Előszava szerint a könyv „érzelmi megrendültségre” tör, ami egyrészt kétséges érvényű iránytű a modern művészet értékelésében, másrészt még ha az ismert, kissé steril művészettörténeti elemzésekhez képest jogos elmozdulás is, csak mértékkel működik. A „szuggesztív portrék, letisztult csendéletek, transzcendens tájak” megismertetése fontos vállalkozás, de csak ökonómiával hiteles. Egy sor kitűnő, az expresszív formai megoldást nem öncélúan használó mű (Farkas István) esetében fennáll a veszély, hogy erejét vesztik az elszórtan felszínes munkák között – bár az aktív olvasók nyilván önálló ítéletet alkotnak.

A szerkesztő sokszor témájukban rokon, de más kéz más ecsetkezelését hordozó műveket helyez egymás mellé. Itt Fényes Adolf, Jávor Pál és Martyn Ferenc asztali kompozíciói, ott Remsey Jenő és Iványi Grünwald Béla alakjai állnak egymás mellett. Az összehasonlításra ösztönző csoportok némelyike igen érdekes és tanulságos, de vajon feltétlenül ugyanebben a könyvben van-e a helyük? Azt sugallják, lám, különböző témákat is milyen gazdagon prezentál a magyar művészet – hogy a befogadó csak ámuljon el a magyar művészet sokféleségén. Szerencsésebb lett volna e szempontot külön albumban feldolgozni.

További visszatérő fogás a kevésbé ismert nevek rivaldafénybe állítása. Van, aki csak egyszer szerepel (Sebők Margit, Szöri József, Vidovszky Béla); s vannak ennél szakmailag jobban ismert alkotók (Kosztolányi Kann Gyula), akiknek még szélesebb körű sikerét a szerkesztő feltűnően sok kép közlésével igyekszik előmozdítani. Külön szálat jelent a naiv művészek szerepeltetése (Mokry Mészáros Dezső). Sok, gyakran szakmailag megalapozott meglepetést tartogat a könyv még a látszólag jól ismert csoportokon belül is. Rippl-Rónai és Gulácsy képei közt egy-egy Csontváry-festményt, Nagy Balogh önarcképei között Egry Józsefét is felfedezhetjük. Folytatni lehetne a művészettörténeti összefüggéseket néhol kreatívan szabadon, néhol inkább szabadosan kezelő szerkesztői ötleteket, amelyek jól illeszkednek a tematikus kiállítások mai nemzetközi divatjához. Az amúgy izgalmas szempontoknak e sokasága azonban szétveti a könyvet. Jobb lett volna megmaradni néhány kulcsismérvnél, s a többi relevánsnak tűnő vonatkozásról önálló könyvet kiadni.

A sokféle látványos szempont elegyítése azért is elbizonytalanít, mert kimaradnak más, lényegesebb tényezők – például az idehaza alulértékelt grafika és szobrászat. Grafika ugyan megjelenik a könyvben (Tichy Gyula, Jaschik Álmos, aktivista könyvtervek), de amint a cím is jelzi, nem önálló jogon. Jó esetben az olvasó észreveszi, milyen sok mű készült például pasztellkrétával. A szobrászat, a térbeli megformálás egyáltalán nem jut szerephez, ami még jobban aláhúzza a kínált műtárgyanyag igényes polgári szalon falára függeszthető jellegét. A modern művészet törekvése a műtárgy-fogalom kitágítására, a bevett kategóriák megkérdőjelezésére meg sem jelenik. Ehhez képest örömtelibb nyitás a könyv végén ízelítőül reprodukált két kortárs műalkotás, valamint az egyoldalnyi utalás a fotóművészetre.

A fülszöveg fent idézett nyitómondatának négy ígéretéről e megfontolások fényében elmondható, hogy nem válthatók be. „Teljességben és kompromisszumok nélkül”, valamint „kiváló minőségű és páratlanul bőséges reprodukciós anyaggal” bemutatni a címben megnevezett művészeti anyagot valójában nem lehet. Talán nem is kell. A kiadvány sokféle és egymásnak ellentmondó motivációja elkerülhetetlen kompromisszumokat szült. Ez nem szégyen, de érdemes lett volna a feszültséget inkább tompítani, mint létét is tagadva átütő hatásra törni. A reprodukciós anyag páratlan bősége és kiváló minősége pedig – mint látható – kétélű fegyver; e könyv tanulságai inkább önmérsékletre intenek.

