

A zene helye a dialogikus gondolkodásban

1.

A címmel látszólag már megadtam a koordinátarendszert és az „alakzatot” is, amelyet ebben a koordinátarendszerben vizsgálni fogok: előbbi a dialogikus gondolkodás, utóbbi a zene. Ám magánvaló zene nincsen. Zene csakis a zenei érzékenység számára létezik. És mint hamarosan látni fogjuk: ez az érzékenység maga is igényt tart arra, hogy a koordinátarendszer egyik tengelye legyen. A kérdés az, hogy hogyan viszonylik a dialogikus gondolkodás többi „koordinátatengelyéhez”, vagyis a szellem primátusához, a szó primátusához és a második személy elsőbbségéhez, ami Tábor Béla szerint a biblicizmus leírása.¹ És természetesen a kérdéshez hozzátartozik az a kérdés is, hogy mi e kérdés *jelentősége*.

Egy lényeges közös pontot mindenképp találunk a zenei érzékenység és a dialogikus gondolkodás között. „Hogy mi válik jellé, az érzékenységünk nívójától függ”² – mondja Szabó Lajos, és ennek, tehát a jelérzékenységnek mindkét vonatkozásban középponti szerepe van. Akinek nincs zenei érzékenysége, annak számára egy zenei hang vagy gondolat nem tud jellé válni. S hogy másrészt a jelérzékenységnek – s ezzel együtt a jelérzékenységre való érzékenységnek és a jelérzékenységek belső hierarchiájának – középponti szerepe van a dialogikus gondolkodóknál, s hogy ebben szinte összefoglalható egész alapállásuk, ez következik abból, hogy *dialogikus* gondolkodók. Hogy az *érzékenység* áll a középpontban, ez következik az abszolút személyi pozíciójukból – „ahol az abszolút és a személyi egyformán hangsúlyosak” –, s hogy a *jelérzékenység*, ez következik abból, hogy a dialogikus gondolkodók a nyelv „emberi lét-meghatározó és kozmikus jelentőségéből” indulnak ki.³

Minek a jele a zenei érzékenység? A dialogikus gondolkodók közül Ebner foglalkozik a leg-

¹ TÁBOR BÉLA: [A biblicizmus: a második személy elsőbbsége](#). In Uő: [Személyiség és logosz](#). (A továbbiakban: *SzÉL*) Balassi, Budapest, 2003. 173-181.

A dialogikus gondolkodás úttörői, Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig és Martin Buber közül nálunk egyedül az utóbbi művei tettek szert szélesebbkörű ismertségre. Ebnernek egyetlen műve jelent meg magyarul: *A szó és a szellemi valóságok* címen, Hidas Zoltán fordításában, és az is meglehetősen – és méltatlanul – visszhangtalan maradt. Rosenzweig főművének lefordítása még mindig várat magára, egy részét olvashatjuk Bíró Dániel fordításában folyóiratokban. A dialogikus gondolkodókat Magyarországon felfedező és originálisan továbbgondoló Szabó Lajos és Tábor Béla művei a 30-as évek után csak 1988-at követően kezdtek megjelenni, s nem nagyon ismertek. Hatókörükben alakult ki a „Budapesti Dialogikus Iskola”, amely „a szellem primátusát vallja. A racionalizmust és irracionalizmust egyaránt az egységes szellem bomlástermékeiként fogja fel. A racionalizmust túl szűk keretnek ítéli a szellem valóságos problémáinak érdemi kutatásához. A latin »ratio« szó a görög »logosz« szó jelentésmezejének csak egy metszetét fedi le. Kimarad belőle az, amit latinra verbummal fordítottak: ez az élő beszéd, a személyes szó. A verbumot és ratiót egyaránt magában foglaló logosz az igazság kutatásának tere. Az igazság nem tárgyi, hanem személyes, dialogikus viszony. Ilyen értelemben a Budapesti Dialogikus Iskola logocentrikus és a demitologizáló korszellem nyelvi-gondolati közegében fogalmazza újra az örök alapkérdéseket. Azokat a kérdéseket, amelyeket a Biblia, Plótinosz, a spekulatív gnózis és misztika, a klasszikus német filozófia, Kierkegaard, Nietzsche és a dialogikus gondolkodók vetettek fel.” [SURÁNYI László – TÁBOR Ádám:] [A másik Budapesti Iskola](#).

² SZABÓ LAJOS: *Szemináriumi előadásai I.* Typotex, Budapest, 1997. 196.

³ Vö. SZABÓ – TÁBOR: [Vádirat a szellem ellen](#). Comitatus, Veszprém, 1991². 39sk.

behatóbban ezzel a kérdéssel. *Filozófia*-kritikája sarokpontját így fogalmazza meg: az Ént „eddig mindig csak önmagára való vonatkozásában fogták fel, vagy amint szintén mondhatnánk: »énmagányosságában«. Más szóval: nem a tulajdonképpeni »Én« volt szemük előtt, hanem – Pascal moi-ja”.⁴ Márpedig „a szellem ott kezdődik, ahol a nárcizmus véget ér”, írja Tábor Béla, „vagy általánosabban: ahol egy létező kilép önmagába zárt létezéséből. Ez azt is jelenti, hogy a szellem a szeretet drámája mint identifikációs dráma.”⁵ Az Én „létezése nem önmagára való vonatkozásában rejlik, hanem – és ezen a körülményen van minden hangsúly – a »Te«-hez való viszonyában.”⁶

Ebner szerint nemcsak az idealizmus, hanem minden művészet is olyan, sokszor nagyon izgalmas és mély „álom a szellemről”, amelyet a „Te”-től távol, énmagányossága kínai fala mögé zárva álmodik az „Én”. De a zenével kapcsolatban mintha ambivalens volna.⁷ Speciális helyet foglal el a művészetek között, mondja, egyszerre tisztán spekulatív és érzéki. Már a hangérzékelésben is felmutatható a tapintáshoz képest szellemi mozzanat.⁸ Fülünk a hangot kibocsátó test keltette levegőrezgésre „nem ugyanabban az értelemben reagál, ahogyan a tapintás révén az anyag ellenállását, áthatolhatatlanságát” tapasztaljuk.⁹ A levegőrezgés a dobhártyánknak ütközik, de ezt az ütközést mégsem áthatolhatatlanságként érzékeljük, hanem valami mássá alakítjuk, relatíve „anyagtalánítjuk”, s ez már kifejezetten teremtő mozzanat.

