

Mosonyi Dezső
A zene lélektana új utakon
 (1934)*

A lélektan a legutóbbi évtizedekben korszakalkotó változáson ment át. Könyvszagú és régi filozófiai elméletekre támaszkodó megállapításai elfonnyadtak, az addig űzött kísérleti lélektanról pedig bebizonyult, hogy csak a felületen marad, a lelki történések misztikus világába nem tud behatolni. Új gondolatok tömegét hozta, új utak beláthatatlan perspektíváját mutatta a lélekelemzés. Ha Freud elméletének forradalmi volta, következtetéseinek merészsége sok szkepszissel találkozott is, még ellenfelei sem tagadhatják, hogy a lélektant megtermékenyítette. Átvették nomenklatúráját, újan alkotott fogalmait azok is, akik immorális és fantasztikus teóriának akarták nyilvánítani nem csak túlzásait – mert ilyenek kétségtelesenül vannak –, hanem alapvető igazságait is.

A zene elméletébe, bár ez a tudomány a legirracionalisabb művészettel foglalkozik, a lélekelemzés, az irracionalitás lélektana még alig hatolt be. Maguk a pszichoanalitikusok keveset törődtek a zenével. Freud maga írta nekem, hogy a zene neki idegen, érthetetlen és hozzáférhetetlen. A zeneelmélettel és a zene lélektanával foglalkozó írók és tudósok pedig nehezen győzhetik le azokat a gátlásokat, amelyek a laikust, a nem orvost a lélekelemzés „megbotránkoztató” állításaitól visszatartják. Mégis az a meggyőződésem, hogy a lélekelemzés tana és módszerei, amelyek az érzelmek ősi és rejtett gyökereit kutatják fel, az érzelem világának legtitokzatosabb megnyilvánulásáról, a zenéről is újat adhatnak nekünk. Ez az írás kísérlet, amely meg akarja mutatni gondolkodó zenészeknek, milyen termékeny lehet a zeneelméletnek és a lélekelemzésnek ez az összepárosítása.

Kezdjük a pszichoanalízis alapelméletének, a libidóelméletnek rövid összefoglalásával. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy ez a teória, bármilyen merész és újnak látszó, már Platón Symposionjában szerepel.) A lelki folyamatokat az öröm elve automatikusan szabályozza. Valamilyen inger váltja ki a lélek minden mozdulatát. Inger alatt valamilyen külső vagy belső testi-lelki milióváltozást, zavart értünk, mely a pillanatnyi egyensúlyállapotot megrendíti. A szervezet ezt a zavart tudatosan vagy tudattalanul kellemetlen feszültségnek érzi és a feszültséget csökkenteni vagy megszüntetni igyekszik. Ha a régi egyensúlyállapot helyreáll,

* Eredetileg megjelent Mosonyi Dezső *A zene lélektana – Új utakon* című könyvének első fejezeteként. Somló Béla Könyvkiadó, Budapest, é. n. [1934] 3-37. Az átiratot részben a mai helyesíráshoz igazítottuk. Mosonyi Dezső orvos, zenekritikus (Zalaszentgrót, 1888 – 1944, Auschwitz).

megszűnik a kellemetlen érzés, ha új egyensúlyállapot alakul ki, örömrzés a lelki eredmény. Az *öröm elve* a lelki életet energetikus alapon magyarázza. Az ösztönök ereje az öröm-bánat (Lust-Unlust) poláris ellentétének hatása és szabályozása alatt alakul át lelki és testi jelenséggé. Az egyensúly közvetlen helyreállítása, az ösztönös vágy azonnali kielégítése s így az örömrre törekvés többnyire akadályokba ütközik. Belső és külső akadályok lehetnek ezek, ellenállásukat a *valóság elve* gyűjtőfogalma alá foglalhatjuk össze és állíthatjuk szembe az öröm elvével.