Nem túlzott szőrszálhasogatás-e mindez? Hiszen magánkiadásról van szó, bárkinek joga van előrukkolni hasonlóval, s majd a nagyérdemű dönt, melyik verziót részesíti előnyben. Joga van, ám módja nemigen. E könyv csak abból a helyzetből és abból az ösztönzésből születhetett meg, amelyet a hazai műtárgypiac jelenlegi alakulása és a műgyűjtemények átmeneti nyitottsága alapoz meg. Ennek felismerése és kihasználása Kieselbach Tamás óriási, ám ellentmondásos teljesítménye.

Ez teszi szükségessé, hogy teljesítményéről minél szélesebb körben, minél több összefüggésben essék szó; e viták számos, a jövőben hasznosítandó tanulsággal szolgálhatnak. Hiszen a Kieselbach Galéria – mint a második kötet fülszövege a legvégén elárulja – már két újabb nagy könyvön dolgozik.

■ **ÉBLI GÁBOR**

Carl Dahlhaus: Az abszolút zene eszméje

Fordította: Zoltai Dénes. Typotex, Budapest, 2004. 171 old., 1650 Ft

Ha az „abszolút zene” kifejezést halljuk, önkéntelenül a vokális zenével szembeállított hangszeres zenére gondolunk. Ez az „önkéntelenség” is történeti produktum. A kifejezés ilyen értelmezése ismert a művelt zenehallgató közönség körében is. Ha csak hangszereken játszanak, az maga a „tiszta” zene, mely elhagyja a „zenén kívüli” elemeket, a szöveget vagy – programzene esetében – a nyelvi programot, legyen az akár négy szonett, mint Vivaldi *Négy évszak*jában, vagy sajátos asszociációkat keltő kifejezés, mint Debussynél a „Léptek a hóban”. A hangszeres zenében a zeneiség „tiszta”, „belső lényegiségében” jelenik meg: abszolút módon a maga „külső elemektől” „megtisztult” kizárólagosságában. Nem véletlenül tettem idézőjelbe ezeket a szavakat. Mert minden elmélkedéstől mentesen be lehet-e látni, mit jelent a zenei tisztaság, a zenén kívüli elem, a zene belső lényegisége és a többi hasonló kifejezés?

Az abszolút zene eszmetörténetét feldolgozó könyv szerzője, Carl Dahlhaus (1928–1988) a modern német zenetudomány egyik legsokoldalúbb alakja. A Berlini Műszaki Egyetem kis zenetudományi tanszékét néhány

év alatt a német tudományosság egyik előkelő intézményévé alakította. Lelkesen támogatta a zenei neoavantgárd törekvéseket, miközben életművének egyik főhőse Richard Wagner volt. Többször vetették a szemére érvelésének bonyolultságát, csapongó stílusát, ám az utóbbi néhány évtizedben életműve, éppen komplexitása miatt, megkerülhetetlenné vált. Dahlhaust a magyar olvasó egy Wagner-monográfia szerzőjeként, a *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon* egyik főszerkesztőjeként, illetve a közelmúltban megjelent *Mi a zene?* (Osiris, Bp., 2004) című esszékötet társszerzőjeként ismerhette meg.

