

Thorsten Botz-Bornstein

Tarr, Krasznahorkai és az organikus filozófiája

A huszonegyedik században az „organikussal” kapcsolatos filozófiai elgondolások kikerültek a diszciplína főáramából, míg az „univerzális” értékekről szóló diskurzusok, illetve az univerzalizmusokat dekonstruálni kívánó posztmodern filozófiák prominens pozícióhoz jutottak. A közeljövőben a különböző univerzalizmusok összecsapása várható. A radikális iszlámhívók szerint az univerzális morális rend akkor érhető el, ha alkalmazzuk az univerzum szabályait, amelyeket Isten egy iszlám államban fektetett le. Ez az Istenen alapuló univerzalizmus szemben áll egy másikkal, amelyet gyakran azonosítanak a „nyugati” gondolkodásmóddal, és amelynek leghíresebb derivátumai a demokrácia és az egalitarizmus. A világ organikus képének megalakítására irányuló ambíciók egy olyan helyen csaptak át komoly erőfeszítésekké, ahol valószínűleg kevesen keresnének ilyesmiket: Magyarországon. A filmrendező Tarr Béla és az író Krasznahorkai László már évtizedek óta a kifejezés organikus formáinak a megszállottjai. Tarr hozzájárulását az organikus hagyományhoz számos alkalommal kimutatták már. Rose McLaren megemlíti, hogy ahogyan Tarr összehangolja „a legapróbb részleteket az univerzális érzékeltetésével, azt egyesek látnokinak, míg mások fárasztónak találják” (McLaren 2012). Univerzális témák egyesülnek nála személyes emberi tragédiákkal, átfogó témák triviális ügyekkel, a „kozmosz” a hétköznappal, a telítettség az ürességgel.

Krasznahorkai László regényei több szempontból is a pusztulásról szólnak. Egyrészt feltárulnak a világ organikus ábrázolásának metaforikus dimenziói, ahogyan az emberek és a fennálló társadalmi rend lassan eltűnik a kommunista rendszer bukása után. Másrészt pedig az organikus egy esztétikai segédeszköz, amely szorosan kötődik a részről és egészről szóló hermeneutikai diskurzushoz. Az opera



tőr és fényképész Medvigy Gábor képeivel kapcsolatban Krasznahorkai megjegyzi, hogy „az általunk keresett egész nem pusztán az egyedi elemek összegzése”, valamint hogy „vannak olyanok, akik számára egyértelmű, hogy lehetetlen egészet létrehozni a több milliárd rendelkezésre álló képből, akik ösztönösen eltekintenek a töredékek milliárdjaitól” (Krasznahorkai 2013: 12).

Az esztétikai eszközökkel és konvenciókkal kapcsolatos megfontolások a műalkotás formáját érintik. Formális szempontból nézve Krasznahorkai szövegei sok tekintetben organikusak. A *Sátántangó* körkörös struktúrával bír, amely a felbomlás és az újjáépülés organikus körfolyamatát reprezentálja. A könyv a magyar vidék egy nyomasztó napjának depresszív leírásával kezdődik és végződik. Stílus szempontjából az író az organikus logikáját reprodukálja, amikor olyan szélsőségesen hosszúra nyújtja mondatait, hogy végül azok egyetlen szerepe mindössze annyi lesz, hogy „ott legyenek”. A mondatokon belüli elemek jelentősége megmarad, azonban az individuális és az általánosat összefogó logika nem lesz statikus. Az elemek ismétlődnek, a nyelv pedig kígyózó struktúrárt ölt. James Wood, a jeles irodalomkritikus, Krasznahorkai prózáját olyan „dinamikus benutságként” jellemezte, „amelyben elménk minden nyilvánvaló eredmény nélkül forog újra és újra” (Wood 2012: 282). A mondatok valóban hasonlatosak a *Sátántangó* táncjeleneteiben szereplő erőlködő tangóharmonika vissza-visszatérő melódiáihoz vagy Vig Mihály zeneszerző „organikus” tétéleihez. A matematikai értelemben vett karteziánus rend kialakításához szükséges központok elkerülése azzal jár, hogy a mozgás „nem-mozgásba” csap át.

Organikus harmóniák

Krasznahorkai organikus iránti érdeklődése átsüt a térről és a zenéről adott leírásaiban. A zenében alapvető egy univerzális rend (a harmónia) megléte. Az organikus modellje nem a matematika vagy a logika, hanem a természet, így a *Werckmeister harmóniák* muzikológiai része is ezt a témát járja körül a zene világán belül.

A *Werckmeister harmóniák* elliptikus narratívája egy utazó kiállítás körül forog, amelynek része egy halott bálna, valamint „a Herceg”, egy rejtélyes nyomorék guru, aki felfordulást és erőszakot próbál szítani a faluban. A Herceg abszurd és megalomániás politikai stratégiái véletlenszerű fosztogatásban kulminálnak. A visszahúzó muzikológus, Eszter György, valamint Valuska, a postás áll szemben a Herceg pusztításával. Eszter elidegenedett felesége (a helyi rendőrfőnök társa) szintén a Herceggel szemben pozicionálja magát, az ő célja azonban a falu feletti irányítás átvétele. A film végén katonákat vezényelnek az utcákra, a rejtélyes bálnát pedig elpusztítják. Valuska vegetatív állapotba kerül, és egy elmeógyógyintézet beutaltja lesz.

A *Werckmeister harmóniák* fő témája Eszter megszállottsága a német orgonista és teoretikus Andreas Werckmeister (1645–1706) által bevezetett harmonikus skála „hamisságával” kapcsolatban, noha az vagy az ahhoz hasonló skálák a nyugati zenében általánosan elfogadottak. Eszter úgy véli, hogy Weckmeister miatt „ama gyönyörű összecsengés, a zengésnek az a szépsége, mely az igénytelenség ragályos mocsarában ez idáig megtartotta őt, »épp a velejénél hamis«”. Valójában a véleménykülönség nem pusztán a zenéről, hanem az emberiség általános hanyatlásáról szól: „ifjúkora óta abban a tántoríthatatlan meggyőződésben élt, hogy a zenei kifejezés, az összecsengésnek és az együtthangzásnak ez a számára meghaladhatatlan varázsa [az] az egyetlen instrumentum, amivel az ember a környező világ »nyirkos piszkának« ellenállni s rá felelni bír...” (Krasznahorkai 1989: 141).

Werckmeister alternatívájaként Krasznahorkai megemlíti Arisztoxénoszt, a görög teoretikust, aki elvetette a püthagoreus eszmét, amely szerint a hangközök aritmetikai szabályoktól függenek (a két elmélet különbsége nem válik világossá a filmben, mivel a muzikológiai aspektusok ott csak rövidített verzióban, Eszter monológjában szerepelnek). A matematikai arányokon alapuló rendszer helyébe Arisztoxénosz egy organikus egészet próbált állítani, amelynek a kiindulópontját az emberi érzékelés adta volna (lásd *The Harmonics of Aristoxenus*, Arisztoxénosz–Macran 1868).

Eszter „harmónia”-filozófiája valóban eléggé hasonlatos Arisztoxénoszéhoz: a zene matematikai szabályai nem képesek megragadni a tárgyat, amellyel foglalkozni kívánnak. Csak valamilyen organikus logika biztosíthatja a harmónia elvét a világban és a zenében, egy olyan logika, amely igazabb és alapvetőbb a számok és szillogizmusok logikájánál. Ez az organikus rend a természet logikája, amely nem kompatibilis a technológia által alkalmazott, ember alkotta logikával, még akkor sem, ha sokan tettek úgy, mintha a két dolog ugyanaz volna. Krasznahorkai leírásában Eszternek az a meggyőződése, hogy a zenei hangokban felbukkanó szimmetriák az azok „puszta fizikai” természetében rejlő harmóniáknak köszönhetőek, amelyek összekapcsolódnak egy organikus rendszerben. Az egyedi rezgések végül „egyetlen, rezgések egész sorozatát tartalmazó hang úgynevezett periódusos hullámaivá” állnak össze (Krasznahorkai 1989: 142).

Eszter elképzelése bonyolult, azonban – a Werckmeister-probléma által felszínre hozott technikai problémáktól függetlenül – az alap gondolat nem annyira különös, mint amilyennek látszik. Nem lehetséges a természetet úgy jellemezni, mint valami „durvábbat” a pusztán tökéletesnél? Nem lehet a természetes valami olyasmi, mint például egy elhangolt zongora, amivel szemben a „tökéletesen” hangolt zongora kevésbé tűnik természetesnek? Nem állítom, hogy szükségképpen így kell eljárunk, ám megjegyzem, hogy ezek a kérdések nem teljesen erőltetettek.