Az ösztön teljes kielégülésének útja a fajok és egyének fejlődésében mindig hosszabb, körülményesebb lesz. Az öröm akcentusa, vagy ennek egy része, mely eredetileg az inger okozta feszültség oldódását kísérte, minthogy ez az oldódás késik vagy elérhetetlenné válik, magára a feszültségre tevődik át. Maga a feszültség, az izgalom okoz örömet, de csak bizonyos fokig. Ennek az izgalomnak olyan fokon tartása, mely még örömet okoz, öncéllá lesz. Magasabb feszültség már kellemetlen érzést, fájdalmat szerez, és ha intenzitása emelkedik, robbanásszerűen egyenlítődik ki, vagy átalakul és átalakult szublimált jelenség formájában vezetődik le. A lelki és idegélet, mint a látható vagy észlelhető testi jelenségek forrása, ezen elmélet tükrében állandó egyensúlyingadozásnak látszik két erő, két tendencia nyomása alatt: az egyik az *irracionális öröm elve*, a másik a racionális ellenállás, a *valóság elve*.

A zene is, mint minden megnyilvánulása az életnek, ebben a legáltalánosabb értelemben lelki feszültségek levezető útjának tekinthető. Ha ebből az egészen általános fogalmazásból indulunk ki – és pedig fejlődéstani módszerrel, mert a pszichoanalitikus gondolkodásnak ez felel meg – az ösztönöket, a kifejezés erőforrásait legegyszerűbb formáikban és megnyilvánulásaikban kell megfigyelnünk, ahol a zenévé való átalakulás első nyomai mutatkoznak. A „zenei kifejezés” meghatározás erre a fokra még alig illik. Meg szokták különböztetni a hangot, mint a zene alapelemét a zörejtől. A hangok egységes jellegű mérhető magasságú hanghullámok, a zörejek különböző magasságú és jellegű hullámok zavart és kevert egyvelegei. A különbség nem jelent ellentétet, zorejből lehet kiválasztódás, tisztítás által zenei hang. A legfejlettebb hangszeres zenében is vannak zörejek. Primitív népek, például a hottentották nem tesznek különbséget zenei hang és zorej közt, sőt a primitív zene legnagyobb része zorejeből áll, mégis foggal ismerhetjük el e hangzavart e népek zenei kifejezésének. De még messzebb kell visszamennünk. A belső feszültségek zenei kifejezését egészen a gyökerénél kell felkutatnunk, ahol egy őanyagban vegyülnek még el nemcsak az akusztikus, hanem az összes egyéb rokon motorikus kifejező és levezető lehetőségek és jelenségek, elválaszthatatlanul és egyenlő értékűen. Ettől az őállapottól kezdve kell a fejlődés sodrát követnünk, mely egyfelől az irracionális, másfelől a racionális tényezők vezető szerepének kialakulásához fut.

A racionális haszonra törekvést és a tiszta öröm keresését állította egymással szembe minden esztétikus, a gyakorlati életet jellemezte az egyik, a művészetet a másik. A racionális szó itt mindennapi értelemben álljon minden filozófiai mellékiz nélkül, mint a szervezetek törekvése a létfenntartás nélkülözhetetlen szükség-

leteinek fedezésére. A művészetet tehát – Kant, Spencer, Ribot meghatározása szerint – tisztán az öröm, az élvezet reményében úzzuk, anélkül, hogy szükségszerűen valamilyen egyéb haszonnal is járna, nem is nélkülözhetetlen feltétele az életnek. Későbbi esztétikusok, például Guyau és mások az élet minden megnyilvánulásában, mely valahogyan a művészetnek számítható, Darwin tanainak hatása alatt racionális indítóokokat is kerestek; szerintük az esztétikai értékeknek a faj fenntartásában és fejlesztésében fontos szerepük van. Szigorúan elválasztani a gyakorlati szükségleteket az esztétikaiaktól nem is lehet. Művészet volt minden korban, a legprimitívebb vadembernél is feltalálható valamilyen alakban és éppen ez a tény bizonyítja, hogy nélkülözhetetlen organikus szükséglet. De mi nem is ebből az esztétikai szembeállításból indulunk ki. A művészet racionális elemeit és jelentőségét nem tagadjuk, bár uralkodó tényezőjének az irracionális örömelvet tekintjük. Az öröm azonban – és ez az, amit fontosnak tartunk – az ösztönök irracionálisából származik, még ha visszahatólag és racionalizálva fontos életműködéseinket is segíti elő. A mindennapi életben a művészetet mindig irracionálisnak, a gyakorlati élettől valahogy idegennek érezték, ha nem is tudtak meglenni nélküle. A művészeket majdnem mindig, de különösen olyan történelmi időkben, mikor az élet szociális rétegződése a gyakorlati élet jelentőségét emelte ki, kevesebbre becsülték, mint a praktikusélet embereit. Csak valamilyen egészen nagy siker szerzett nekik becsületet. És ha ma a művészeket többre értékelik, abban a művészettel elérhető anyagi haszonnak is van szerepe. A művészek közt is lényeges különbséget tesz a közvélemény aszerint, hogy mily mértékben van alkotásaiknak reális tartalma; építőmester például nagyobb reális értéket jelent ilyen szempontból, mint egy lírai költő vagy muzsik, akiket mindig a reális élettől távolálló álmodozóknak tekintettek. A zenében ez a reális étellel kapcsolatba alig hozható tendencia kétségkívül igen lényeges és éppen ezért joggal használható fel vizsgálódásunk kiinduló pontjával.