A szakma nézőpontjából el lehet mondani, hogy a magyar nyelvű zeneesztétikai szövegek tára újabb fontos tétellel bővült. Az elemzés kiindulópontja két – egymással kölcsönviszonyban álló – mindennapi tapasztalat: 1. „A zeneesztétika nem valami népszerű stúdium. Zenészkörökben arra gyanakodnak, hogy elvont szószaporítás, amelynek nincs sok köze a zene realitásához; a zenehallgató nagyközönségnek nincs bizalma hozzá, mert olyan filozófiai reflexiónak véli, amelyet a beavatottakra kellene bízni, nem gyötörve az elmét fölös nehézségekkel." 2. „[A]ki a hangversenyen vagy az operában nem sokra becsüli a nyelv szerepét a zenében, az egy zeneesztétikai kérdésben foglal állást. Döntéséről ugyan hiheti, hogy saját egyéni ízléséből következik, ám valójában olyan általános, átfogó tendencia jut kifejezésre benne, amely az utóbbi másfél században vált elterjedtté, habár horderejét, zenei-kulturális jelentőségét máig sem ismerték fel igazán." (7–8. old.) Szükségtelen hangsúlyozni, hogy a két kijelentés – mely egyfelől a zenész, illetve a zenehallgató bizalmatlanságára utal, másfelől egy elterjedt hallgatói magatartásmodellt jelöl – mennyire közismert a zenei élet minden szintjén. Dahlhaus különös *captatio benevolentiaet* valósít meg. Saját tárgyát, sőt szakmáját látszólag lekicsinyli a széles körben elterjedt vélemény felemlegetésével, ám az olvasó jóindulatát éppen attól reméli, hogy az esetleg nem bólint rá az első kijelentésre, hanem kétkedni kezd: van-e értelme annak a közhelynek, hogy az esztétikai megfontolások egyrészt „elvont szószaporítások", másrészt a „beavatottaknak" szóló „filozófiai reflexiók"? A második kijelentés viszont biztos ízlésbeli döntésében rendíti meg a zenekedvelő olvasót – persze mindkét esetben feltételezve, hogy az illető érdeklődő zenekedvelő, s nem maga is e népszerűtlen stúdium művelője.

Dahlhaus a ma klasszikusnak vagy komolyzeneinek nevezett kultúra egy „általános, átfogó tendenciáját" vizsgálja tehát, mégpedig annak eszmetörténetét, függetlenül a szociológiai vonatkozásaitól. Nem az a kérdés számára, hogy a közönség milyen igényekkel és előítéletekkel lép be a zene templomaiba, milyen megfontolásból hallgat otthon hanglemezt, vagy műkedvelőként milyen vágyakkal ül le hangszeréhez. A kiindulópont egy általánosan ismert zeneszociológiai jelenség, de a szerzőt csak a hátterében érvényesülő filozófiai meggondolások érdeklik.

Mi tehát az abszolút zene? Vagy másképpen: milyen zene az abszolút zene? Hadd jellemezzem egy idézettel a Dahlhaus által elemzett zenehallgatói attitűdöt. Kierkegaard írja: „Kint állok a folyosón, a válaszfalnak támaszkodom, amely kizár a nézőtérről, és ilyenkor hat rám a legerősebben a zene, önmagában való világ, elkülönül tőlem, nem láthatom, de elég közeli ahhoz, hogy halljam, és mégis olyan végtelenül távoli." (Søren Kierkegaard: *Mozart Don Juanja*. Fordította Lontay László. Európa, Bp., 1993. 141. old.) Kierkegaard itt mintha Hegelnek a zenéről adott *definícióját* tenné át a gyakorlatba: „a tökéletes visszahúzódást a szubjektivitásba a benső és a megnyilatkozás tekintetében viszi véghez a második romantikus művészet – a zene." (G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. III. Fordította Szemere Samu. Akadémiai, Bp., 103. old.) Az „önmagában való világ" érvényre jutásához a közösségi eseménytől eltávolító gesztus is szükséges. A kontempláció – a befelé fordulás, a szubjektivitásba való tökéletes visszahúzódás – azonosul a tárgy szemléletével, és mind a szemlélő, mind szemléletének tárgya csak önmagában álló világként nyeri el méltóságát. A zene az abszolútum megsejtését szolgálja, de nem eszközszerűen, hanem a maga metafizikai rangjára emelkedve: az önmagában való világ az abszolútum világával azonosul. Meglepő lehet, hogy mindez egy opera kapcsán revelálódik. Kierkegaard az a hallgató, aki nem sokat ad a szövegre. A folyosón álldogáló Kierkegaard ahhoz a zeneesztétikai paradigmához igazodik, amely az abszolút zene modellfogalmában kristályosodott ki. Dahlhaust idézve: „Mármost a zenei észlelést és gondolkodást irányító paradigmák, alapelképzelések kérdése az egyik fő témaköre annak a zeneesztétikának, amely nem vész a spekulációk ködébe, amely tisztázni akarja a mindennapos zenei szokások mögött észrevétlen és csekély figyelemben részesülő előfeltevéseket." (8. old.)