Eszter filozófiája az organikus harmóniával kapcsolatban szemben áll mindenféle matematikai esztétikával, és a zene birodalmán belül fejeződik ki. A zenében



a harmóniával kapcsolatos matematikai megfontolások (a matematika megfeleltetése a természetnek) Arnold Schönberg dodekafóniáján keresztül jelennek meg, amelyben az emberi szubjektivitás a matematika alá rendelődik. Valójában mind Schönberget, mind pedig Anton Webernt nevezték már „organikus” zeneszerzőnek (Neubauer 2009: 22). Webern meg is említette a *Wege zur neuen Musik*ban (amelyben elismeri Goethe rá tett hatását), hogy „a művészet szabályai a természet törvényein alapulnak” (Neubauer 2009: 30). Ez a kijelentés kétségkívül radikális, Eszter számára azonban nem elég radikális. Schönberg és Webern nem képviseli azt a radikális, abszolút tökéletes – avagy épp tökéletlen – organicizmust, amely Esztert érdekli. A dodekafónia a kromatikus skála mind a tizenkét hangjának egy rendezett sorozatát kezeli. Ez a módszer nyilvánvalóan megoldja a jóltemperált hangolás problémáját, amellyel mind Werckmeister, mind pedig Eszter küzdeni kénytelen. Míg a jóltemperált hangolás során bizonyos hangok (általában az alapszóló hangok) fontosabbak a többinél, a dodekafónia azonos fontosságot tulajdonít mindegyiknek, mivel a rendszernek nincs kulcsa. Logikus szempontból ezzel megoldódik a jóltemperált hangolás összes problémája. Ez azonban Eszter számára természetesen nem jelenthet megoldást, mivel így annak segítségével érjük el a „harmóniát”, hogy a zenét a matematika alá rendeljük, amit ő épp elkerülni szeretne. Érdekes, hogy Krasznahorkai a dodekafóniát (vagy valami ahhoz hasonló rendszert) Werckmeisternek tulajdonítja, ami történeti szempontból tarthatatlan, viszont kidomborítja a fenti érvelést: „a nehézséget Werckmeister egy amolyan huszárvágással intézte el, s csupán az oktávok pontos távolságát megőrizve, a tizenkét félhang univerzumát – mit neki a szférák muzsikája! – egész egyszerűen tizenkét egyenlő részre osztotta fel...” (Krasznahorkai 1989: 144).

Zenei paradoxonok

Ahogy Krasznahorkai a Werckmeister-témát tárgyalja, az az organikus filozófia egyik tipikus példája. Az organikus a zenében a szépséggel kapcsolatos. Lehet-e a matematika a szépség kihirdetője, avagy van-e valami alapvetőbb jellegzetessége a szépségnek, amelyet az emberi fül hallani képes, a logika és a matematika viszont képtelen megragadni? Vitruvius óta az emberek igyekeztek kimutatni, hogy a természet organikus logikája és az emberiség racionális logikája egybeesik. Mi történik azonban akkor, ha ez egyszerűen nem igaz? A Werckmeister-probléma az emberiség egyik legfontosabb filozófiai problémáját érinti. Megkérdőjelezi a különbséget az adott (a természet) és a létrehozott (a kultúra) között, és felveti annak kérdését, hogy a kultúra (esetünkben a „matematika”) valóságos-e. A matematika valóságosságával kapcsolatos fejtegetések sosem kerültek el a filozófusok figyelmét. A huszadik században Wittgenstein fejtette ki az ezzel kap-



csolatos nézeteket *Logikai-filozófiai értekezésében* (1922), miközben reflektált a nyelv/matematika-valóság kapcsolatra, valamint a matematika alapjaira. Tényleg a világról szól a nyelv (vagy a matematika)? Wittgenstein szerint „a matematikai proposíciók nem valódi proposíciók, a »matematikai igazság« természete pedig lényegében nem-referenciális és pusztán szintaktikai” (Rodych 2008: 84). Wittgenstein kijelentései a matematikáról rendkívül hasonlatosak Eszter zenével kapcsolatos problémáihoz.

Edmund Husserl vizsgálódása a geometria eredetével és a geometriai igazságok jelentésével kapcsolatban hasonló gondolatmenetet eredményezett. Milyen státusszal bír a geometria mint ideális tárgy? Derrida a Husserlról szóló, rendkívül jelentős kommentárjában kimutatja, hogy

a geometria létmódja teljesen transzparens, és fenomenalitása kimeríti azt. Az abszolút objektivitás, azaz az empirikus szubjektivitás teljes hiánya, azonban csupán a látszat. Ezért aztán a geometria mindig eleve redukálódik a fenomenális értelmére, létmódja pedig a kezdetektől fogva az, hogy a tiszta tudatosság tárgya legyen (Derrida 1978: 27).

Szakadék tátong a matematika (vagy a matematikai alapon felfogott zene) és a valóság (vagy a valódi zene) között. Wittgenstein, Husserl és Eszter megkérdőjelezi a matematika/a tudományok és az emberi tapasztalat összeférhetőségét. Ez a kompatibilitás nem pusztán lineáris vagy nemlineáris geometria kérdése, mint ahogyan az ugyanezzel a problémával szembesülő kortárs pszeudo-organikus építészek azt gondolni szokták. A fenti filozófiai kritika ennél jóval radikálisabb, mivel az a geometria és a matematika „valóság-jellegét” kérdőjelezi meg. A számítógépes modellek és a fraktálgeometria által matematikai fraktálokká fordított görbe és spirális tárgyak szintén nem oldják meg a problémát. A posztmodern sem *játszhat* a geometriával, amíg nem képes megalapozni egy holisztikus *valóságot*.

Ha valaki hét oktáv távolságnyira megy fel egy C-től matematikai értelemben (az oktáv mint olyan hangköz értendő, amely mindig megduplázza a megelőző hang frekvenciáját), pontosan ahhoz a hanghoz kell érkezzen, amelyet az emberi fül magas C-ként azonosít. A probléma az, hogy nem érkezik. A hang, amelyhez hét oktáv után érkezünk, egy félhang negyedével fog eltérni attól, amennyiben matematikailag mérjük. Ez vajon az emberi fül, a matematika vagy a természet tökéletlensége? Az organicista válasza, hogy a matematikáé. A természetben létező arányok nem esnek egybe szükségszerűen a matematikai renddel, amiből az organicista arra következtet, hogy a természetnek megvannak a maga törvényei. A természeti törvények az egyéni hangközöket egy olyan harmonikus rendszerben fogják egybe, amely matematikai szempontból irracionálisnak tűnhet, ám amelyet mégis el kell fogadnunk – legalábbis az organicista álláspont szerint.



A zenei probléma érdekessége számos európai teoretikust a megoldás keresésére készítetett. Az egyik javaslat szerint a természetes rendet kellene a matematikaihoz igazítani, mivel a zongora billentyűi matematikai távolságok alapján vannak egymás mellé rendelve. Ez volt Werckmeister feladata. A tizenhetedik századi kultúra kontextusában Werckmeister nem pusztán technikai vagy tudományos feladatként értelmezte ezt, hanem teológiai vagy „kozmosz” dimenzióval is felruházta. Amint a matematika és a zene átfedésbe kerül, a zene eljut az isteni tökéletességhez, azaz egy valóban univerzális rendhez. Werckmeister úgy vélte, teljesítette feladatát. A probléma azonban abban áll, hogy amit ő kozmosznak hitt, az valójában pusztán egy matematikailag megalapozott univerzalizmus volt. Ez következik legalábbis Eszter kritikájából.

Zenei teológia

Werckmeister a halála után kiadott *Musikalische Paradoxal-Discourse* című művében kifejti, hogy döntéseit vallási szempontok is befolyásolták, amelyeket az úgynevezett „természeti teológiából” merített (Felbrick 2012: 115). A természeti teológia, amely a kora modern periódusban virágkorát élte, Isten ismeretét nem a kinyilatkoztatás segítségével megismerhető természetfeletti birodalom segítségével, hanem a természet vizsgálatával kívánja elérni. Pontosán ezt csinálja Valuska, amikor a piactéren közszemlére tett bálnát a teremtés megtestesüléseként értelmezi: „mekkora is!... és mekkora is a teremtés!... és micsoda végtelen rejtelem is van a világ urában, hogy önmagát efféle mulatságos lényekkel szórakoztatja!” (Krasznahorkai 1989: 114). Mivel a világot Isten teremtette, a tudomány úgy találhat rá Istenre, ha figyelmét a természet felé fordítja.