Ezen a nyomon elindulva mutattam rá a dob megütésével keletkező hang és a húr megpengetésével keletkező hang közötti dimenziókülönbségre.¹⁰ Itt már nem egyszerűen arról van szó, hogy a levegőrezgést hanggá alakítjuk, hanem ugyanebben az aktusban a hangot rögtön a hangok rendezett világára is vonatkoztatjuk, és egyúttal azt is megértjük, hogy fontos a hang tisztasága és jól körülhatároltsága. A hang tiszta tagolása, egyértelmű magassága, csengése a feltétele annak, hogy a hangok egymás számára áthatathatók legyenek. Míg a dobhangok egymás számára *áthatathatlanok*, ahogyan az indulat egy másik indulat számára áthatathatlan, addig a tisztán képzett hangok már

⁴ EBNER: *A szó és a szellemi valóságok. Pneumatológiai töredékek*. Ford. Hidas Zoltán, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995. 23. A helyet Szabó és Tábor fordítása alapján idézem (l. a 3. lábjegyzetet).

⁵ TÁBOR: [A biblicizmus: a második személy elsőbbsége](#), in uő: *SzéL*, 177-178.

⁶ L. a 4. lábjegyzetet.

⁷ Ebner ifjúkori barátja, Josef Matthias Hauer, a dodekafón zene úttörője volt – bár ez nála egészen mást jelentett, mint Schönbergéknél. Ebner zenei érintettségére jellemző, hogy segédkezett Hauernek zenei manifesztumai megfogalmazásában. Úgy tűnik, Hauer volt számára a „zenei intuíció” megtestesítője. Op. 5.-ös *Apokalyptische Phantasie* c. művéről hosszú tanulmányt írt, amely ezekkel a szavakkal kezdődik: „Josef Hauer *Apokalyptikus fantáziájának* jó okkal ez a címe: benne a színek a vakok számára [is] feltárulnak.” Schönberget viszont csak a vele végig harcban álló Hauer szemüvegén át látta. Webernről l. később.

⁸ HERMANN FRIEDMANN: *Die Welt der Formen* (C.H.Beck'sche Buchhandlung, München, 1930²) c. művében a jelenségeket elsősorban a tapintásélmény alapján megközelítő „haptika” dominanciájában látja az általános szellemi krízis okát, és ezzel állítja szembe a „formák világát”. Kayser hasonló alapon állítja szembe a „Tonwert”-et, tehát a *hangértéket*, amit a fülünkkel hallunk (a tiszta konzonanciákra gondol), s ami szerinte az eredeti püthagoreizmus vezérlő értéke volt, a később uralkodóvá vált, a tapintásra, a húr mérésére alapozó „Tonzahl”-lal, hangszámmal. HANS KAYSER: *Die Harmonie der Welt*. In *Gibt es Grenzen der Naturforschung?* Herder Bücherei, Freiburg, 1947. 112skk. Vö. SURÁNYI LÁSZLÓ: *Megszólít, vagy elvarázsol? A zene szelleméről*. (A továbbiakban: *ME*) Typotex, Budapest, 2008. 52-58.

⁹ EBNER: *Id. mű*, 72. A további idézetek is a 6. töredékből valók (78. és 80. oldal), a fordításon néhol módosítottam.

¹⁰ *ME*, 69-73.

összecsendenek egymással. A dobhang megszólaltatása – és meghallása is – direkt, mágikus-indulati gesztusba van zárva. Ezért a tagoló erőnk nem tud szabadon működni. Lenyűgözi a direkt hatás. Az indulathoz hasonlóan hatalmas dünamisszal tölti fel az ént, de meg is köti, egy ponthoz rögzíti. A tisztán csengő hang esetében szabadabban viszonyulunk a hang születéséhez. S mivel „a nyelv alapmagatartása az, hogy egy állapot sem fejezhető ki önmagával”,¹¹ a tisztán csengő hang a dobritmusnál tisztábban nyelvi jelenség. A közvetlen hatás és a reagálás közé *távolságot* iktat, *teret teremt* megértésünk számára, szabadabban reagálhatunk a jelre.¹² Új, tágabb teret nyit meg az érzékenységben, finomabb és távolabbról érkező jelzések befogadását teszi lehetővé: ez is a nyelvi erő jelenléte. A kétféle hang közötti dimenziókülönbség elemzése további tanulságokkal szolgál ritus–tánc–zene–logosz viszonyáról. Itt csak egy további mozzanatot emelek ki, ami az ellenpont alapja: a dobritmussal ellentétben a tisztán csengő hangok nem egymáson *kívül* vannak: *jól elhatároltak, de áthatják egymást*. Összecsendenek és/vagy feszültséget indukálnak. „Az egymás számára áthathatatlan hangok helyébe a disszonancia és összecsendés feszültsége lép. A tisztán csengő hang ebben a vonatkozásban *a logosz, az értelem áthatóerejének csodáját közvetíti*.”¹³ Ez a zene varázsa. Nem szakad el az indulatok világától – Tábor Béla szerint a zenei hang egyenesen „testet öltött indulat” –, mégis az áthatottság szimbóluma.

Ebner a fogalmi gondolkodás „szubsztancializáló tendenciáját” is a tapintásérzettel, a megfogni akarással állítja analógiába: „egy irányba mutatnak”. A szót befogadó fül érzékelésmódja ezzel ellentétes irányú. Az áthathatóság primátusát jelenti az áthatolhatatlanság primátusával szemben, mondhatjuk. De Ebner zene-felfogásának gyengéje, hogy a zenéből kiszűri a specifikus ellenállást, az indulatot.

Ebner a hangot szembeállítja a fénnel is, amely szellem-szimbólum. És nem véletlenül az, hiszen a látásban is van valami, ami túlmutat a pusztá anyagin. A hang viszont szerinte nem tehető szimbólummá, mert a zenei intuíció, „önmaga számára mindenesetre nem tudatosan, nem kisebb igényt támaszt, mint hogy a szellemi életet közvetlenül annak valóságában saját magán belül kívánja megragadni.” Ez azonban félreértés, mondja, az esztétikai és szellemi összezavarásából következik. (Később azt is állítja, hogy „semmi sem idegenebb a zenétől, mint az etikai”.) Itt fogalmazza meg éles kritikáját, amely számára az én-te-szó viszony abszolút komolyan vételéből következik: „Az ember az éneklésben is végtelenül odaadó és kilép önmagából – akárcsak a szeretetben; csak hogy ez az odaadás megreked az esztétikaiban, annak poétikus valótlanágában – nem így a szeretetben, ahol az önátadás és az önmagából-kilépés az emberben rejlő konkrét Te felé irányul a szellemi élet valóságterepén.” „A zenei valóság bensőségessége Én-nélküli. ... A zenei intuícióban nem

¹¹ TÁBOR: *Jegyzetek a preszókratikus szemináriumokhoz*. Kéziratban.