Előttünk áll tehát egy hallgató – aki többé-kevésbé mi magunk is vagyunk –, s a kérdés az, miként lehetséges e hallgató megszületése. Dahlhaus könyvében ama ókori római szolga alakjában tűnik fel, akit *plicatrix*nak, kiredőzőnek neveztek. Az volt a dolga, hogy gazdája tógáját megfelelő redőzetűvé formálja, ha az méltóképpen akart megjelenni a szenátus előtt. Az abszolút zene eszméje, folytatva a metaforát, egy hallatlanul bonyolultan redőzött tóga, és a közönség nagyrészt csak magát a tógát látja. Ez esetben Dahlhaus e tóga *explicatió*jára vállalkozik, s azt firtatja, miből szőtték.

A XVIII. század a zene esztétikai megítélése egyetlen kérdésében egységes: a mimézis-elv érvényesítésében. A zene, akárcsak a többi művészet, az emberi szenvedélyek utánzására hivatott; ha nem ezt teszi, a kellemes művészetek szintjére süllyed, a konyhaművészettel vagy a kertépítészettel kerül egy kategóriába. A mimézis-elv szükségszerűen kapcsolódik a zenei jelentés kérdéséhez. A vokális zene jelentését biztosítja a szöveg, és az egyes művek értékelése azzal foglalkozik, hogy ezt a jelentést a zeneszerző milyen technikai és/vagy esztétikai szinten közölte. A megindítás, szórakoztatás és tanítás horatiusi hármasságát a vokális zene affektuskifejezésében a szöveg konstitutív ereje hordozza.

Az eszközök kérdésére a német tradíció a retorikailag kimunkált *musica poetica* elméletével válaszolt; a francia – Lullyvel kezdődően – a klasszicista

tragédia színpadi deklamációjának utánzásával, illetve később az enciklopédisták intonáció-elméletével, amely szerint a zenei hangok a szenvedélyek természetes hangjait utánozzák. A hangszeres zene a mimézis-elv keretében azonban rendkívül problematikus. A *musica poetica* elmélete megpróbálta alkalmazni rá a vokális zenére vonatkozó meggondolásait, így lett például a szonátatétel a német zeneesztétikai irodalomban az ária hangszeres megfelelője. A francia elmélet a zenei karakterábrázolást hangsúlyozta, ahogyan az eminens módon megvalósult a nagy Couperin csembalózenéjében. Végül az intonáció-elmélet az emberi szenvedélyek interjekciójának hangszeres ábrázolását tekinti alapelvnek. Ha a hangszeres zenéből hiányzik a szenvedélyek racionalista felfogású ábrázolása, akkor csak üres, bár kellemes fecsegés. A kamarazene ezért az esetek túlnyomó többségében kellemes dallamokat megszólaltató asztali zene *(Tafelmusik, musique de table)*. Csak a vokális zenében érvényesülhet a platóni tanítás, mely szerint a zene három tényezője a harmónia, a ritmus és a szöveg (*Állam,* 398d).

A hangszeres zene megoldatlan problémái mégis újra meg újra előkerülnek a XVIII. század során. Legendássá vált Fontenelle sóhaja: „Sonate, que me veux tu?" (Szonáta, mit akarsz tőlem?) Lehet, hogy a zenétől megindult Fontenelle kétségbeesett saját érzelmi reakcióján, és panaszos kérdése a hangszeres zene hatalmára vonatkozik: fogalmaktól mentes, mégis megindít; jelentése legalábbis homályos, mégis meghatja a szívet. A megindítás éppúgy a *raison*ra vonatkozik, mint a megértés. Szenvedélyes kutatás tárgya, hogy mit *jelent* egy-egy hangszeres zenedarab. A hangnemek spekulatív karakterisztikája éppúgy idetartozik, mint a zenei formamozgás jellem- vagy ethoszábrázoló képességeiről szőtt racionalista magyarázatok.

