote-ref-27)
27. Forradalom a művészetben, 97.o. [↑](#footnote-ref-28)
28. Vö. Scientia sacra, 84-97. [↑](#footnote-ref-29)
29. Korszenvedélyek utólagos igazolása. In: Patmosz, 113. [↑](#footnote-ref-30)
30. Vö. Scientia sacra, 95. [↑](#footnote-ref-31)
31. i.m. 97. [↑](#footnote-ref-32)
32. Hamvas Béla: Eksztázis. Medio Kiadó, 1996, 17. [↑](#footnote-ref-33)
33. Hamvasi értelemben a libidó nem más, mint „az élet önmagára való éhsége”. (In: Tanguy avagy…) Ezen a küszöbön kell átlépnie a „művésznek” ahhoz, hogy alkotása esztétikai megítélés alá kerülhessen. Ellenkező esetben műve puszta narkotikum, tehát „életsóvárgás”, olyan aktus, amelynek a sem a „halálkészültséggel” sem, sem a „hiperegzisztens” világgal nincs kapcsolatban. Ennek értelmében, Puccini – „bujaságtól bűzölgő libidó”, Wagner zenéje – „kutyakomédia”, a polgári regényirodalom – „pornográfia”; Debussy – „szalonforma”; Schumann – „a poiészisz álmodozása” stb. (Vö. A kétzongorás szonáta; Tanguy avagy a logisztika misztikája) [↑](#footnote-ref-34)
34. Öt meg nem tartott előadás a művészetről (Kézirat) [↑](#footnote-ref-35)
35. Was heisst denken? Vö: <http://www.youtube.com/watch?v=65lK6XJ-tMA> [↑](#footnote-ref-36)
36. Uo. [↑](#footnote-ref-37)
37. „Egészen természetes, hogy az egész hangvilág e kettő között fekszik – ez a két véglet, az alapvető két ősjelenség: a madár dala és a tücsök zenéje. Ezen a két szélső oszlopon nyugszik a zene metafizikája. (…) Amikor a VII. szimfónia első tételének sziréni zenéje után a második tétel monoton, kétnegyedes, lágy hangjai megszólalnak, nem lehet kétséges, hogy a madárdal muzsikája után itt most a tücsökmuzsika zendül meg. (…) az érzékfölötti szellemvilágon túl levő tiszta Van nyugalma, amely minden éhséget és szomjúságot elolt, amely lecsillapít, kijózanít, mosoly, szépség, vigasztalás nélkül, a meg nem zavarható béke, idilli bölcsesség és csend.” (*A VII. szimfónia és a zene metafizikája*. In: Hamvas Béla: *Patmosz*. 155-159.) [↑](#footnote-ref-38)
38. Korszenvedélyek utólagos igazolása (In: Patmosz, 113.) [↑](#footnote-ref-39)
39. „Míg az új összefüggés zenéje fel nem hangzott, a képek, hiába festették meg azokat, láthatókká s így a jelenkortudat teljes viselőivé nem válhattak. Ez különösen érint bennünket, ahol nem a »közöny«, a »hozzá-nemértés« miatt nem látták Csontváryt és Vajdát, hanem egyszerűen a látási közeg nem törhetett meg addig, míg nem hallották meg Bartókot. Különösen érint bennünket az érzékelhetetlen megjelenésének ez a törvénye az érzékelhető világban, mert az, hogy Bartók és Stravinszkij által erről a szélességi vonalról szólalt meg a hang és szabadította fel a látást, az helyzetünknek, feladatunknak különös súlyt ad.” (Forradalom, 49.) [↑](#footnote-ref-40)
40. Halottasének, 141. [↑](#footnote-ref-41)
41. Halottasének, 142 [↑](#footnote-ref-42)
42. Korszenvedélyek, 177.o. [↑](#footnote-ref-43)
43. [↑](#footnote-ref-44)