¹² Cassirer éppen abban látja a nyelv, a jelzés felszabadító hatását, hogy a jel révén megszűnik a közvetlen reagálás kényszere. ERNST CASSIRER: *Philosophie der symbolischen Formen, I.*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964⁴, pl. 20., 138.sk.

¹³ A részletes elemzést l. *ME*, 69-73.

tudatosul az ember számára létezésének énmagányossága, és semmit sem tud a Te létezéséről sem.”¹⁴

2.

Az az abszolút hangsúly, amellyel Ebner az én-te-szó viszonyról beszél, kezdettől végtelenül fontossá tette őt a számomra. A zene vonatkozásában mégsem tudtam elfogadni gondolatmenetét. Azt gondolom például, hogy a hang igenis lehet szellem-szimbólum, már azzal is, hogy áthatottságot közvetít az indulatok világában. Bachnál például egyenesen kezdet-szimbólum. A fűgató téma nem véletlenül *kezdetben* hangzik fel. Maga a téma kialakulása is szimbolizációs folyamat. A melódia áradásával szemben a téma megformálása és kezdetbe helyezése mindenképp intenzifikáló, jelenlét-sűrítő, spekulatív lépés. És kifejezetten az *én* megjelenését, hangsúlyossá válását jelzi. Az sem véletlen, hogy az önarckép mint önálló téma nagyjából „egyidős” a zenei téma megszületésével.¹⁵ A zenei valóság tehát már ebben az értelemben sem *Én-nélküli*. Kétségtelen, hogy a zenében, a „zenei intuícióban” van valami személytelenítően objektív a találkozás valóságához képest, mégis van valami, ami nagyon erősen és tisztán emlékeztet a találkozás kétszemélyes valóságára. Sokkal tisztábban és transzparensbben, mintsem hogy ezt a szférát minden további nélkül a szellemen kívülre utalhatnánk (mint ahogyan az esztétikai szférát általában sem). Meg kell értenünk a *szellem számára* való jelentőségét. A feladat éppen itt van: a zenei intuícióban megnyíló szférát is be kell vonnunk a szellem önmagával folytatott dialógusába. És nem baj, ha a zenei intuíciót *közvetlenül* nem lehet bevonni a szóbeli dialógusba – erről majd később lesz szó –, mert elsősorban az alanyát, a *zenei érzékenységet* kell bevonni. Ez a kulcs, ezért tettem fel úgy a kérdést, hogy „mit jelez a zenei érzékenység”?

Ebner zenefelfogása összefügghet azzal, amivel híres levelében Rosenzweig kritizálja Bubert és Ebner.¹⁶ Mindketten a legfontosabbat, az *Én-Te* viszonyt állítják középpontba. De a felfedezés mámorában „a holtak közé vetnek” mindent, ami az *Én-Te* viszonyon kívül van, mindent, aminek köze van a harmadik személyhez. A kinyilatkoztatás jelenétől megrészegülve nem törődnek a múlt és jövő súlyával, Azzal, „aki holtta tesz és megelevenít”, a teremtéssel és a megváltással, a Paradicsommal és a közösséggel, semmivel, ami az „*Ő*” (teremtő) és a „*mi*” (megváltás) világába tartozik. Minderre nem marad náluk hely a szó régiójában, mert a szót teljesen felissza az első és második személy. Pedig már a név is harmadik személy. A zene túl közel van ehhez a megittasultsághoz – túlközelségében elolvad minden *név*? és ennek volna korrelátuma a *technika* hipertrófiája a zené-

¹⁴ Itt érdemes megemlíteni, hogy Ebner – Hauerra hivatkozva – a Taoval és a kelet-ázsiai emberrel hozza kapcsolatba azt, amit ő igazi zenei intuíciónak tekint. *Id. mű*, 78. és *Schriften, 1. Band*, Kösel, München, 1965, 689.

¹⁵ A téma születéséről l. *ME*, 251-263. Bach hangfelfogásáról 23skk., 135-141., a hangról mint kezdet-szimbólumról l. még 132sk.

¹⁶ ROSENZWEIG: *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften. 1. Briefe und Tagebücher*, Haag, 1979. 824.sk. A levélről magyarul BÍRÓ DÁNIEL: *Martin Buber dialógus-filozófiája* in: BUBER: *Én és Te*. Ford. Bíró D., Európa, Budapest, 1991. 165sk.

ben? –, és itt igaz igazán, hogy „a legkisebb szakadékot a legnehezebb áthidalni”,¹⁷ hiszen el kell távolítani magunktól a túlközelít, hogy megtalálhassuk benne a *távolságból* közelséget fakasztót.¹⁸ Erre azonban nincs mód, ha mindaz, ami az én-te viszonyon kívül van, megszentelhetetlen.

Ebner szerint az általában vett „zenei intuíció” annak köszönheti transzparenciáját, hogy nem tud a létezés igazi drámájáról, énmagányosság és „Duhaftigkeit”, „Te” felé fordulás drámájáról. Ez talán mutat valamit Webern varázsosán áttetsző kantátái szellemi háttéréből (a szövegíró Hildegard Jone Ebner legbelső baráti köréhez tartozott).¹⁹ Az, amit Webern és Ebner zenei intuíción ért, az ellentétes értékelés ellenére is lényegesen közelebb áll egymáshoz, mint amit Schönberg ért rajta. A „késői” Webern-művek kristálytiszt hangvilágában talán *rejtettebb* az énmagányosság ellenállása és erősebb a kísértés az „identifikációs dráma” elfedésére, de pl. Schönberg, Mozart, Bach, Frescobaldi műveiben mindenképp manifeszt ez a dráma. Éppen ebneri impulzusok alapján jutottam Schönberg *Mózes és Áron* c. operájának olyan értelmezéséhez, mely szerint Schönberg Áronban a művészet „szellemről való álmát” kritizálja, s a mózesi tiszta szellemet és mágia-kritikát állítja szembe vele.²⁰ Igaz, Schönberg túllép a pusztá zenén, hogy e radikális szellemi pozíciót megjelenítse: Mózes szerepe a zene és a szó határán álló Sprechgesang – ettől is olyan döbbenetesen transzparens és egyedülálló, igazi nyelvi élményt nyújtó zenei pillanat az opera első jelenetében felhangzó mózesi ima.²¹ De már ez is azt jelenti, hogy magában a zenei érzékenységben és gondolkodásban van valami, ami transzcendálja a pusztá „zenei intuíciót”. Ebner azt is mondja, hogy a zene Beethovennel került az „idea igézete” alá.²² Itt szakad fel az a fátyol, amit Nietzsche szerint is a zene sző, hogy elrejtse az énmagányosság tragikumát. De az ellenpont megszületése mást mutat.