Mit értünk tulajdonképpen irracionális alatt? Öntudatos gondolkodásunk és munkánk logikus, okszerű és egyúttal *célszerű*, vagyis egy előre kitűzött cél felé tör. Irracionális sem egyértelmű a céltalannal; helyes fordítása: *célszerűtlen*; a *szer* nem felel meg a *cél*nek. A szer, a mérték, az erőfeszítés nincs arányban az elérendő céllal; vagy a cél nagy, elérhetetlen, mythikus távolban levő, vagy rejtett, láthatatlan. Minden irracionális tevékenység tehát mértéktelen, korlátlan felelet a kapott ingerre, aránytalanság a szükséges és a tényleg felhasznált energia közt, az organikus szervezet fényűzése. Minden mérték gátlást jelent. Minden tapasztalatunk korlátozza, gátolja az ősi ösztönök működését. („*Erfahrung besteht darin, dass man erfährt, was man nicht zu erfahren wünscht*” – mondja szellemesen *v. Lichtenberg*.)¹ Az irracionális lényege eszerint az ösztön gátlás nélküli kielégítése; ez egyúttal a legősibb forrása a művészet örömeinek.

¹ A tapasztalat abban áll, hogy az ember megtapasztalja, amit nem kíván megtapasztalni. (A szerk.)

Hogy a mértéktelenség, a gátlásnélküli erő kifejtés a művészi alkotásban döntő szerepet játszik, nem új gondolat. Más formában ugyan, mint ahogy mi akarunk építeni e gondolat-alapra, megtaláljuk például *Schopenhauernél*. Az ósakaratot, melynek közvetlen kifejezését, képét látja a zenében, vak, korlátlan, irracionális hatalomnak nevezi. *M. Dessoir* mondja: A fenséges hatalmas benyomása mutatja, hogy az ember mértéktelen lény. *Guyau* a művészi élvezetről így beszél: „képzeljük el, mit érez a madár, mikor szárnyait kibontja, és mint a nyíl, hasítja a levegőt; emlékezzünk vissza, mit éreztünk vágóban rohanó lovunk hátán, vagy ha vitorlásan repültünk a habokon, vagy egy keringő mámorában; mindezek a rohanások bennünk a végtelenség, a mértéktelen vágyakozás, a buja és bolond élet eszméjét keltik, az egyéni lét megvetését, azt a kényszert, hogy gátlás nélkül rohanjunk tova, és elveszünk a mindenségben”. A természet az ösztönök mértéktelenségére és az egyéni élet megvetésére százával kínál példát. Az embrionális, az ősi sejtek legfontosabb tulajdonsága a mértéktelen növekedés és szaporodás; a fák és virágok tavasszal végtelen bőséggel szórják virágporkukat a levegőbe, a halak spermájukat a vízbe. A nemi ösztön, a nemi mámor lényege a korlátlanság, a gátlásnélküli kielégülés. Ha az egyénre ható ingerek motorikus levezetését nézzük, a gátlásnélküliséget, az ösztön feszültségének robbanásszerű kielégítését látjuk mint az öröm legelemibb és legintenzívebb formáját. A csecsemő mozdulatainak eredeti módját a tapasztalat még nem szabályozta. Belső feszültség, kellemetlen érzések, fájdalom inkoordinált, azaz gátlásnélküli mozgásokban nyernek levezetést és így megnyugtató, mondhatjuk öröms kiegészítést. Hisztériások idegrendszerének reakciója betegesen visszatér a primitív, gyermeki módszerekhez. Hisztériások rohamai, az úgynevezett jaktációk rendezetlen, korlátlan mozgások. Szenvedélyes táncokban az ösztön feszültsége, újabb és újabb ingerek hatása alatt extázissá fokozódhat; ezek a mozdulatok elvesztik táncszerű szabályosságukat és hisztérikus rohamokhoz hasonlókká válnak. Primitív népek időszakos ünnepeiken addig zenélnek és táncolnak, míg egy ilyen extatikus állapotot el nem érnek egészen a teljes fizikai és lelki kimerülésig. Zene és tánc ezen ősi népeknél, mint azt sok példán látni fogjuk, elválaszthatatlanul összetartoznak. Ezen ünnepek célja az ösztön dinamikáját fokozni addig, míg minden gátlást áttör és korlátlan kielégülést nem nyer. Az afrikai bongó törzsek orgiáiról *Schweinfurt* azt mondja, hogy olyanok, mintha az elemek tombolását akarnák túlharsogni. A busmanok addig táncolnak és énekelnek ünnepeiken, míg teljesen ki nem merülnek. Abesszíniában bizonyos vallásos szertartás azzal kezdődik, hogy botokkal ritmikusan ütik a földet, aztán táncolnak és énekelnek; az énekhang határozott melódia nélkül mindig magasabb és erősebb lesz egészen az extázisig fokozódva. Szamoa szigetén is addig fokozzák az ének tempóját és erősségét, amíg csak bírják. A nyugat-afrikai Aschukában a fiatal négereket varázslóik tam-tamokkal addig izgatják, míg valósággal görcsökben nem fetrengenek – teljesen hasonlóan a hisztériásokhoz.