A természeti teológia a kora modern korszaknál jóval korábban kezdődő történeti múltra tekinthet vissza. Hagományát egészen Platónig lehet visszavezetni, népszerű volt a skolasztika idején is, Aquinói Szent Tamás és Newton is a hívei közé tartoztak. Werckmeister is úgy vélte, hogy Isten nem pusztán a Szentírás lapjain nyilvánkozik meg, hanem a természet segítségével is (Werckmeister 1707: 6), ennek bizonyítékát pedig a zenében kereste. A természeti teológia és a zeneelmélet ötvözésének eredménye nem természeti, hanem „zenei” teológia lett (*musica theologia*). A zenei teológia szempontjából a zenének tükröznie kell Isten birodalmát, hiszen törvényei egybeesnek a matematikai számításokkal. A zene matematikai koherenciája kapcsán válik Isten létének bizonyítékává. Néhány évtizeddel Werckmeister halála után a zenei teológia hagyományát a német filozófus, Lorenz Christoph Mizler folytatta (Mizler 1738). Mizlerre nem csupán Werckmeister gyakorolt jelentős hatást, hanem a német felvilágosodás kiemelkedő alakja, Christian Wolff (1679-1754) is, aki a természeti teológia prominens képviselője volt.



Asztroteológia

Az organikus legkésőbb azóta összekapcsolódott az asztronómiával, hogy Giordano Bruno az univerzumot mint organizmust képzelte el. A tizenhatodik században a kopernikuszi forradalom kapcsán elvesztett középpont (a Föld) jelentős hitbéli válságot eredményezett, amelyet a következő két évszázad olyan filozófusai próbáltak feloldani, mint Bacon, Montaigne, Pascal és Descartes. A problémát sosem sikerült teljesen megoldaniuk. Mivel fizikailag nem lehetett visszahelyezni a Földet a középpontba, azon lehetett csak segíteni, hogy „átalakítsuk és lecseréljük nem pusztán a legalapvetőbb fogalmainkat, hanem gondolkodásunk struktúráit is”, ahogyan Alexandre Koyré fogalmazott (1962: 12). Néhány felvilágosodás korabeli filozófus a fentebb vázolt természeti teológia segítségével próbált új középpontot meghatározni. Úgy vélték, hogy a középpont (Isten) a természetben lakozik. A probléma azonban az, hogy még amennyiben az univerzum organikus marad is, nem lesz olyan „valódi” középpontja (a Föld), amit konkrétan tekinthetnénk. A filozófusok a veszteség enyhítésére csak metaforikus és konceptuális központokkal szolgálhattak.

Természet, matematika és Isten tökéletes egybeesése mindig is szorosan összekapcsolódott az asztronómiával az európai kultúrában. A törekvés arra, hogy az univerzumot mint *matematikailag* koherens rendszert mutassák be, egészen Pitagoraszig nyúlik vissza; de fontos volt Johannes Kepler (1571–1630) számára is, és a felvilágosodásnak is egyik fő elemévé vált. A fent említett „zenei teológia” közvetlenül kapcsolódott az ún. „asztroteológiához”. A Werckmeister által inspirált Mizlerre hatással volt William Derham, az angol fizikus, akinek a történelem során először sikerült megmérnie a hang sebességét, és akinek megjelent egy *Astro-Theology* című könyve is (Derham 1714). Derham és Mizler teológiával és a csillagokkal kapcsolatos elgondolásainak lényege, hogy mivel a zene és az univerzum egyaránt Isten teremtménye, szükségképp mindkettő ugyanazon matematikai törvényeknek engedelmeskedik.

Mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy ezek a filozófiák egyáltalán nem organikusak, hanem annak ellentétei: matematikaiak. Az ellenponttal kapcsolatos matematikai lelkesedés Bach korában erősen kötődött „univerzalista” ambíciókhoz. Úgy vélték, hogy amennyiben a harmónia univerzális, úgy matematikailag mérhetőnek is kell lennie. Ha pedig szigorúan matematikai elvek alapján szerzünk zenét, úgy az kötődni fog a bolygók szabályos mozgásához, amint azt Kepler a *Harmonice Mundib*ban lefektette (lásd Stauffer 2005: 711).

Werckmeister azt is állította, hogy a csillagok tükrözik a matematikai arányokat. Érdekes módon még Eszter is azt szeretné, minden Werckmeisterrel kapcsolatos ellenérzése dacára, hogy a természetes „nem-zenét” tükrözze az univerzum. Az e mögött rejlő gondolat az, hogy amint sikerül a zenét „odafent” lehorgonyozni,



az „természetesebb” lesz, mint bármi, amit Werckmeister létrehozni képes: „A skála hét hangjával kell foglalkoznunk, de nem úgy mint oktávval, hanem mint hét különálló és független minőséggel, mint hét testvéri csillaggal az égbolton” (*Werckmeister harmóniák*). A regényben Eszter elveti Werckmeister javaslatát, mivel az szerinte nem elég kozmikus, hiszen választásai túlságosan mesterségesek (azaz nem tükrözik azokat a csillagok): „csupán az oktávok pontos távolságát megőrizve, a tizenkét félhang univerzumát – mit neki a szférák muzsikája! – egész egyszerűen tizenkét egyenlő részre osztotta fel...” (Krasznahorkai 1989: 144).

Eszter úgy beszél az „égboltról”, ahogy az a természetben létezik, nem pedig ahogy az asztrofizikusok megalkotják. A *Werckmeister harmóniák*ban a zongora az univerzum metaforája, és a vele kapcsolatos hangolási problémák megismétlődnek az asztronómia birodalmában is. Vajon egy másik naprendszerben is igaz, hogy $1 + 1$ az 2? Előfordulhat, hogy odaát $1 + 1$ az $2,1$? A zongora kapcsán ténylegesen ez a helyzet: ott a matematika nem egyezik azzal a természetes valósággal, amit a földlakók ismernek. Mit tehetünk? Ha a matematikára szavazunk, plátói követői leszünk a téves gondolatnak, hogy a világnak egyszerűen alkalmazkodnia *kell* a matematikai szabályokhoz; más szóval technokraták leszünk.

Habár felületesen szemlélve a „*Zenei teológia*” pontban elmondottak teljes összhangban állnak Eszter törekvéseivel (különösen, ha figyelembe vesszük, hogy záró szavai igazán werckmeisteriánusan hangoznak – lásd alább), ő végül *ellentmond* majd Werckmeisternek, méghozzá egy specifikus indok alapján. Ha úgy kapcsoljuk össze a matematikát és a természetet, hogy hagyjuk őket találkozni – mondhatni – féltávon, az Eszter számára nem megoldás, hanem pusztán leegyszerűsítés. A nézetkülönbség alapja, hogy Werckmeister a zenét kapcsolta a matematikához, nem pedig fordítva: nem a matematikát kapcsolta a zenéhez. Eszter hisz ugyan a matematikában, de amolyan „fordított Werckmeister” szeretne lenni, aki képes meghatározni a zenében egy olyan *természetes* elvet, amely egyszerűen *csak* kompatibilis a matematikával. Amint sikerül meghatároznia „rezgések egész sorozatát tartalmazó hang úgynevezett periódusos hullámaint”, bízik abban, hogy azok

egész számok viszonyával fejezhető ki; majd megvizsgálta két hang rokon-ságának, harmonikus összecsengésének elemi feltételét, és megállapította, hogy a kellemesség, azaz e kapcsolat zenei értelmezhetősége akkor áll fenn, ha ezeknek, vagyis a szóban forgó két hangnak minél több felhangja esik egybe, illetve egymással kritikus közelségbe minél kevesebb; s mindezt csak azért, hogy végül a legkisebb belső bizonytalanság nélkül elemezhesse a hangrendszer fogalmát és történetének egyre siralmasabb állomásait, amellyel döntő felismerésének már egészen a közelébe ért” (Krasznahorkai 1989: 142–143).



Eszter a „valódi” zenét keresi, nem pedig azt, amelyet a matematika segítségével kalkuláltak (és torzítottak el). Mindezzel a fő probléma az, hogy bizonyos szempontból nézve mindaz, amit csinál, továbbra is fikción, nem pedig a valóságban alapul. Tegyük fel, hogy a zene és a matematika valóban találkoznak, nem pusztán „félúton” a werckmeisteri manipulációknak és kompromisszumoknak köszönhetően, hanem azért, mert felfedeztük, hogy a „valódi” zene *valóban* kompatibilis a matematikával. Mennyire lesz mindez „valódi”? Hogyan lehetünk biztosak abban, hogy ez valódi zene (és valódi matematika), nem pedig valami más? Eszter nem hajlandó belátni ezt a problémát. Ő a valódi zenét szeretné megtalálni, amely teljes „természetességgel” egybe fog esni a matematikával. Eszter hozzáállása radikálisan idealista, idealistább, mint Werckmeisteré, mint Eszter feleségéé (Tündéé) és mint a hercegéé.