3.

Az ellenpont felhasítja az unisono közösségi ének egységét. Azét a közösségi énekét, amely az egyetlen tiszta második személyre irányul, arra, aki „az egész lét számára második személy”.²³ Ez az ének felhasad, és „láthatóvá”, pontosabban hallhatóvá válik az *én*, megjelenik a művészi egyéni-

¹⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Így szólott Zarathustra*. Ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2004. 262.

¹⁸ Vö. TÁBOR: [Megismerni: teret teremteni](#). Helikon, 2010/1-2., 58.

¹⁹ L. levelezésüket in EBNER: *Schriften. 3. Band*. Kösel, München, 1965. H. Jone utolsó levelében személyes találkozót szervez Webern és a már halálos beteg Ebner között. 743.

²⁰ SURÁNYI: [Avantgárd formabontás és zsidó bálványrombolás Schönberg Mózes és Áron c. operájában](#). in *ME*, 287-292. L. KARL H. WÖRNER: *Gotteswort und Magie* (Lambert Schneider, Heidelberg, 1959) c. könyvének elemzéseit is.

²¹ Másrészt Schönberg bibliai alapon Mózes „nehézkúságából”, tehát a *szóban* való *gátoltságából* eredezteti Áron szerepét, aki nála mágus, rajongó, rétor és népvezér. Mózes a tiszta isteni jelenlétben „nehézkúsága” ellenére is transzparensen fejezi ki magát – ez az opera első ütemeinek csodája –, viszont amikor gondolatát *közvetítenie* kellene, ebben már gátolja a nehézkúsága. Ezért tudja Áron kiragadni kezéből a vezetést, és Mózes gondolatát csak ideológiaként, őt magát pedig eszközül használni saját, alacsonyabb céljai érdekében. Részletesebben l. SURÁNYI: *Nem a részt akarja, hanem az Egészet* – megjelenés alatt.

²² EBNER: *A szó és a szellemi valóságok*, 78. és 220., részben Hauerra hivatkozva. Mindketten Wagner felől látják Beethovent.

²³ TÁBOR: [SzéL, 181](#). Idetartozik, amit Rosenzweig ír a gyülekezeti énekről, in *Der Stern der Erlösung*, 2. Teil, Kaufmann, 1930², 209-210.

ség. Az unisono ének ugyanolyan archaikus forma, mint a kör, amelynek *egy* középpontja van. A *két* szólamra hasadó ellenpont pedig ugyanúgy két-fókuszú, mint a „modern” alakzat, az ellipszis. A második szólam nem rögtön válik egyenrangúvá az elsővel, de az új egységnek most már az egység felhasadásából kell mindig újra megszületnie. A széttartók, azaz egymással ellentétesen mozgó feszültségéből kell szüntelenül újjászületnie a harmóniának, az egybecsengésnek.

Ha a szakrális kultusz vonzókörében születő ellenpontot összevetjük a szakrális spekuláció körében születő dialektikával, meglepően pontos analógiára bukkanunk. Az utóbbi szerint az „egységes” nem szubsztanciális, nem dologszerű, hanem történés. „Szüntelen hasadás, mégpedig egymásnak ellentmondó (egymással ellentétes, de egymásnak önmagukat »mondó«, egymással dialogikus viszonyban, a Logosz kommunikációjában álló) »részekre«, és *ugyanabban az aktusban* ezeknek az »ellentmondó részeknek« megismerése is. Ez a megismerés teszi lehetővé, hogy ez a szüntelen hasadás mégis *egységesnek* hagyja az Egységeset, nem atomizálja, nem rombolja szét, nem »hasítja szét« darabokra.”²⁴

Az egységesnek a közösségi ének felel meg. Az ének, a zene kifejezetten *follyamat*, szüntelen *történés*. A „dallam” zenei rendje folytonosan *történő* rend – a dallam az a történés, ahogyan a zenei rend kirajzolódik az őt befogadó csendben, mondhatnánk. Már a kvart- vagy kvintmenetben mozgó *organumok* esetében is felhasad ez az egység: a korai ellenpont idején *széttartók* harmóniájának érzékelték, ahogy a két szólam a sor elején kvartra vagy kvintre távolodik egymástól, aztán ebben a távolságban párhuzamosan halad előre, hogy a feszültséget a sor végén tiszta azonosság oldja fel. Mai fülünkkel alig érzékeljük, mekkora drámai feszültség jelenik meg ezzel. A feszültséget, a „széttartást” eltakarja előlünk az, hogy a kvintet és kvartot konszonanciának halljuk. Az ellenpont mint zenei gondolkodásmód azonban itt sem áll meg. Nemcsak az egységes, unisono éneknél, hanem az említett párhuzamos organumoknál is továbbmegy, továbbhasítja zenei egységüket: megjelenik az alapszólammal pontról pontra *ellentétesen* mozgó ellenszólam, s a konszonancia most az ellentétesen mozgó szólamokból születik mindig újra. Az ellentétes szólamok szüntelenül „mondják önmagukat” egymásnak, „dialogikus viszonyban állnak egymással”. A két szólam egységét ez a szüntelenül megújuló összecsengés vagy Egybe-csengés adja. De ennél sokkal több történik: a két szólam folytonosan rezonál egymásra, tehát mindegyik az ellentétére, és az ellentétes mozgásukkal mintegy elmélyítik egymást, távlatot teremtenek egymásnak, ahogyan ez minden valódi dialógusban történik. Mert „személyes viszonyban lenni annyi, mint egymás terének lenni” – ahogy Tábor Béla írja.²⁵ Egy új, az eddiginél dramatikusabb, valóban dialektikus egység születésének vagyunk itt tanúi. A tiszta ellenpont egybecsengése: logosz-szimbólum, szemben az unisono énekkal, ami mítosz-szimbólum.