Az ösztön korlátlan kielégülését nemcsak átütő erejének fokozásával, hanem az öntudat ellenállásának csökkentésével is el lehet érni. Nem véletlen tehát, ha

primitív és civilizált népeknél egyaránt általános a bódítószerek használata a zene és tánc élvezetének fokozására. A főszerepet az alkohol játssza, melynek bódító hatása az intellektus agyi központjaira közismert. Majdnem minden részeg ember énekel, még ha egyébként nem is muzikális. Kevésbé civilizált népek más mérgeket is használnak. Csak egy ilyet akarunk megemlíteni, mert hatása különösen jellemző; használata alatt ugyanis azon komponens mutatkozik legpregnansabban, mely a művészi élvezet magyarázatában elméletünk szerint fontos szerepet játszik. Mexikóban a falusi lakosság a Rynchosia (a leguminosák csoportjába tartozó) növény magvait felhasználja élvezeti cikkül. Hatása alatt a legfrissebb benyomások elhalványulnak, és gyermekkori emlékek nyomulnak előtérbe. A civilizáció gátlásainak megszűntekor a felnőtt ember, a mai civilizált ember is egy régebbi kultúr-színvonalra csúszik, a faj, vagy az egyén gyermekkoraiba, amelyben a zenei, vagy az ezt megelőző gátlás nélküli motorikus kifejezés megszokottabb volt. Gyermek, akiknek kifejezőmódja a primitív népekéhez hasonló, a céltalan lármában, kiabálásban, ujjongásban nagy örömet lelnek. Ez a gátlás nélküli kifejezése az érzelmeknek felnőtteknek tilos, a civilizáció folyton akadályokat gördít elébe; csak ha e gátlásokat igen magas lelki feszültség kirobbanása áttöri, mutatkozik az akusztikus levezetés legprimitívebb formájában; mint ordítás, örömujjongás, vagy fájdalomban való üvöltés. Ezen ősi explozív kifejezések maradványai a nyelvben az indulatszók; ó, jaj és hasonló, melyek bizonyos tagolatlanságot és zenei hangzást átalakulva is megőriztek.

Az öntudat racionális kritikáját a mesterséges bódítószereken kívül elszongítja, elbódítja minden ünnepi hangulat is. Minden magasabb rendű zene élvezetének feltétele ez a szuggesztív varázslat; minden operaelőadás, minden hangversenyterem a maga tompított világításával tudatosan teremt ilyen atmoszférát. Enélkül az idegen zenei kifejezéssel nem tudjuk magunkat azonosítani, nem tudjuk saját kifejezésünkkel átalakítani. A rádió, mely mindennapi életünkhöz ma már majdnem úgy hozzátartozik, mint a villanyvilágítás, vagy a vízvezeték, ezt az ünnepi varázslatot nem tudja előidézni s így hatásában, még ha a legkiválóbb módon közvetíti is, messze elmarad a személyes élmény mögött. Az ünnepi varázslat, a jelenségek tisztán érzésszerű felfogása az öntudat logikus, kauzális értelemmel való működésével szemben teszi szabaddá az öröm útját; mert félretolja a gátlásokat, és az ösztön közvetlen kielégüléséhez ezáltal közelebb jut.