Eszter matematikai szabályokkal való szembenállása felfedezhető Krasznahorkai saját idegenkedésében is mindattól, amit James Wood „grammatikai realizmusnak” hív. Krasznahorkai számára a valóság (a nyelv valósága) nem ragadható meg absztrakt grammatikai szabályokkal. Wood szerint „Krasznahorkai szembehelyezkedik a grammatikai realizmussal, amely alapján a valós elfogadott egységekbe és skatulyákba sorolódik be. Ez a grammatikai antirealizmus nem szükségképp ellenséges a valóssal; mindezek az írók¹ tulajdonképp realistának mondhatók bizonyos szempontból” (Wood 2012: 280). Pontosan ugyanezt mondhatjuk el Eszterről is.

Tárgyalás

Az idealista Eszter a „valódi zenét” keresi. Ennek a speciális hozzáállásnak („az utolsó csepp”) az inspirációs forrása a magyar-német Fachberger nevű zongorahangoló, aki magánál Eszternél is különösebb. Eszter organikus univerzumának a valóságon kellene alapulnia, nem pedig a zene és a matematika között kötött vérszegény kompromisszumon (amint azt Werckmeister javasolja). Felmerül azonban a kérdés: vajon tényleg olyan nagy a különbség a két megoldás között?

Sajnálatos módon a válasz „nem”, ami Esztert egy hosszan tartó egzisztenciális válságba taszítja. Eszter szerint Werckmeister rendszere teljes mértékben süketített bennünket a zene organikus rendjére, amely jóval fenségesebb, mint a mesterséges. Úgy véli, Werckmeister sosem oldotta meg a legfontosabb problémát: még a jóltemperált hangolás esetén is olyan alosztályokat hoz létre a matematika, amelyek semmit nem jelentenek a valós világban (a természetben). Eszter

¹ Wood többek között a kísérletli irodalom 1950 óta alkotó képviselőit nevezi meg, úgymint Claude Simont, Thomas Bernhardot, José Saramagót, W. G. Sebaldot és David Foster Wallace-t.



szerint Werckmeister hozzáállása továbbra is a tudomány elbizakodottságán és „tébolyodott arroganciáján” nyugszik, amely úgy tesz, mintha *ismerné* a világot, miközben *valójában* maga szerkeszti azt meg a saját szabályai alapján. Azzal, hogy a tudományt a természetre alapozza (azaz a matematikát a zenére), Eszter reméli, hogy visszahelyezheti egykori pozíciójába „a tiszta hangzások univerzumát”. Tökéletesen érthető, miért veti mindezt Werckmeister szemére. A probléma abban áll, hogy Eszter maga is olyannyira meglepően werckmeisteriánus hangon fogalmaz, hogy néhány kritikus (például James Wood) úgy véli, Eszter valójában pusztán Werckmeister régi rendszerét szeretné újra elfogadtatni. Ez természetesen a könyv központi témája, és Eszter legnagyobb személyes problémája. A probléma anatómiáját azonban érdemes szemügyre venni. Vajon Eszter nem „csupán” megfordítja Werckmeistert (ahelyett, hogy dekonstruálná), és ezáltal vajon nem pusztán annak rendszerét folytatja?

Eszter nem fogja tudni kivitelezni tervét, valószínűleg azért nem, mert ráeszmél, hogy hozzáállása többé-kevésbé azonos a Werckmeister-projektével. A zenét a matematikára alapozni vagy a matematikát a zenére – mi a különbség? A kör bezárul. A könyv „Werckmeister-harmóniák” részének a végén (csakúgy, mint a film végén) Eszter számos küzdelem után felhagy organicista törekvéseivel, és visszahangolja a zongorát temperált módba. A könyvben és a filmben ez a döntés valahogyan mégis a meglepetés erejével hat. Eszter hirtelen megérti, hogy a tiszta organicizmus lehetetlen, és hogy *valóban* szükség van kompromisszumra. Az ennek kapcsán előálló apró disszonanciákat (különösen a kis- és nagytercek esetében) pedig el kell fogadnunk. A tisztán matematikai alapú billentyűzet pedig „vigasztalásképp” léphet fel. Az idealista metafizikus ezzel pragmatistává változik, igaz, kedvetlenül teszi ezt. *Az ellenállás melankóliájában* szereplő „Werckmeister-harmóniák” szekció ezért aztán méltán viseli a „Tárgyalás” alcímet.

Vissza a humanizmushoz?

Leonardo da Vinci *Vitruvius-tanulmánya* az ókori római építész, Vitruviusnak (Kr. e. 80-70 k. – Kr. e. 15 k.) a *De Architectura* harmadik könyvében lefektetett racionális elvein alapul. Leonardo rajzát Vitruvius munkásságával kapcsolatos jegyzeti egészítik ki. Világos, hogy Eszter szempontjából Leonardo és Vitruvius egyaránt az organikus spektrum ellenkező oldalán foglal helyet, mivel a matematika és a természetes harmónia egybeesése számukra nem problémát, hanem megoldást jelent. Leonardo úgy vélte, hogy a matematika képes lehet uralkodni a szépség felett, Eszter pedig éppen ez ellen száll síkra. Amikor Vitruvius az építészetet mint egy harmonikus és természetesen arányos organizmust írja le, nem pusztán a geometria absztrakt formuláira támaszkodik, hanem a természetre magára, azaz



az emberi testre is. Száz évvel Werckmeister és százötven évvel a felvilágosodás kora előtt Leonardo képes viszonylag egyszerű terminusok segítségével leírni a természet és a tudomány/matematika viszonyát. Mi lehet „tökéletesebb”, mint a természetes arányok matematikai leképezése a művészetben? Eszter válasza a következő lehetne: igen, tökéletes – de vajon a tökéletesség maga tökéletes-e? Már a felvilágosodás korszakának végén alkotó Werckmeister sem veheti készpénznek többé a vitruviusi egyenleteket. Ő azonban megpróbál egy olyan „tökéletes” elméleti keretet szerkeszteni a zene számára, amely megengedi, hogy természet és matematika egybeessenek bizonyos típusú „egyeztetések” segítségével. Eszter, mint minden valódi organicista, iszonyodik ezektől a tárgyalásoktól.

Az emberi test az ókortól kezdve az építészeti arányok modelljeként szolgál. Az aranymetszés olyan holisztikus elvet képviselt, amely organikussá tette ezt a gondolatot. A problémát az jelentette, hogy a reneszánsz periódusában az aranymetszés analitikus eszközzé változott. A Római Birodalom végnapjaira az arányosság elvesztette isteni, kozmikus jelentőségét, és pusztán technikai jelenséggé redukálódott. Egyedül a bizánci kultúra őrizte meg valamennyit az arany szabály misztikumából és spiritualitásából a keresztény hagyomány kontextusában. Ennek következményeként az organicista építész, Hugo Häring számára Leonardo „aranymetszése olyan, mint egy zenei skála”, azaz nem egyéb, mint egy üres racionális rendszer vagy „egy keret, melyben dolgozhatunk – a zenét azonban továbbra is meg kell írni” (in: Blundell Jones 1996: 89).

Leonardo vitruviusi emberét nyelvvel bíró racionális állatként rajzolja meg, ami nem jelent sokat ennek az embernek a személyes kultúrájára nézve. A vitruviusi ember (akit „homo quadraticus”-nak is neveznek) által kifejezett tökéletesség merev sztenderdjei olyan tipikus felvilágosodás kori eszmékre hatottak, mint az individualizmus, az autonómia vagy az önrendelkezés. Ugyan ezeket az eszméket még ma is nagy tisztelet övezi, más elgondolások jóval vitatottabbak lettek a második világháború utáni filozófiai diskurzusokban. Háromszáz évvel a felvilágosodás kora után a vitruviusi harmóniák kritikája erősebbé vált, mint valaha volt. A kortárs posztmodern filozófia majdnem teljes mértékben elvetette a humanista eszméket.

Általánosan igaz, hogy a humanizmus elvesztette jó hírét a huszadik század végének filozófusai szemében. A legtöbb, háború utáni „progresszív” filozófia úgy tekint a humanizmusra, mint a dekonstruálható univerzalizmusok ékes példájára (lásd Lyotard 1991). A posztmodern és poszthumán filozófiai programok egyik fontos pontja az a meggyőződés, hogy a természet és a kultúra közötti bináris oppozíciót dekonstruálni kell. Az organicizmus és a posztmodernizmus ebből a szempontból azonos oldalon áll. Az organikus építészlet legalább részben osztja ezt a dekonstruktív szellemet, miközben harcol a vitruviusi akadémiai klasszicizmus leginkább szimmetriára és tengelyekre támaszkodó formális, racionális



tervezői attitűdjével. Az organicista gondolat ebben az értelemben antimodern és talán bizonyos mértékben posztmodern is.