²⁴ TÁBOR: [Szabó Lajosról](#). In *Szél*, 64-65. A meghatározás Szabó Lajoson és Fichtén keresztül Philónra megy vissza.

²⁵ TÁBOR: [Megismerni: teret teremteni](#).

Az ellenpont korszakának utolsó nagy összefoglalójánál, Bachnál a polifónia megint csak az erotikusan telített találkozásnak a szerkezetéről mond valami pótolhatatlant a maga zenei nyelvén. Például a *d-moll kettősverseny* lassútétele számomra teljesen transzparensen a személyes találkozásról szól. „Személyes viszonyban lenni annyi, mint egymás terének lenni” – a tétel ennek a térnek a szerkezetét „rajzolja ki” zeneileg. S ha azt mondom, hogy például az *a-moll hegedűverseny* lassútételének drámáját éppen az adja, hogy az énmagányosság és a találkozás valósága végig egyszerre van jelen, ütközik egymással, és az ütközésből mégis egybecsengés születik, anélkül hogy bármelyik feloldaná a másikat, akkor ez olyan ellentmondást hoz napvilágra, amely megértésre vár. S megértése talán közelebb vihet annak a megértéséhez is, hogy mit jelez a zenei érzékenység.

Természetesen felmerül a kérdés, hogy vajon pontosan ültetem-e át szóba a zenei gondolatot? És mit jelent itt a pontosság? Milyen logika mérheti ezt? Létezik-e, létezhet-e egyáltalán ilyen logika? Látszólag képtelenség. Rögtön új horizont nyílik meg azonban, ha úgy fogalmazunk, hogy vajon *egybecseng-e* (rímél-e) a szóbeli megfogalmazás és a zenei gondolat? Milyen érzékenység kell ahhoz, hogy megállapíthassuk, egybecseng-e vagy sem a zenében és szóban megfogalmazott? És milyen logikára van szükség ehhez? Igaz-e, hogy ezen a ponton csak önkényes interpretációk lehetségesek? Vagy más megfogalmazásban: igaz-e, hogy itt csak olyan szubjektív igazságok fogalmazhatók meg, amelyek nem közvetíthetők, nem tarthatnak igényt „objektív” igazságra? Ám ha igaz volna, akkor ez éppen azt jelentené, hogy ezen a ponton a zenei érzékenység kudarcot vall! Hiszen nem véletlenül beszélünk zenei és szóban elmondott gondolat *egybecsengéséről*: a szóban levő zenei-gondolati mozzanatok mélyebb megértésére és mozgósítására van szükség. Amikor szétválaszthatatlan egységként beszélünk zenei-gondolatiról, akkor valami hasonlóra gondolunk, mint Jaspers, amikor azt mondja, hogy Cusanus megértéséhez „Begriffsmusikalität”-re, fogalom-muzikalitásra van szükség.²⁶

A kérdésünk tehát új térbe nyit kaput, és fénycsóvát vet egy olyan területre, ahol egyelőre csak tapogatódzunk. Itt olyan logikára van szükség, amely pontosabb, mert érzékenyebb a tudományos logikánál és a logika „zenei komponensével” is számol. Vagyis a tudományosnál *egzaktabb* művészi érzékenységre van szükség. Ez az érzékenység *pozitíve* nem „adott” a logikában. De *negatív*e a logikai pozitivista Carnapnál is jelentkezik, ám eleve elzárkózik előle. „Talán a zene az élet-érzés legtisztább kifejezési eszköze. [...] Az a harmonikus életérzés, amit a metafizikus egy monista rendszerben akar kifejezésre juttatni, világosabban fejeződik ki a mozarti zenében. [...] A metafizikusok zeneileg tehetségtelen muzikusok.”²⁷ Carnap programjának pozitívuma, hogy nyelv és

²⁶ KARL JASPERS: *Nicolaus Cusanus*. Piper, 1987. 21.

²⁷ RUDOLF CARNAP: *A metafizika kiküszöbölése a nyelv logikai elemzésén keresztül*. Ford. Altrichter Ferenc. In Altrichter F. (szerk): *A Bécsi Kör filozófiája*, Gondolat, 1972. 91-92.

logika szétválaszthatatlanságából indul ki. „A nyelv logikai elemzése” révén ki akarja iktatni a filozófiából a rossz metafizikai kérdéseket – de egyúttal *minden* világnézeti kérdéstől meg akar szabadulni. Így jut el a zenéhez, amelyet a „tárgyiságtól leginkább mentesnek”(!), s ezért a mégis fennmaradó általános „életérzés” egyetlen legitim kifejezőmódjának tekint.²⁸ Ez persze azt is jelenti, hogy a *nyelvvvel* ellentétben a *zene* belső logikáját nem tartja elemezhetőnek, és nem tartja integrálhatónak nyelv és logika egységébe. Így válik érthetővé, hogy Mozart sokszor ugyancsak démonikus zenéjében szimplán „a harmonikus életérzés” kifejeződését látja. A „tárgyiságtól mentes” kifejezés pedig azt is elárulja, hogy miért szűk a carnapi nyelv és logika. Ez a kifejezés ugyanis nyilván arra utal, hogy a zenei hang és gondolat nem *valami mást* reprezentál, nem valami tőle idegen dolgot, tárgyat „jelez”.²⁹ De *jel!* És így azt is jelzi, hogy a reprezentációs jelértelmezés elégtelen a jelzés mivoltának a megértéséhez. Ennél persze végtelenül többet is jelez. Kapu, amelyen keresztül beléphetünk a zenei térbe, a zene jelentésterébe. Tehát saját belső terébe mutat, amelybe csak rajta keresztül léphetünk be. Mert ha a reprezentációs jelelméletre szűkítve igaz is lehet, amit például Cage is állít, hogy „a zenének nincsen *jelentése*”,³⁰ de *jelentésteré* van. Carnap tehát mintegy negatíve jelzi azt a logikát, amelyik nem szűkíti le a gondolkodást, hanem nagy kedvvel kutatja a lét értelmének alapkérdéseit, másrészt e logikát szoros kapcsolatba hozza a muzikalitással, a nyelvvel. (Jaspers idézett mondata nyilván erre is utal.) Végül a muzikalitás révén negatíve körülírja azt is, hol elégtelen a mai logika nyelv-értelmezése. Mert nemcsak a zenei jel kapu, amelyen át saját jelentésterébe léphetünk. A haszid caddik a szóról is így beszél: „Úgy mondd a szavakat, mintha az ég nyílna meg előttük, s mintha nem úgy volna, hogy te veszed a szót ajkaidra, hanem te lépnél be a szóba”.³¹

5.