Az öröme szerint minden inger okozta feszültség, mely levezetést keres, eredetileg kellemetlen. Valóban a hanggal való kifejezés legelső oka mindig a fájdalom volt. Az újszülött első kiáltását a hideg okozta bőringer és az anya vérkeringésétől való elszakadással járó légszomj váltja ki. A sírás ki- és belégzésből áll, a vérkeringés és légzés használatra váró mechanizmusa megindul, és automatikusan tovább működik, a hang – mondhatnók – tulajdonképpen felesleges melléktermék. Joggal tehetjük fel, hogy ez a kiáltás éppúgy, mint a felnőttek jajgatása, a légszomj megszüntetése mellett bizonyos fokig örömet is jelent. Közismert tapasztalat, hogy a jajgatás még a fájdalom további fennállása mellett is bizonyos könnyebbülést

hoz. Egy arab legenda szerint a zene a következő módon keletkezett: egy Mothar nevű tevehajcsár leesett tevéről, és karját törte. Fájdalmában hangosan kiáltott: Ja, jaila. Szép hangja a tevék járását meggyorsította; ezt látta a többi tevehajcsár, és azóta valamennyien énekelnek. A tevehajcsárok voltak hát a dal felfedezői. Ez a naiv magyarázat két fontos mozzanatot tartalmaz: *a fájdalom* a zene eredeti forrása; a fájdalom okozta hangbeli kifejezés *játékos utánzása* az énekművészet. A mi művészeink is ezt a felfogást vallják. „*Aus meinen grossen Schmerzen mache ich die kleinen Lieder*” mondja Heine.² – „*Lustig im Leid sing’ ich von Liebe; wonnig aus Weh web’ ich mein Lied, nur Sehrende kennen den Sinn!*” – (Wagner: Siegfried.)³ Jellemző, hogy a biblia ujjongó szava, a Halleluja eredetileg jajgatást, panaszt jelentett. Az intenzív, a testnek meg nem fordítható (irreverzibilis) molekuláris elváltozásával járó fájdalom rögtöni, elementáris levezetést kíván, ezért nem is alakul át művészetté, zenévé. Csak ha a fájdalom intenzitása eredetileg is kisebb volt, vagy a részben elfelejtett, elnyomott fájdalom már csak az emlékezetben él tovább mint lecsökkent kellemetlen feszültség, akkor alakul át zenei kifejezéssé. Sok primitív nép gyászdalát magyarázhatjuk így; *Wallaschek* kiemeli, hogy sohasem éneklük őket magában a gyász pillanatában, sőt sokszor e gyászdalok örömet jelentenek. Az ilyen ambivalens lelki jelenségek nem ritkák. *Freud: Totem és tabu* című könyvében eléggé megvilágította Janus-arcukat. Később még visszatérünk egy példa kapcsán a gyászdalba foglalt örömrre. *Heine* nagy fájdalmai sem igazi testi intenzív fájdalmak, hanem a fantázia fájó sebei és a dalokban erős örömhangsúlyos kifejezéssé változnak át. A mindennapi szóhasználat egymást kizáró ellentéte öröm és fájdalom közt a valóságban nincs meg. Gyermek sírását közvetlenül követheti nevetésük vagy megfordítva; a *cyklothym* testalkatú felnőttek ezt a módját az ingerekre való reakciónak (himmelhoch jauchzend – zu Tode berührt – egekig ujjong, halálosan szomorú) a gyermeki kedély e rögtöni átalakulásának lehetőségét egész életükben megtartják. De a nemi ösztön működésének területén nemcsak egymásután, de egyszerre is érezhetünk örömet és fájdalmat.