Mindezek ellenére Eszter nem posztmodern ember. Az organikus harmóniára irányuló makacs kutatásának nincs helye semmilyen posztmodern kontextusban. Igaz ugyan, hogy akár a posztmodern filozófusok, Eszter is úgy véli, hogy a Leonardo rajza által sugallt „természetes” harmónia pusztán kulturális készítmény. Ugyan miért reprezentálná ez a „fehér férfi” az univerzális harmóniát? A humanizmus azt szeretné, hogy az általa „természetesnek” hívott harmónia univerzális legyen, amit a háború utáni posztmodern filozófia – csakúgy, mint Eszter – elfogadhatatlan autoritarianizmusként értékel. Eszter ettől azonban még nem posztmodernista, hanem a modernizmus organicista kritikusa. Lehetetlenség Eszter kozmikus aspirációit kapcsolatba hozni a töredezett kortárs hálózati kultúrával, annak többnyelvűségével és kulturális sokszínűségével. Eszter nem illeszkedik semmilyen posztstrukturalista vagy posztmarxista elméleti keretbe. Ez az idősödő tudós, bezárva kelet-európai falujába, sosem lesz a „posztmodern d-betűk” védelmezője: a dekonstrukcióé, a dekolonializációé, a decentralizációé, a deszexualizációé... Világképe túl közel kerül a goethei és antropozófiai gondolatokhoz, amelyek szerint a művészet nem szubjektív vagy illuzórikus, hanem a művész feladata, hogy reprodukálja azokat a törvényeket, amelyek a „természet mélyén” rejtőznek – egy olyan természet mélyén, amelyet egy kozmikus világszellel kifejeződésének feleltethetünk meg (lásd Steiner 1883: 11). A posztmodern kultúrától mi sem állhat távolabb ennél. Eszter pozíciója sokkal inkább humanista abban az értelemben, ahogyan a bölcsészettudományokat oktatták – és oktatják ma is – egyetemeken: ezek ugyanis a modern értelemben véve haszontalanok, nárcisztikusak, régimódiak, és nincsenek összhangban a kortárs technológiával.

Noha Eszternek egyáltalán nem célja, hogy annyi bináris dichotómiát számoljon fel, amennyit csak tud, egy fontos dologban mégis osztozik a posztstrukturalizmussal. Meggyőződése, hogy legalább egy bináris ellentétet mindenképpen dekonstruálni kell, még hozzá az individuális és az univerzális merev ellentétét. Eszter különös zenei törekvései ebben az értelemben egy valóban dekonstruktív projektet reprezentálnak. Az individuális univerzálissá nyilvánítása csak annak a dualizmusnak a talaján állva lehetséges, amely megkülönbözteti az individuálisat az univerzalistól. Organikus és dekonstruktív szempontból a humanizmus egyaránt téves, mivel az mindig *vagy* univerzális, *vagy* individuális (gyakran az egyiket a másikra alapozva).



Organicizmus és dekonstrukció

A posztstrukturalistákhoz hasonlóan Eszter is úgy véli, hogy az individualizmus nem az emberi természet intrinzikus része, hanem pusztán történelmi és kulturális konstruktum. A tisztán individualista, kreatív kifejezés soha nem lehet a zene legfontosabb célja. Ebben az értelemben Eszter egy humanista ellentétéként áll előttünk. Ahelyett azonban, hogy egyenesen a „posztmodern d-betűk” felé tartana, a humanista univerzalizmus Eszter által képviselt „dekonstrukciója” egy olyan organikus világhoz kíván elvezetni, amelyben az individuális elemek „kozmoszban” igazoltak. Ez a törekvés viszont összeegyeztethetetlen a posztstrukturalista gondolkodással. Eszter számára a valóság (a valódi zene) és az igazság *valóban* léteznek. Nem úgy léteznek, mint kulturális, matematikai és humanista konstrukciók, hanem kozmoszban, avagy „a valóságban”. A szinte mindenre kiterjedő látszólagos szkepticizmusa ellenére Eszter realista marad, hiszen úgy véli, hogy *egyetlen* valóság létezik, amely elviekben független az emberi kommunikációtól. Ez a valóság pedig kozmikus érvényű. Így aztán Eszter se nem konstruktivista, se nem dekonstruktivista. Mind a konstruktivisták, mind a dekonstruktivisták tagadják a független valóságok létét, míg Eszter számára a valóság létezik: a matematika által támogatott vitruviusi keret elhagyása nem jelenti azt, hogy minden relációssá és relatívvá válik.

Mégis, modern (talán nyugat-európai) perspektívából nézve Eszter különös eset. Akár a posztstrukturalisták, ő is tagadja a centralizált, geometriai univerzalizmusok érvényességét – amelyeket továbbra is a tudományos irányultságú reneszánsz gondolkodás szimbolizál. Ellentmond az én-központú attitűdnek, amely az „Emberrt” teszi meg az egész világ *sine-qua-non*jává, és amely (gyakran a matematika segítségével) elvezet ezeknek az individuális sztenderdeknek az univerzalizálásához, a „természet” nevében. Eszter osztozik továbbá a posztmodern gondolkodók szkepticizmusában a „természetesség” és a „nyilvánvalóság” egymásnak való megfeleltetése kapcsán, és nem hiszi, hogy a tudományos elemzés mindent átláthatóvá képes tenni. Ennek eredményeképpen szembeszegül a kultúra minden típusú eldologiasításával is. Amíg azonban a természet posztstrukturalista és posztmodernista kritikája az igazság térbeli és időbeli kontextusfüggőségét hangsúlyozza, és tagadja a jelentés immanenciáját, addig Eszter a „valóságot” akarja, vagy – hogy a metafizikai hagyomány kifejezésével éljünk – az immanenciát. Ez az immanencia pedig egy önmagában elégséges „természetes logikát” jelent, amely nem empirikus tényekben vagy absztrakt szabályokban ölt testet: olyan valóságot mutat be, amelyet kontempláció segítségével fedezhetünk fel.

Mi is tehát Eszter, aki nem kedveli a pozitív, tudományosan bizonyított univerzális szabályokat sem? A válasz: Eszter organicitása. Amint már említettük, olyan autenticitást és valóságot szeretne, amely „kozmoszban” igazolt. Filozófiai



projektként értelmezve ez soknak tűnik, konkrét terminusokban azonban nem az. Eszter pusztán a régimódi alapvető tulajdonságok, úgymint a testiség (megtestesülés), a szexualitás, az érzelmek, az empátia és a vágyak autenticitását szeretné biztosítani. Ezek közül a tulajdonságok közül egyik sem dekonstruktív tevékenység eredménye – és egyik sem tűnik fenntarthatónak a globális társas kapcsolatok komplex, folyékony hálójában, ahol az azonosság permanens módon a különbség felé toódik el. Eszter ezeket a tulajdonságokat szeretné beleírni egy organikus térbeli kontextusba, ahol ezek egyszerűen csak „értelmet nyerhetnek”, azaz: ahol támogatja őket a tér és idő egysége mint vezérlőelv. Eszter nem azért ragaszkodik az organikushoz, mert újra meg akar alapozni bizonyos bináris ellentéteket, hanem mert *egyesíteni* szeretné azokat egyetlen kozmikus keretben. Ezt az egyesítő tevékenységet nem totalitárius ambíciók éltetik. Eszter nem akar konkrét identitásokat erőszakolni kulturális jelenségekre, és nem akar eltörölni minden kétértelműséget, ellentmondást és diszkontinuitást. Mindez épp azt a humanista projektet jellemezte, amellyel Eszter és a posztmodernisták egyaránt szemben állnak. Eszter elfogadja továbbá a zene, a kultúra és az emberi értékek sokoldalú megjelenési formáit, de szeretné ezeket az értékeket mindenféle univerzális meghatározottságtól elszakítani. Ebben egy régi organicista hagyományt követ, amely elfogadta a kétértelműségeket és a paradoxonokat, és amely szemben állt az univerzalizmus totalitárius koncepcióival, de mindig valamilyen „organikus egész” felé törekedett. Az orosz „Minden-Egység” például már megkísérelte az organikus „egység a sokféleségben” reprezentálását; valamint még Deleuze is elismeri, hogy „az organikus reprezentáció valóban megtartja végső kétértelműségét” (Deleuze 1986: 152).

Eszter úgy szeretné elhagyni az univerzalizmust és a totalitarianizmust, hogy közben nem esik a relativizmus áldozatául. Az esztétikának és az etikának továbbra is konkrét cselekedeteken kell alapulnia, azok kozmikus dimenzióit sem elhanyagolva. Ki a „misztikus” – az organicista vagy a humanista? Talán nem a humanizmus ragaszkodik ahhoz, hogy állandóan azonosítsa az individuális igazságot egy kvázi-misztikus univerzális emberi természettel? Eszter nem tesz ilyesmit. Akár az organicista építészek, pusztán arról szeretne meggyőződni, hogy az „egészet” egy belső erő idézte elő.