Míg Carnap távol akarja tartani a szellemtől a muzikalitást, és végső soron a szellemet is, addig a múlt század második felében többen többféle kiindulópontból a *szellem* – mégpedig a forrásait kutató szellem – *muzikalizálódásáról* beszéltek. Ha ezen azt értjük, hogy a szellem teljesen feloldódik egyfajta – még értelmezésre váró – zeneiségben, akkor ez alighanem a szellem öngyilkosságát jelentené. Egyik vetületében Rosenzweig idézett Buber-kritikája is az én-te-szó viszony muzikalizálásának veszélyére figyelmezteti Bubert és Ebnert. De a szellem muzikalizálódásán érthetünk olyan tendenciát, amely révén a szellemi élet területein fokozottabban előtérbe kerül a szellem zeneisége és általában a zeneiség mint olyan fontos határterület, ahol a gondolati, indulati és akarati mozzanatok egységének evidenciája van jelen, másrészt a logosz/mítosz diszkrepanciával szembeni lényeges

²⁸ Vö. *ME*, 9-10., 27-32. és 216. oldal.

²⁹ A reprezentációs jelértelmezés dominanciája nyilvánvalóan összefügg a *haptika* dominanciájával, l. 8. lábjegyzetet.

³⁰ JOHN CAGE: *A csend*. Ford. Weber Kata. Jelenkor, Pécs, 1994. 33.

³¹ Idézi BUBER: *Die chassidische Bücher*. Schocken Verlag, Berlin, 1927, 155.

pozitív és negatív ellenállások fókuszálódnak. Utóbbihoz tartozik a zene szoros kapcsolata egyik oldalt a tánccal, s ezen keresztül az ünneppel és a ritussal – ahol tánc van, ott ünnep van –, másrészt a szóval. Ezért is írhattam, hogy „a zene középarányos ima és tánc között”.³²

A zeneiség mint a költészet célja először talán Novalisnál jelenik meg.³³ Van Gogh pedig az új festészetről mondja, hogy „inkább zenének, mint szobrászatnak ígérkezik”. A 20. század eleji képzőművészeti forradalom egyik fő irányzatát Haftmann így jellemzi: „Verwandlung des Sichtbaren in Klanghaftes – a láthatót csengéssé változtatni! Vagyis: az optikailag megéltet a ritmika és a színösszhang képi kategóriáira lefordítani!”³⁴ A festészet alapkategóriáinak leírására használt zenei terminusok mindig is a festészet és a zene mély rokonságára utaltak. Az újdonság nem ez, hanem az a radikalizmus, amellyel az alapkategóriák *zeneiségét* most a festészet *vezérlő elvévé* teszik. A teremtés logikája Kandinszkijnál közvetlenül kapcsolódik a zeneiséghez: „a csengés a forma lelke, s [a forma] csak a csengésben kelhet életre, csak belülről kifelé hathat. A forma a belső tartalom külső kifejezése.” A csengés jelzi, hogy „a teremtő szellem [...] utat talált a lélekhez, és vágyat, belső kényszert teremtett”, s ez a belső kényszer formáló erővé érett.³⁵ Az alkotónak jó hallásra van szüksége, mert csak addig termékeny (pozitív) e szellem „sugárzása”, amíg halljuk csengését. A „csengés” tehát még képpé nem vált, belső forma, vagy inkább olyan formált belső jel, amelyben Kandinszkij számára nyilvánvalóan az őszindulat: az igazságszomj közvetlen ereje szólal meg, ezért képvisel erőt és *tekintélyt*.³⁶

6.

Kiinduló kérdésünk az volt, hogy mi a zene helye a dialogikus gondolkodáson belül, és rögtön megállapítottuk, hogy mivel zene csakis a zenei érzékenység számára létezik, a zenei érzékenységet kell a dialogikus gondolkodás „koordinátarendszerében” elhelyeznünk. Most már az is kezd körvonalazódni, hogy a zenei érzékenység – és tágabban a jelek zeneiségére való érzékenység – valóban nem egyszerűen e koordinátarendszerben elhelyezendő „alakzat”, hanem maga is igényt tart rá, hogy e koordinátarendszer egyik tengelye legyen. A dialogikus gondolkodás középpontjában a jelérzékenység áll, tehát ennek minden megnyilvánulási formájára való érzékenység. Belső ellentmondás-szerkezete is ebből következik: az érzékenységet mindig csak finomabb érzékenység mérheti. Amikor például Ebner zenefelfogásával vitatkozva azt mondtuk, hogy egy-egy Bach-tétel valódi találkozásból születik és ennek szerkezetéről mond el valami pótolhatatlant, rögtön hozzátettük, hogy egy ilyen állítás *igazságát* csak akkor tudjuk *értékelni*, csak akkor állapíthatjuk meg, hogy

³² ME, 12. L. még a *Tánc és dob* és a *Bach Máté-passiójának zárókórusáról* szóló fejezeteket. Utóbbiban e kórusmű *tánckarakterének* a jelentőségét elemzem.

³³ L. például HUGO FRIEDRICH: *Struktur der modernen Lyrik*. Rowohlt, Hamburg, 1956. 20sk.

³⁴ WERNER HAFTMANN: *Malerei im 20. Jahrhundert*. Prestel, München, 1955, 134-135.

³⁵ Idézi SZÉKELY ANDRÁS: *Kandinszkij*. Gondolat, Budapest, 1979. 84., 86. o. Vö. *Ismételni tilos – Schönberg Op. 11/2-es zongoradarabja* in ME, 246-250.

³⁶ ME, 113skk.

egybecseng-e a zenei és a szóban megfogalmazott gondolat, ha a szó iránti érzékenységen *belüli* zenei érzékenységet tudjuk mozgósítani. *A nyelv szféráján belüli zenei–gondolati–indulati dimenziót* kell tehát mélyebben megértenünk.