A XVIII. század végi paradigmaváltás azon az egyszerűnek tűnő kérdésen alapul, hogy van-e a zenének magasabb célja, mint a megindítás. Fontenelle kérdésére az a válasz, hogy a szonáta csak és kizárólag megindítani akar. Esztétikai rangot az érzés mély értelműsége, a szubjektum elvarázsolása kölcsönöz neki. Megfordult a rangsor, s a racionális jelentés nélküli hangszeres zene került a művészetek csúcsára, a vokális zene is átlényegült, megszűnt a szöveg primátusa. A szöveg és ezáltal a fogalmiság sallanggá vált. A zenefelfogás fordulata éppen abban érhető tetten, hogy a karakterek, programok, nyelvi elemek megjelenése egyet jelent a zeneiség benső lényegének elvétésével. E benső lényeg jelzője az „abszolút". E. T. A. Hoffmann írja: „Ha a zenéről mint önálló művészetről beszélünk, akkor mindig csak a hangszeres zenére volna szabad gondolnunk, amely egy másik művészet segítségét, egy másik művészettel való keveredés minden formáját elutasítva a művészetnek a csakis benne felismerhető voltaképpeni lényegét tisztán mondja ki."

Dahlhaus e paradigmaváltás eredőit és kontextusát tárja fel. A XVIII. század uralkodó zeneesztétikai tendenciáival szembeforduló hoffmanni zenefelfogás nem előzmény nélküli. Ott bujkál mögötte a régiek és modernek zenei vitája, mely visszanyúlik a XVII. század elején a *prima* és *seconda prattica* körül folyó itáliai polémiáig. Noha Dahlhaus vizsgálódásainak fókuszában a korai német romantikából kisarjadt zenefelfogások állnak, az eszmetörténeti eredetet vizsgálva visszamegy többek között a Rameau és Rousseau közötti vitáig, harmónia és dallam primátusának kérdéséig. A „kiredőzés" technikájával tárja fel a Hoffmann-nál megjelenő oppozíciók (plasztikus–zenei, ritmus–harmónia, sőt antik–modern, pogány–keresztény) eredetét.

Dahlhaus nem szabályos zenetörténeti kronológiában írja meg az abszolút zene eszméjének históriáját, inkább a fontos csomópontokat emeli ki az egymással dialógusformát öltő fejezetekben. (Nem önálló tanulmányokból áll a kötet, hanem zárt problémacsoportokat kidolgozó fejezetekből.) Először is a zeneesztétika – az autonóm festészet és költészet elméletéhez hasonlóan – igyekszik meghatározni, mi a „sajátosan" zenei, s ezt a hangszeres zenében találja meg. Bár „az a tétel, hogy a hangszeres zene – a funkció- és programnélküli hangszeres zene – a »voltaképpeni« zene, időközben a zenével való mindennapos foglalkozást meghatározó trivialitássá kopott" (14. old.), első megfogalmazása idején meglepő fordulatot jelzett, hiszen a korábbi, az utánzásesztétikán alapuló felfogás kerülte a hangszeres zene magasabb rangba emelését. „Míg a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a *common sense* esztétái mintegy a nyelv *alatti,* »kellemes zörejnek« tartották [ahogyan Kant is – P. T.], addig a művészet romantikus metafizikája már a nyelv *fölötti* nyelvvé nyilvánítja." (15. old.) Az abszolút zene eszméjének kialakulásában a nyelvhez való viszony döntő fontosságú. A „nyelv fölöttiség" eszméje a költőiség művészetfilozófiai igényével kapcsolódik össze, azaz a zene éppen a nyelvtől való leszakadásában valósítja meg a romantika költőiségprogramját. Bár Hegel éppen ezt tekinti gyanúsnak. A fogalmiságtól teljesen elszakadt zene nyugtalanító. (Sőt *A varázshegy* Settembrinijének a zene – ami immáron megkérdőjelezhetetlenül abszolút zenét jelent – „politikailag gyanús".)