Derrida harmóniái és a dekonstrukció

Az előzőek alapján világos, hogy a dekonstrukcionista posztstrukturalizmus és az organicizmus kapcsolata meglehetősen összetett. Eszter elutasítja a centralizált, geometriai és „természetes” univerzalizmusokat, de nem hagy fel az organikus immanencia keresésével. Most annak bemutatása következik, hogy ez a stratégia



- amit korábban „különösnek” nevezünk - valójában a dekonstruktív gondolkodást legmélyebb rétegét alkotja. Ez abból a szempontból meglepő, hogy a posztmodernista elmélet híres arról, hogy minden típusú organicista modellt szenvedélyesen támad. A dekonstrukcionista számára az organikus struktúra a nyugati gondolkodás azon törekvését jelképezi, hogy az egy önmagáért való egységet hozzon létre. A posztstrukturalizmus elveti az arisztotelianus metafizikát, minden olyan filozófiai eszmét, amely egy egységes kozmosz lehetőségét kutatja, a nyelvi rendszereket, a zenei harmóniakat és Hegel idealizmusát is. Az európai posztstrukturalizmust még az analitikus filozófiával is ellentétbe állíthatjuk ennek alapján, mivel az utóbbi a legtöbb esetben igyekszik bizonyos típusú egység elérésére, különösen az esztétika területén. Richard Shusterman mint az organicizmus védelmezőit nevezi meg az analitikus filozófusokat: G. E. Moore-t, John Dewey-t, I. A. Richardsot, Harold Osborne-t, Monroe Beardsley-t, valamint az Új Kritikusokat. Paul de Man, Michel Foucault, Roland Barthes, Richard Rorty és Stanley Fish pedig az antiorganicista kontinentális táborhoz sorolandók.

Derrida az organicista gondolkodás egyik legfontosabb kritikusa. Antiorganicista szemléletmódja ellenére mégis van írásaiban valami, ami miatt kérdésessé válhat, hogy a dekonstruktív szellem Derrida filozófiájában valóban felhagyott-e a „harmónia” keresésével. A *Struktúra, jel, játék* című híres szövegében Derrida kijelenti, hogy amint az antropológus magáévá tett egy konzisztens játék-perspektívát, a totalizáció lehetetlenné válik:

A nem-totalizáció viszont máshogyan is megállapítható: nem a végesség fogalmának álláspontjáról, amely egy empirikus nézőponthoz utal bennünket, hanem a *szabad játék* [jeu] fogalmának álláspontjáról. Ha a totalizációnak nincs többé jelentése, az nem azért lehet, mert egy terület végtelenségét ne tudná lefedni egy véges pillantás vagy egy véges diskurzus, hanem mert a terület természete - azaz a nyelv és egy véges nyelv - kizárja a totalizációt (Derrida 1978: 260/1967: 423).

A játék-metaphorát dekonstruktív eszközként használva Derrida úgy véli, hogy szembe száll a totalitás keresése által meghatározott teljes arisztotelianus metafizikai hagyománnyal. Első ránézésre semmi sem tűnik antiorganicistábbnak Derrida eljárásánál, ami a dekonstruktív és a posztmodern kultúra fontos inspirációs forrásává vált. Mi a helyzet azonban a játék totalitásával? Korai arra a következtetésre jutni, hogy a játék-metaphora a totális minden aspektusát eltörli.

Ennek az állítólagos antiorganicizmusnak a téves következtetései még nyilvánvalóbban Paul de Man organikus totalitások ellen indított támadásában. De Man azt állítja, hogy a szemantikai gazdagság és a jelentések pluralitása egyetlen totalitáson belül sem tartható fenn. A *Blindness and Insight* lapjain kigúnyolja az Új



Kritika képviselőit, amiért azok idejétmúlt, tizenkilencedik századi premisszákat fogalmaznak újra: „Nem támogatja-e vajon a formák egységének ilyen értelmét a nyelv és az élő organizmus analógiájának nagy metaforája, amely a tizenkilencedik századi költészetet és gondolkodást is alakította?” (de Man 1972: 27). De Man támadása az Új Kritika ellen elsősorban azt a célt szolgálta, hogy túllépjen a formalizmuson, amelyet – Derridával egyetértésben – túlságosan organikusnak talál.² Mint ahogyan arra Shusterman rámutat az organicizmusról szóló esszéjében, nem teljesen világos, miért ne tudna egy organikus egység magába foglalni radikális ellentéteket. A metafizika történelme arról informál bennünket, hogy ez igencsak lehetséges, mi több, kívánatos.

Az egyik probléma, hogy a dekonstruktivisták összekeverik az élő organikus totalitást az egységnek egy monolitikus – és gyakran formalista – *totalitáriánus* fogalmával. Shusterman szerint az előbbi közelebb áll ahhoz, amit az angolszász esztétika egységként kezel (Shusterman 1989: 94), míg a dekonstruktivista gondolkodás – különösképp pedig Derrida – egy másik modellt javasol. Ennek a modellnek, amely nem totális rendszereken, hanem konkrét elemek közötti *különbségeken* alapul, egyrészt antiorganikus kellene lennie; másrészt azonban a modell maga saját jogán intrinzikusan organikusnak is tekinthető. Saussure elgondolása, miszerint a nyelv olyan hálózat, amelyben minden anélkül relációs, hogy bármilyen alapvetően pozitív esszenciát jelenítene meg, felfogható organikus fogalomként is. Amennyiben így értelmezzük, úgy természetesen a feje tetejére állítjuk a posztstrukturalista-organicista vitát. Felvetésünk az, hogy Derrida nem azzal harcol a formalizmus ellen, hogy „vadul” dekonstruálja azt, hanem azzal, hogy megtervez egy antirendszert, ami azonban szintén *rendszer*. A *différance*-on alapuló organikus rendszereket a totalitáriánus organikus struktúráktól elválasztó vonal igen vékony, mivel az élő organizmusok könnyen megmerevedhetnek. Mindig is ez volt az organikus örök problémája. A tizennyolcadik század végére az organikus metaforák belekeveredtek a felvilágosodás progresszív diskurzusaiba. Az organikus merevvé, ideologikussá és valójában antiorganikussá vált, mivel kizárta a dezintegráció metaforáját evolúciós szótárából. Ugyanez igaz a helyi „organikus” gyökerek populista keresésére is. Ezekből a hamis organicizmusokból hiányzik az irónia vagy a melankólia, amely képes ellenállni az evolúció egyenes irányú vagy formalista sémáinak. Más szavakkal: Derrida azon felvetésének jelentése, hogy a világ nem egyéb, mint „az eltérések szisztematikus játéka” (Derrida 1981: 26), attól függ, hogy mennyi „rendszer” őrződik meg a játékban. Mennyire marad fenn a koherencia (még abban az esetben is, ha a koherenciát a *différance*, nem pedig a szilárdan lefektetett szabályok tartják fenn) a nyelv differenciális hálózatán túl?

² De Man hallotta Derrida struktúráról és játékról szóló előadását 1966-ban Baltimore-ban egy konferencián.

Az a következtetés azonban mindenképp levonható, hogy Derrida fogalma a játékról mint önfenntartó rendszerről *maga is* organikus, ami a dekonstruktivisták felől érkező antiorganicista támadásáradatot rendkívül furcsává teszi. Richard Shusterman Derrida modelljét még a hegeli értelemben is organikusnak tekinti, mivel Hegel egység-eszméjében minden éppen az által konstituálódik, ami nem ő maga. Hegel természetesen nem mint „naturalizáló” filozófus szerepel itt, nem mint olyasvalaki, aki a történelmet organikus narratívává változtatja azáltal, hogy a természet elveit a társadalomra vonatkoztatja. Shusterman helyesen állapítja meg, hogy „habár a dekonstrukció szemben áll az organikus egységgel az esztétika szintjén, mégis azt találjuk, hogy az esztétikai felszín alatt, egy jóval mélyebb logikai szinten, a dekonstrukció maga is alapvetően elköteleződik az organikus egység elvének egy központi (eredetileg hegeliánus) értelme mellett” (Shusterman 1989: 94). A Derrida-féle dekonstrukció úgy kíván teljességet elérni, hogy kialakítja a teljesség egy organikus, nem pedig totalitáriánus eszméjét.