Az ösztönökről, melyek először motorikus, majd hangbeli és végül zenei kifejezést keresnek, eddig csak általánosságban volt szó. Itt az ideje, hogy kissé közelebből foglalkozzunk velük. Egyszerűség kedvéért két ösztönt, az én-ösztönt (a létfenntartás ösztönét) és a nemi ösztönt különböztetjük meg. Inger okozta feszültség, fájdalom váltja ki mindkét ösztön működési területén a lelki és testi funkciókat. Ebből a fájdalomérzésből kiindulva, egy részletfunkció sorozatot állíthatunk fel; az én-ösztön keretében: fájdalom – félelem a fájdalomtól (a fájdalom emlékképe által előidézve) – agresszív készség a fájdalom ellen (harag) – végül motorikus kitörés a fájdalom oka ellen a tárgy vagy ellenfél birtok-

² Nagy fájdalommból szülöm a kis dalokat. (A szerk.)

³ Hű szerelem szóljon a dalból, / rejtelmes kín, hangomban zengj, / csak vágyódók értsék meg azt! (A szerk.)

bavételével. Mindezek a folyamatok hanggal járó levezetések okai lehetnek. A nemi ösztön keretében hasonló sorozatot állapíthatunk meg: a libidó okozta feszültség – narcisztikus, vagyis a saját testén belül kielégítést kereső vágy – külső tárgyra irányuló vágy és végül a libidó tárgyának birtokbavétele. A végcélja mindkét ösztönnek a teljes kielégülés, az extázisnak valamilyen formája – az én diadala vagy a nemi orgazmus. A két ösztön csak elméletileg választható el; a valóságban számos kapocs, keveredés köti össze őket (csak a szadisztikus-mazochisztikus részletösztönökre kell gondolni), úgy hogy ha libidóról beszélünk, azt a legszélesebb értelemben tesszük, és nem korlátozzuk értelmét a nemi funkciók mindennapi szóhasználatára területére. Mégis a nárcizmusban, a nemi ösztön külső tárgyválasztásra nem törekvő örömkeresésében, melynek ilyenformán semmiféle gyakorlati, racionális célja (például szaporodás) nem lehet, olyan tendenciát látunk, mely a művészet lényegéhez legközelebb áll. A fiatal állatok játéka saját testükkel az én-ösztön keretében – bár tisztán öröme törekvés – mégis racionális célt is szolgál; többnyire gyakorlása későbbi racionális tevékenységüknek. Az én-ösztön hanggal járó kitörése állatoknál (diadal-, dühördítés, stb.) sehol sem fejlődött ki olyan formában, mely valamilyen rokonságot mutatna a zenével. Minden hangjelenség az állatvilágban, melyet zeneinek nevezhetnénk, nemi életükkel függ össze. Nem tagadható azonban, hogy az én-ösztön mint dinamikus-motorikus komponens beleömlött abba a hatalmas folyamba, melyet a libidó táplált és amely a zenei kifejezéshez vezetett.

Darwin óta sok vitára adott alkalmat a művészet és különösen a zene eredete mint a faji kiválasztódás produktuma. *Allen* a művészet utáni vágyat ezen az alapon magyarázta és azt állította, hogy az idetartozó jelenségeknek a feléről az erotikus eredetet ki lehet mutatni. *Spencer* tagadta, hogy a madarak éneke nemi életükkel függ össze; szerinte a bő táplálék váltja azt ki. Még ha e feltevés második fele igaz volna is, nem cáfolná meg az elsőt. Mert a bő táplálkozás és a szaporodás közt ősi kapcsolat van. Vannak, akik az egysejtű tény oszlását s így szaporodását a bő táplálék folytán beállott kényszerből magyarázzák. Ez csak hipotézis; de vannak bőven bizonyítható tények is. Alacsonyrendű élőlények, ha elegendő táplálék áll rendelkezésükre, oszlással szaporodnak. Kedvezőtlen körülmények közt spórákat képeznek, vagyis olyan utódokat, melyeknek táplálékra nincs szükségük, és amelyeknek fejlődése mindaddig megáll, míg ismét kedvező viszonyok közé nem jutnak. De magasabbrendű állatoknál is bőven akad példa, hogy kedvezőtlen táplálkozási viszonyok közt nem élnek nemi életet és nem szaporodnak. Mármost ebben az oklángolatban: bő táplálkozás – libidó – szaporodás – zenei kifejezés az évezredek óta beidegzett végreakciót a feltételek egyik tagja is kiválthatja, mint arra más téren is számos példa akad. Egyébként *Spencer* felfogását sok szerző nem fogadja el. *Groos* a madarak énekének fejlődését úgy magyarázza, hogy a nőstény a hímek közül ösztönszerűen azt választja, amelyiknek hangja szexuálisan leginkább felizgatja. *Haecker V.*, madarak énekének kitűnő ismerője, azt mondja, hogy a madarak hangja eredetileg mindkét nemnél a fájdalom kifejezésére