Ezen a ponton figyeltünk fel arra a tágabb értelemben vett zenei érzékenységre, amely a szellem muzikalizálódásának általános tendenciájában jelentkezik. Maga ez a tendencia is mélyebb megértésre vár. Tisztázandó, hogy mit jelez szoros kapcsolata a disszonanciák egyenrangúsításával (ami a kandinszkiji csengéshez is hozzátartozik – Kandinszkij és Schönberg közeli barátok), s hogy e zene „távol a régi menedékektől és régi lángoktól, miket hallunk és érzünk” „felfordult mélységek örvénye, jégcsapok és csillagok összecsendülése (choc des glaçons aux astres).”³⁷ Mennyiben jelenti ez a Genézis első mondatában szereplő mélység és sötétség komolyan vételét? És lehetséges-e, s ha igen, vajon örvendetes-e, hogy az ironikus, dedramatizáló reflexivitás hosszútávon is visszaszorítja ezt a tendenciát? A dialogikus gondolkodásnak az ellenkező, a „dramatizáló” utat kell járnia: meg kell próbálnia bevonni az itt feltörő érzékenységet a szó, a személyes találkozás terébe.

7.

S e kitekintés után visszatérve írásunk közvetlen témájára, a szűkebb értelemben vett zenei érzékenységre és gondolkodásra: itt is a „dramatizálás” útját választottuk. Ezért is mutattunk rá a dramatikusan–nyelvi–dialogikus mozzanatokra Schönbergnél, Bachnál és általában az ellenpontot létrehozó zenei gondolkodásmód magjában.

Válaszolnunk kell azonban még egy kérdésre. Ha egy Bach-tétel találkozás-transzparens, akkor csak valódi találkozásból születhetett. Miért akarjuk még külön bevonni a személyes szó terébe? Azért, válaszolhatjuk erre, mert az, ahogyan elmondja, amit el kell mondania, már olyan közegbe van zárva, amely eltávolodik a személyes találkozás valóságától. Egy tényező azonnal szembetűnik: a megszólalás *eszköze* külön is láthatóvá válik. (Ez áttételesen az énekhangra is igaz.) A szó kimondásához is szükség van egész szervezetünkre, de amíg szervezetünk egészséges, addig ez mint a megszólaláshoz szükséges eszköz láthatatlan marad. A zenénél viszont a megszólalás eszköze, a hangszer (a kettős értelemben vett instrumentum) láthatóvá válik. Tehát külön technikai készségek elsajátításához van kötve a megszólalás.³⁸ Ennek megfelelően a megértés is külön tudományhoz van kötve.³⁹

Az egyik oldalon tehát ott vannak a találkozás telített szerkezetét transzparensen felidéző zeneművek. Olyan nyelven idézik fel, amelyben a gondolati és az indulati impulzusok szétválaszthatatlanul átszövik egymást. Különös intenzitásukat annak köszönhetik, hogy gondolati, akarati és

³⁷ ARTHUR RIMBAUD: *Barbár*. Ford. Somlyó György. In Uó: *Versei*. Európa, Budapest, 1981. 203.

³⁸ Az „experimentális zenészek” számos kísérlete a technizáltságot akarja lehántani a zenei hangról. De megállnak az első lépésnél. Ők is azok közé tartoznak, akik „elindultak, de nem növekedtek”.

³⁹ Itt nem tekinthetünk el a zene eredeti, kozmikus beágyazottságától: ahogy az idolek kozmogramok, úgy az archaikus hangszerek – a dob, a „csurunga”, de a húr is – mind *hangzó* kozmogramok. L. *ME*, 59skk.

indulati világunk egységében fogant nyelven szólalnak meg. A másik oldalon ott áll a száraz technika mind a megszólaltatás, mind a megértés oldalán. A kettő között van valami közvetítetlenség. Ez specifikus nehézséget jelent, ha szóban akarok hozzáférni ahhoz, amit egy-egy ilyen mű felidéz a találkozás szerkezetéről.

Hogy megértsük a specifikus nehézséget, vegyük először szemügyre azt a nehézséget, amelyik egy vers elemzésénél lép fel. Egy jó vers kimondható és ki nem mondott határán születik, jelentésterét feltáró és rejtő mozdulatok kényes egyensúlya rajzolja ki. Az elemzés mindenképp megbontja ezt az egyensúlyt azzal, hogy rejtett jelentések feltárására irányul. Csak akkor nem önkényes, ha képes feltáró és rejtő mozdulatok egyensúlyának egy szélesebb körét kibontani a versből, és ezen a szélesebb körön belül feltárni a vers egy rejtett jelentésrétegét. Tábor Béla szerint a „rejtetlenedés nem rejtetlenséget jelent. De: megtalálni a rejtőzöt a *rejtettséggel együtt*.”⁴⁰ A vers *igazságához* is csak így férhetünk hozzá. Mert az „igazság: a titok a megnyilvánulása pillanatában.”⁴¹ ... Az igazság addig élő – addig igazság –, amíg a titok megnyilvánulásának pillanata.” Ha el akarunk jutni egy vers igazságához, akkor le kell győznünk azt az időt, ami a vers pillanatától elválaszt. Ehhez a vers nyelve – és nyelvének zenéje! – segít hozzá. A jó, azaz igaz verselemzés szervesen a vers nyelvéből, annak jelentésteréből (= zenéjéből?) nő ki.⁴²

Ha egy zenemű igazságához akarok hozzáférni – és most csakis az olyan zeneművekről van szó, amelyek az igazság-kutatás élő dokumentumai –, ott is megtalálhatom a zenei gondolatok jelentésterét, amelyre rábízhatom magam az elemzésben. Ebből izgalmas szakmai elemzések szülehetnek. De itt is igaz, hogy ezt a jelentésteret a feltáró és rejtő mozdulatok kényes egyensúlya rajzolja ki. És itt is igaz, hogy csak akkor nem önkényes az elemzés, ha képes a feltáró és rejtő mozdulatok egyensúlyának egy szélesebb körét kibontani a zenei gondolatból, és azon belül feltárni a zenemű egy rejtett jelentésrétegét. És pontosan ez a kérdés: lehetséges-e *szóban* ilyen szélesebb kört *kibontani* a zenei gondolatból? Nem teszünk-e ezzel eleve erőszakot a zenei gondolat *zenei* gondolat-voltán? Nem távolodunk-e el máris a zenei pillanattól, annak csakis a zenében otthon levő intenzitásától? Másik oldalról viszont az a kérdés, hogy mit ér az a gondolkodás, amely nem tudja integrálni magába a gondolkodás zenei formáját? És azt se feledjük, hogy ha nemlegesen válaszolunk a kérdésre, tehát ha azt állítjuk, hogy szóban lehetetlen a zenei gondolatból a feltáró és rejtő mozdulatok egyensúlyának egy mélyebb vagy tágasabb formáját kibontani, akkor azt is mondjuk, hogy minden, pusztán szakmai elemzés önkényes, hiszen nem tud számot adni a zenei gondolatnak (vagy: a zenei gondolat jelentésterének) a *jelentőségéről*. És magának a zenének mint

⁴⁰ *Jegyzetek a preszókratikus szemináriumokhoz*. A rejtetlenítőről és a rejtőről vö. [SzéL, 195skk](#).