Derrida, Rousseau és Eszter a Harmóniáról

Derrida írásaiban még több, organikus-párti attitűdre utaló bizonyítékot találhatunk, amely attitűd szorosan kapcsolódik a zenével kapcsolatos elgondolásaihoz. Derrida Rousseau-val szembeni fellépése ahhoz kapcsolódik, hogy Rousseau elveti a harmóniát, és a melódiához való visszatérést szorgalmazza. A *Grammatológiában* Derrida a zenéről tett kijelentéseket azzal párhuzamosan értelmezi, ahogy Rousseau aláveti az írást a beszédnek (*De la Grammatologie*, 210–217; franciául: 298–306). A melódia Rousseau által hirdetett elsőbbségét a harmóniával szemben több forrás is táplálja: a természet elsőbbsége a kultúrával szemben, a beszédé az írással szemben, a szenvedélyé a civilizációval szemben. Az *Esszé a nyelvek eredetéről* melódiáról és harmóniáról szóló fejezeteiben Rousseau kifejti, hogy a harmónia hanyatlást jelez a zenében, mivel a harmonikus zene segítségével lehetővé válik a zenei írás. Rousseau szerint ez a zenei írás nem természetes, hanem dekadens és mesterséges. Ahelyett, hogy behódolnánk az írott zenei notációk zsarnokságának, amelyet megrontott a civilizáció, Rousseau a „természetesebb” melódiához való visszatérést sürgeti. A melódia természetes, mivel imitálja „a hang hajlásait, kifejezi a panaszokat, a bánat vagy az öröm könnyeit, a fenyegetést és a jajkiáltást”, míg a harmónia „megbéklyózza a melódiát, megfosztja energiájától és kifejezőkészségétől, és kiiktatja a szenvedélyes hangsúlyokat, hogy a harmonikus hangközöket állíthassa a helyükbe”. A harmónia totalitáriánus, mivel „olyan hangok vagy hangközök sokaságát törli el és rombolja le, amelyek nem lépnek be a rendszerébe” (Rousseau 1781: 154).



Rousseau zenéről szóló írásai érdekesek, mivel ellentmondanak annak az általános elgondolásának, hogy a nyelv (amely hasonlatos lehet a melódiához) *nem* természetes. Az *Esszé* előszavában Rousseau kifejti, hogy „a társadalom létrehozásához az embereknek olyan felvilágosodásra volt szükségük, amely csak nagy nehézségek árán alakulhat ki, és a társadalmon belül igen keveseknek sikerül elérniük” (Rousseau 1781: 285). Nincsen természetes nyelv, ahogyan nincsen olyan organikus társadalmi állapot sem, amely megelőzne minden létező társadalmi struktúrát. Éppen ez az, amit Paul de Man olyannyira helyénvalónak talál Rousseau nyelvfilozófiájában: a nyelv nem természetes, hanem pusztán egy temporális médium.

Így tehát, közvetett módon, azáltal, hogy ellentmond Rousseau antiorganikus antiharmonizmusának, Derrida ellentmond de Mannak is. Derrida számára a melódia egy jelenlévő és természetes kifejezésmód, míg a harmónia egy „hiányzó” rendszer, *ami azonban továbbra is rendszer*. Ez lehetővé teszi, hogy Derrida olyan metafizikai fanatikusként mutassa be Rousseau-t, aki pusztán azért fél megengedni a „harmónia” és a „skála” bevezetését, mert azok ellentétesek a jelenlét és a naturalista ártatlanság nyugati eszméivel: „A veszélyes pótlék, a harmónia vagy a skála, mint kívülről érkező gonosz és hiány adja magát hozzá a boldog és ártatlan teljességhez” (Derrida 1976: 215).

Világos, hogy Eszter vizsgálódásai hogyan kapcsolódnak Rousseau harmónia-kereséséhez. Először is, mindketten azon igyekeznek, hogy felszabadítsák a zenét a harmónia hamis fogalma alól. Mindketten megvetik az intellektuálisan megalkotott ellenpontot, Eszter számára az egyenesen lejátszhatatlan az arisztóxiánus hangolás mellett. Másodsorban Eszternek azonnal feltűnik a zenetörténeti kutatásai során, hogy az ún. „természetes hangolás” egyáltalán nem természetes, hanem pusztán a zenei ideológus Werckmeister által elindított társadalmi konvenció. Harmadsorban, Rousseau és Eszter egyaránt elkötelezett követői annak a feltevésnek, hogy a valódi zenének szabadnak kell lennie; egyetérténeket továbbá abban is, hogy a szabad zenét lehet csak természetes zenének nevezni. Az összhangzattan (l’harmonique) Rousseau számára pusztán hideg, gyenge és számító tudomány, amely figyelmen kívül hagyja a zene élő tartalmát (lásd Derrida 1967: 304).

Rousseau és Eszter úgy vélik, hogy a harmónia korlátozza a zene szabadságát. Míg Rousseau úgy véli, hogy a harmónia „megbéklyózza a melódiát”, addig Eszter álláspontja szerint a zene már évszázadok óta béklyókba van zárva, mivel problematikus, ha egyébként zseniális darabok „megszóltatásakor a hangzás egy icike-picikét eltér az abszolút tisztaságtól” (Krasznahorkai 1989: 145). A zenére erőszakolt korlátozások mindkét esetben a matematikai, tudományos gondolkodás túlértékeléséből fakadnak.

Van azonban egy további hasonlóság is. Rousseau harmóniáról és melódiáról szóló fejezetei az *Esszé*ben a Rameau-val folytatott vitájához kapcsolódnak.

Ennek a vitának a nyomaira bukkanhatunk a *Dictionnaire de musique*-ban, valamint Rousseau egyik, az *Encyclopédie* számára írt szócikkében (1755).³ Rousseau szerint Rameau a „mesterségesesség, valamint a természethez való pusztán látszólagos vagy kihasználó jellegű visszatérés híve” (idézi Derrida 1976: 210). Rameau számításai teljességgel mesterségesek, mivel „pusztán” a hangok fizikáján alapulnak. A zene bukását Rousseau a modernségnek és az általános európai etnocentrizmusnak tulajdonítja: egyedül az európaiak képesek egy harmónián alapuló rendszert úgy felfogni, mint „a hangnemváltások törvényeit követő sorozatot”, majd merészelnek egy ilyen tudományos rendszert természetesnek hívni. Derrida álláspontja, mely szerint Rousseau harmóniaellenessége egy olyan, tipikusan nyugati metafizikai gépezet részét képezi, amely mindig kész arra, hogy a jelenléte és a természetes ártatlanságot (Rousseau esetében a melódiát) megőrizze, a fentiek alapján ironikusnak tűnik.

Mindezek a párhuzamok Rousseau és Eszter gondolkodásában lenyűgözőek. Rameau tekinthető Rousseau Werckmeisterének, mivel ő az, aki megpróbálja természetesnek feltüntetni azt, ami „tisztán konvencionális”. Eszterhez hasonlatosan „Rousseau is szeretné visszaállítani a művészet természetes állapotát, melyben a fénytán, az összhangzattan és a hangközök ismeretlenek maradnak” (*Dictionnaire*, idézi Derrida 1976: 214). A *Dictionnaire*-ben Rousseau így fogalmaz: „Ki kell azonban jelentenem, hogy ez a rendszer, bármilyen eredetinek tűnjön is, egyáltalában nem a természetén alapul, ahogyan azt szakadatlanul ismételteti; hogy pusztán analógiákra és kényelmes megoldásokra épül, melyeket bárki, aki egy kicsit is ért a feltaláláshoz, akár már holnap megdönthet jóval természetesebb elvekkel” (lásd Derrida 1967: 210).

Nem mindenben fedezhetők fel párhuzamok azonban Rousseau és Eszter esetében. Az általuk javasolt megoldások eltérnek egymástól. Rousseau a melódiához kíván visszatérni, míg Eszter olyan új harmóniákról álmodik, amelyek tökéletesebbek Werckmeisterénél. Eszter egy isteni rendszer formájában megvalósuló harmóniát keres, amely távol áll bármitől, amire Rousseau felvilágosult szelleme törekedne, és amit az bizonyára sohasem fejezne ki ilyen terminusokban. Habár mindketten egyetértenek abban, hogy (bizonyos típusú) harmóniák olyan totalitáriánus korlátozását jelentik szabad zenei szellemünknek, amin felül kell kerekednünk, ennek a *hogyanját* nem ugyanúgy képzelik el. Eszter számára nem lehet az ilyesmit egyszerűen azzal legyőzni, hogy felhagyunk a harmóniával, és a „természetesebb” melódiára koncentrálunk (amint azt Rousseau javasolja). Azzal, hogy egy kozmikus harmóniát keres, amely állítólag egyaránt „valós” és természetes is, Eszter másik utat választ. Ezt a „természetes harmóniát” azonban sosem találhatja meg.

³ A szócikk címe: *l'Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée 'Erreurs sur la musique'* (lásd Derrida 1967: 268).