Wackenroder és Tieck lelkendező zenerajongása mögött az a meggyőződés áll, hogy a hangszeres zene bűvöletét kizárólag a költői beszédmód érzékeltetheti, vagyis a nyelviségtől elszakadt zene a poézisben ölt testet. Ezzel a legszorosabban összefügg az érzésesztétika és a metafizika zenei kölcsönviszonya. „Tieck a hangszeres zene olyan metafizikája mellett tett hitet, amely a fenséges esztétikájából táplálkozik, míg Wackenroder a pietizmusban gyökerező esztétikai érzelem-vallásosság híve volt." (66. old.) Wackenroder eltávolodik a társas élet zenei eseményeitől, és a zene szentimentális érzésesztétikáját metafizikai élménnyé lényegíti át. *Egy kolostori barát szívének áradásai* (1798) című művében a zene leírása poétikus beszámoló e metafizikai kontemplációról, s gyakran épp azzal kezdődik, hogy lehetetlen szavakba foglalni azt, ami a zene által megnyilatkozik: „Mégis, mily szavakat hívjak segítségül, hogy érzékeltessem az erőt, amelylyel a mennyei zene, megannyi hangjával, csábos hangzataival, szívünket birtokba veszi?" – kérdezi Tieck (75. old.). E gondolatmenet jegyében a

meghatott szubjektív érzület a metafizikai kontempláción át egyenesen beleszalad a vallásos áhítatba. A hangszeres zene a művészetvallás fogalmának letéteményese lesz. Herder az áhítat és kontempláció viszonyához a „szent zeneművészet” (98. old.) fogalmát kapcsolja; Tieck szerint „a zeneművészet minden bizonnyal a hit legvégső titka, misztika, a teljességgel kinyilatkoztatott vallás” (96. old.). A Bach-kultusz is ennek jegyében veszi kezdetét. Az első Bach-életrajz (Forkel: *J. S. Bach életéről, művészetéről és műveiről.* 1802) szerint Bach néhány művéről az ember „csak egyfajta szent imádat hangján szólhat” (85. old.). Szükségtelen hangsúlyozni, hogy e szent imádat fényében értelmezhető a *Máté-passió* 1829-es Mendelssohn-féle felújítása is.

A korai német romantikusok nem használják az „abszolút zene” kifejezést, maga a fogalom viszonylag későn jelent meg – mint Dahlhaus kimutatja, 1846-ban, Wagnernél, s nem – mint széles körben vélik – Eduard Hanslick 1854-es, *A zenei szépről* című, nagy hatású értekezésében. Hanslick már egy kiforrott, ám korántsem problémamentes zenei hagyomány keretében az abszolút zeneit mint a magában tökéletes, befejezett formát határozza meg, és elszigeteli a művészetvallás misztikus ködétől. A wagneri abszolút zene fogalmába viszont beleredődődik a Wakkenroderék zenefelfogásából is táplálkozó schopenhaueri zenei metafizika. Nem véletlen, hogy Hanslick a legnagyobb vehemenciával támadja Wagner *Ring*jének vezérmotívum-technikáját, mert szerinte a misztikus abszolútumra törő zenekari anyag a felidézés és az asszociáció teljesen követhetetlen láncolata, amely tiszta formamozgás helyett az irracionális sejtetés ködébe burkolózik.

Így az abszolút zene fogalma maga is vitákhoz vezet. Dahlhaus hermeneutikai mélyfúrásaival éppen a töréspontok feltárását tartja a legfontosabb feladatának. Könyvében fontos szerepet kap a programzene és az abszolút zene legalábbis zűrös viszonya. Első pillantásra azt gondolhatnánk, hogy a programzene, a nyelvi elem okán, ellentétes az abszolút zene fogalmával. Csakhogy a német kora romantikusok szerint, lévén a zene az univerzális poézis része, a zeneű költői programja valóban *költői* is lehet, ha a zene a poézis által megadott programot teljesíti be. Ily módon végképp elszakad a XVIII. századi karakterábrázolástól, zenei deskripciótól, amelyek emblémaszerűen *ábrázolták* tárgyukat. Ez a gondolat ad esztétikai munníciót a szimfonikus költemény legitimálásához, sőt a wagneri *Gesamtkunstwerk* eszméje is így ereszthet gyökeret az abszolút zene fogalmában.