⁴¹ Tábor azt is mondja: „A pillanatot intenzitásként értve, amely addig él, amíg a behatoló idő szét nem robbantja.”

⁴² Eliot a költészet zenéjét a szavak jelentésterével hozza összefüggésbe. „Ha a vers jelentésének csak egy része ragadható meg parafrázissal, azt kell feltételeznünk, hogy a költőt a tudat határvidéke tartja fogva, s e határon túl a szavaknak nincs hatalmuk, de a jelentés el nem enyészik.” T.S. ELIOT: *A költészet zenéje*, in uő: *Káosz a rendben*. Ford. Falvai Mihály, Gondolat, 1981. 315-331.

közegnek a jelentőségéről. Nem tud a zenén túlmutató súlyt adni a zenei gondolatnak.

Vajon nem a körül a közhely körül járunk-e óvatos körtáncot, amely szerint „az, amit a zene mond, elmondhatatlan szóban, átvihetetlen a szó közegébe”, „a zene esztétikai nagysága és szépsége” hozzáférhetetlen volna szóban? E közhelyből annyi igaz, hogy ha egy zene igazságához akarok eljutni, akkor nem tekinthetek el attól, hogy zenében nyilvánul meg. Tehát az a titok, amely éppen feltárja magát, a zenéhez kötődik. Ez csak annyit jelent, hogy a zenét mint zenét kell megértenem. A rejtettet – a zenében rejtőzöt – „a rejtettségével együtt kell megtalálnom”, tehát azzal együtt, hogy zenében tárul fel. Maga a zeneisége is a „titokfedezetéhez” tartozik. De vajon milyen igazság az, amelyet megtalálhatok ugyan, de a szó közegében nem tehetem hozzáférhetővé, sőt transzparenssé? A szó, az értelem átvitelének primer közege tehetetlen volna a zenében feltáruló értelem átvitelére? Igaz-e, hogy a zenei pillanat, a legranzparensőbb zenei gondolat intenzitása is ilyen idegenségbe van zárva? Nem feladat-e megérteni azt a szóval szembeni ellenállást, ami a zenében mint közegben testet ölt?

Láttuk, hogy a dialogikus gondolkodás ebneri formájában még ellenállás van azzal szemben, hogy érzékennyé váljon a zenei érzékenység iránt. Csak szakadékot érzékel a *szó iránti* és a *zenei érzékenység* között. *Dialógusra* nem lát lehetőséget. Másrészt a zenei érzékenységben is ellenállás van az ilyen dialógussal szemben. A zenei érzékenységben szervesült közvetítetlenség olyan túlközelség, amely a zenei pillanattól való *eltávolodást* már a zenei pillanattal való *folytonosság megszakadásának* érzékeli. Vajon mi az akkor, ami fenntarthatja a folytonosságot? – kérdeztem magamtól ezen a ponton. Bármilyen válasszal kísérleteztem, mindnek konstrukció „íze” volt. Ekkor ötlött fel bennem Tábor Béla logosz-elemzése, s hirtelen világos lett, hogy a *kérdésem* rossz. Mintha a zenei érzékenységben lakozó közvetítetlenség – vagy a „szellem (rossz értelemben vett) muzikalizálódása”? – sugallná. A megismerés feltétele ugyanis éppen a folytonosság és annak megszakadása: „A megismerés szakadékot tételez fel, amely áthidalható (vagy megszüntethető): »az egységes hasadását« és egymástól elkülönült részeinek újraegyesítését, illetve egymásra találását. A megismertető: a logosz. A logosz a mindenben közös eredeti valóság, amely egymástól különböző formákra differenciálódott. A logosz az önmagával (újra) azonosulni törekvő lét jelenléte a különbözőkben.”⁴³

S ez, az „önmagával újra azonosulni törekvő lét jelenléte” a döntő. Mert mint minden érzékenységnek, a zenei érzékenységnek is szintjei vannak. A legelső (legelső) szintje az, ahogyan a hangot felfogjuk, a dobhártyánknak ütköző léghullámot *hangként* érzékelésünkbe integráljuk (s ezzel bizonyos értelemben „anyagtalánítjuk”, mint Ebner mondta). A zenei hang is eleve alany-tárgy reláció, ezen kívül nem létezik. Csak az alany és tárgy egységén belül létezik, és csak ezen *belül* és csak *utólag* választható szét a „fizikai” és a „szellemi” összetevője. (Csak ha már tapasztaltuk a hangot, kereshetjük annak összetevőit.) Már ez a legelső szint is az egyéni érzékenységeknek meg-

⁴³ Tábor: Hochma és logosz. in *Szél*, 199. o.

felelően differenciált. Egy következő, szintén differenciált szint az, amely a zenei összefüggésekre és gondolatokra érzékeny. Ezzel azonban még nem érintettük a zenei érzékenység izzó magvát, amely a zenei formában a logosznak, mint „a mindenben közös eredeti valóságnak” a speciális jelenléti formáját érzékeli és azt, hogy a lét ezen a formán keresztül is „önmagával egyesülni törekszik”. És ezt az azonosulni törekvést szólítja meg, mozgósítja bennünk a zenén keresztül. Csak az a zenei érzékenység szólítható meg, amely erre a törekvésre érzékeny a zenében, s ezt kell egész ellentmondás-szerkezetével együtt megszólítani. És csak az a szó szólíthatja meg, amelyet ugyanez a törekvés hat át.

És miért a szó? Mert „minden lélek – külön világ; minden léleknek más-világ minden más lélek”, mondja Nietzsche.⁴⁴ És ezen a szakadékon csak a színről színre megszólító szó, a személyes jelenlét szava tud átívelni.

⁴⁴ NIETZSCHE: *Id. h.*