Az Übermensch

Ismét felmerül a kérdés, hogy mi is Eszter valójában. A legtalálóbó címke számára az, hogy „nietzscheiánus”. Nietzsche megkérdőjelezte az elfogadott erkölcsi rendszereket azzal, hogy azokat a keresztény értékek által inspirált humanizmus kicsinyességének folyományaként mutatta be. Hasonlóképp Eszter is megkérdőjelezi a kultúra általános felfogását (avagy a temperált zene általános fogalmát) azzal, hogy merő konstrukciónak nyilvánítja azt. Akárcsak Nietzsche, Eszter is a kép-mutatás, a korrupció és az ún. tudósok nárcisztikus pátosza ellen száll síkra; és akárcsak Nietzsche, Eszter is fel akarja törni tradicionális és tiszteletreméltó, ám megkövesedett tudásunkat. A kulturális pusztítást túl gyakran álcázzák tudományos haladásnak; ezt a merő cinizmust pedig le kell leplezni. A *Sátántangó* témája is igen hasonlatos ehhez.

Eszternek a temperált harmonikus skála „hamisságával” való megszállottságán keresztül Krasznahorkai metaforikus formában fogalmazza újra a nietzschei stratégiákat. Eszter számára Werckmeister hozzáállása azon a tudományos nagyképűségen és „tébolyodott arrogancián” alapul, amely azt a látszatot kelti, mintha ismerné a világot, valójában azonban semmit sem ismer. Eszter közvetett módon a humanizmus antropocentrikus ideológiája ellen is felszólal – az ellen, amely úgy igazolja az ember kitüntetett szerepét, hogy az „univerzumról” a lehető leghivalkodóbb módon képes csak beszélni. Felülkerekedni a Werckmeister-féle harmóniarendszeren tehát Nietzsche azon állításának felel meg, hogy „az embernek felül kell kerekednie önmagán”. Nietzschehez hasonlóan Eszter is radikálisan új szituációba helyezi az emberit, amely által ő válik az Übermensch-sé, aki elveti az igazság és hamisság közötti tradicionális „tudományos” megkülönböztetést, azzal a hamis moralitással együtt, amit az magába foglal.

Eszter ugyanakkor távol tartja magát a hercegtől és a „néptől” is, akik szintén a természet oldalán harcolnak a civilizáció ellen. Az ő „természetük” azonban a természet olyan „centralizált” felfogásának feleltethető meg, amelyet azok a katolikusok és evangélisták képviselnek, akik szerint a természetet Istentől kaptuk. Ezek az emberek úgy tesznek, mintha valamilyen misztikus forrásból szereztek volna a természettel kapcsolatos tudásukat. Eszter megközelítésmódja eltér ettől. Ő az a tudós, aki szüntelen keres egy olyan ideált, amelyet pusztán jobb szó híján nevez „természetnek”. Eszter és a herceg egyaránt az ösztönszerű természetet védik a civilizációval szemben, ez a hasonlóság azonban csupán felszínes. Eszter nem akarja azt a látszatot kelteni, hogy tudja, mi a természet, azt azonban gyanítja, hogy az nagymértékben eltér mindattól, amit a humanizmus „természetesnek” nevezett.

Ennek a nietzschei kapcsolatnak a segítségével Eszter azoknak a kelet-európai értelmiségieknek lesz a képviselője, akik Szakolczai szerint „sokkal korábban kijutottak ebből a vak síkatorból, mint nyugati kollégáik – és gyakran teljesen



eltérő irányban indultak el” (Szokolczai 2005: 421).⁴ Ezeknek a gondolkodóknak a Nietzsche-értelmezése is radikálisan eltér a nyugati nézetektől. Az ő Nietzsche-jük nem a (posztmodern) nyugati baloldal Nietzscheje, aki Allan Bloom szavaival élve, „a konfliktusmegoldást, az alkudozást és a harmóniát” hirdeti (Bloom 1987: 228), és amely kép Nietzsche talán leginkább megkérdőjelezhető oldalát, a relativizmust állíthatja be a legfontosabb oldalnak. A kelet-európaiak Nietzscheje nem a relativizmuson alapul: az övék sokkal inkább az „organikus Nietzsche”, aki megkísérli „helyreállítani az élet tragikus értelmét egy olyan pillanatban, amikor a természet és az ember egyaránt megszelídített állapotba került” (Bloom 1987: 228). Ennek eredményeképpen, a metafizika nyugati kritikáját még csak távolról sem radikalizálva a kelet-európai értelmiségiek sokkal inkább „visszatértek a metafizikához” (Szokolczai 2005: 421). Ez a hozzáállás pedig organikusnak is nevezhető: az organikus filozófiák a természetet gyakran úgy fogják fel, mint olyan ismeretlen, „metafizikai” elemet, amelynek organikus szabályai nem esnek egybe szükségképpen a matematika által kifejezett szabályokkal.

Fordította: Sivadó Ákos

Irodalom

- Aristoxenus - Macran, Henry Stewart 1868: *Aristoxenoy Armonika Stoicheia. The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press.
- Bloom, Allan 2008: *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Blundell Jones, Peter 1996: Preface. In: Cook, J.: *Seeking Structure from Nature*. Basel: Birkhäuser.
- De Man, Paul 1971: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles 1986: *Cinema I. The Movement-Image*. Fordította: H. Tomlinson - B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derham, William 1715: *Astrotheology or a Demonstration of the Being and Attributes of God from the Survey of the Heavens*. London: W. Innys.
- Derrida, Jacques 1967a: *De la Grammatologie*. Paris: Minuit. Angolul: *Of Grammatology*. Fordította: G. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, Jacques 1967b: *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil. Angolul: *Writing and Difference*. Fordította: A. Bass. Chicago: Chicago University Press, 1978.
- Derrida, Jacques 1978 [1962]: *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Fordította: J. Leavey. Omaha: University of Nebraska Press.
- Derrida, Jacques 1981 [1972]: *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.

⁴ Szokolczai Jan Patočkat, Hamvas Bélát, Kerényi Károlyt és Karol Wojtylát emeli ki.



- Felbick, Lutz 2012: *Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer “Apostel der Wolffischen Philosophie”*. Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig – Schriften, Band 5. Hildesheim: Georg-Olms-Verlag.
- Koyré, Alexandre 1962: *Du Monde clos à l’univers infini*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- Krasznahorkai László 1985: *Sátántangó*. Budapest: Magvető.
- Krasznahorkai László 1989: *Az ellenállás melankóliája*. Budapest: Magvető.
- Krasznahorkai, László 2013: About a Photographer. *Music and Literature* 2. Special Issue on László Krasznahorkai, Béla Tarr, Max Neumann. 11–14.
- Liotard, Jean-François 1991: *The Inhuman*. Stanford: Stanford University Press.
- McLaren, Rose 2012: The Prosaic Sublime of Béla Tarr. *The White Rose Review* Dec. <http://www.thewhitereview.org/features/the-prosaic-sublime-of-bela-tarr>
- Mizler, Lorenz Christoph 1738: Werckmeisters General Baß. Wobey dessen Unterricht – wie man ein Clavier wohl stimmen soll – angehänget. *Musikalische Bibliothek* 1/5: 67–71.
- Neubauer, John 2009: Organicism and Music Theory. In: Crispin, D. – Neubauer, J. (eds.): *New Paths: Aspects of Music Theory and Aesthetics in the Age of Romanticism*. Leuven: Leuven University Press. 11–35.
- Rodych, Victor 2008: Mathematical Sense: Wittgenstein’s Syntactical Structuralism. In: Pichler, A. – Hrachovec, H. (eds.): *Wittgenstein and the Philosophy of Information: Proceedings of the 30th Wittgenstein Symposium in Kirchberg*. Berlin: De Gruyter.
- Rousseau, Jean-Jacques 1781: *Essai sur l’origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l’imitation musicale*. Paris: Aubier Montaigne. Angolul: *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*. Collected Works Vol. 7. Forditotta: John T. Scott. Hanover-London: University Press of New England.
- Shusterman, Richard 1989: Organic Unity: Analysis and Deconstruction. In: Dasenbrock, (ed.): *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stauffer, George 2005: Review of *Bach and the Meanings of Counterpoint* by David Yearsley. *Journal of the American Musicological Society* 58/3: 710–717.
- Steiner, Rudolf 1883 [1982]: *Einleitungen zu Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. Dornach: Steiner Verlag.
- Szokolczai, Arpad 2005: Moving Beyond the Sophists: Intellectuals in East Central Europe and the Return of Transcendence. *European Journal of Social Theory* 8/4: 417–433.
- Werckmeister, Andreas 2007 [1707]: *Musikalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg Edition. Laaber: Laaber Verlag.
http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527832_00014.html
- Wittgenstein, Ludwig 1990 [1921]: *Tractatus logico-philosophicus*. Leipzig: Reclam.
- Wood, James 2012: Reality Examined to the Point of Madness: László Krasznahorkai. In: *The Fun Stuff and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.