Dahlhaus könyvében a poézis és a zene együttállásának utolsó témája a *poésie absolu* és az abszolút zene viszonyát taglaló fejezet. Gondoljunk Babits sóhajára – „ó, szótlan, tiszta homoktalan / zene! mért nem lettem én zenész?!” –, mely jól jelzi a költészet és a zene különös viszonyát. Az univerzális poézis megvalósítójának szerepére a zene is pályázik, és ezzel a francia művészetnek – legalábbis Wagner első párizsi sikereitől kezdve – számolnia kell. Ahogy Philippe Lacoue-Labarthe fogalmaz: „Baudelaire követőire, elsősorban Mallarméra azt a kétségbeejtő gondolatot hagyományozta, miszerint a költészet ezentúl nem tudja elérni azt, amire a zene képes; vagy ami ugyanaz, hogy a zene ettől kezdve végérvényesen felváltotta a költészetet.” (Lacoue-Labarthe: *Musica ficta. Wagner-olvasatok.* Fordította Szabó László. Latin Betűk, Debrecen, 1997. 48. old.) Dahlhaus ezzel szemben azt a történeti irányt részesíti előnyben, amely Poe-tól eredően a *pure elevation* fogalmát hagyományozza a francia költészetre, s amiből a mallarméi *poésie pure* táplálkozik – ezt nevezte később Valéry *poésie absolu*nek (147. old.). A *poésie absolu*nek vannak ugyan zeneesztétikai implikációi, de túlzás lenne azt állítani, hogy „Baudelaire és Mallarmé poétikája zeneesztétikai előfeltevésekkel van összefüggésben” (148. old.). Mindazonáltal az abszolút zene és az abszolút költészet legalábbis feltételezi egymást, és aligha gondolható, hogy egyik a másik nélkül létre tudta volna hozni a maga poétikáját. A költészettől elválaszthatatlan abszolút zene eszméje egy fogalmi sűrítés eredményeképpen létrejött konglomerátum, amely annyira gazdag eszmetörténeti, poetológiai és esztétikai vonatkozásokban, hogy szétszálazása egyaránt nagy feladatot ró a monográfusra és olvasójára. Mindenesetre Kierkegaard azóta is szeret a folyosón állva zenét hallgatni.

■ **PINTÉR TIBOR**

Charles G. Gross: Agy, látás, emlékezet

Ford. Ádámné Tick Gabriella, Győrváry Borbála. Typotex Kiadó, Budapest, 2003. 228 old., 2300 Ft

Kétség nem férhet hozzá, a Typotex „fennállásának” 15. évfordulójára hazánk egyik legjelentősebb tankönyvkiadója és a tudományos szak- és ismeretterjesztő irodalom egyik legigényesebb honi közvetítője lett. A cég kínálati portfoliója igen széles: jelentős munkákat ad ki főleg a természet- és műszaki tudományok (matematika, fizika, biológiai, informatika) köréből, de a társadalomtudományi és klasszika-filológiai kiadványok is említést érdemelnek.

A pszichológiai témájú könyvek hasonlóan gondos válogatásra utalnak. A szerzői névsor impresszív, a szakmai közvélemény által igen nagyra értékelt Pinker, Julesz, Changeux, Gopnik, Meltzoff, Jouvet, Gould vagy Popper munkáit neves nyugati kiadók is büszkén szerepeltetik katalógusaikban; a sorozat magyar szerzői pedig (például Pléh Csaba, Kampis György, Ropolyi László) műveikkel nagy segítséget nyújtanak a tudományos pszichológia megismertetéséhez és oktatásához.

Charles G. Gross könyve – mely először 1999-ben jelent meg az M.I.T Press gondozásában – a kiadó lélektani tárgyú, „Test és lélek” sorozatának (szerkesztő Kovács Ilona) a legújabb tagja.

Charles Gross neves idegkutató, a Princeton Egyetem tanára. Érdemes közelebbről megismerkedni munkásságával. Érdeklődése az agykutatás széles területére kiterjed. Kutatólaboratóriumának munkatársai főleg a vi-