keletkezett; ezért egyforma a hangképző szerv felépítése hímnél, nősténynél egyaránt. A hangot a madarak részben mint csalogató és jelző kiállást használták fel racionális módon és célra, például a rajok együtt-tartására, másrészt a párzás hangjává és dallá alakult át. Főképpen a hímek hangja fejlődött ilyen irányban, éppen mert a nőstények választójoga által a legszebben éneklők kerültek előnyös helyzetbe és szaporíthatták fajukat. De a nőstények kevésbé mutatós hangja is szoros összefüggésben van a párzással. Hogy egyik-másik madár a párzási időn túl is énekel, *Haecker* ezt azzal magyarázza, hogy a nemi izgalom még a költés ideje alatt is megmarad, szükség esetén a madár a terminuson túl is pótolhatja a párzást. E célszerű okon kívül azonban egy minden célszerűséget nélkülöző víg játékos hangulatba is torkollik ilyenkor a nemi izgalom.

Nem érezzük magunkat illetékeseknek annak a kérdésnek az eldöntésére, vajjon az állatok művészi ösztöne, tehát zenei kifejezésük is a nemi kiválasztás *Darwin* szerinti elmélete értelmében fejlődött-e. Ez a természettudósok feladata. De az előbbi elmélet ellen hadakozók egyik fontos érvét a pszichoanalízis megcáfolta. A szaporodást a nemi örömtől, a libidótól az ezen kérdéssel foglalkozók nem választották el. A lélekelemzés kimutatta, hogy a libidó az élet bizonyos szakáiban – az említett narcisztikus alakjában – csakis öröme, kéjre törekszik, anélkül, hogy a szaporodáshoz bármi köze volna. A csecsemő- és gyermekkori ösztönös jelenségek jórésről a lélekelemzés bebizonyította a libidós jelleget; pedig szaporodásról ebben a korban a nemi szervek fejletlensége folytán még szó sem lehetett. Nem bizonyít tehát a művészi képességnek a nemi ösztönből való levezetése ellen, ha az állatvilág művészi jelenségeit a szaporodáshoz való közvetlen kapcsolat nélkül is észleljük; a nemi ösztön infantilis-narcisztikus megnyilvánulásait is láthatjuk bennük. Nem állhat meg az a feltevés sem, hogy a művészi érzék általában, még inkább a zenei kifejezés később társult a nemi ösztönhöz; hogy az ösztön minden meglévő eszközt felhasznál a libidó feszültségének növelésére. A nemi ösztön ősi minden egyéb esztétikai jelenségnél, régibb minden zenei kifejezésnél. De a mi energetikai elméletünkre nézve nem is fontos e kérdés eldöntése. A libidó feszültsége örömakcentusát eltolhatja, szublimálhatja, és kiegyenlítésre, levezetésre más, távolabb álló pályát is felhasználhat.

Ha a primitív népek zenéjével felületesen foglalkozunk, anélkül, hogy a lélekelemzés mélyebbre hatoló eszközeit használnók, valóban kevés anyagot találunk a libidó és a zenei jelenségek kapcsolatának bizonyosságára. *Wallaschek* alig néhány törzset említ, amelyek kimondottan szerelmi dalokat énekelnek. Ilyen például a maorik rure-rure dala, melyet erotikus taglejtésekkel kísérek. Nádsípot fújnak éjjel a fiatal Shawansee-indiánok, ezzel fejezik ki szerelmi vágyukat és ezzel csalogatják a nőket az erdőbe. Az araukániaiak a dorombot használják fel lányhódításra. De ilyen, elvéve található nemi jellegű zeneművészet elenyészik a harci és vadászdalok tömegében.

Ha azonban a primitívek zenéjét táncukkal együtt vizsgáljuk – és ehhez teljes jogunk van, mert nincs náluk zene tánc nélkül, a motorikus és zenei kifejezés

mindig együtt mutatkozik –, akkor a szexuális kapcsolatok egyszerre nyilvánvalóbbakká lesznek. Csak az állatvilág analóg jelenségeire kell gondolnunk, a hódító táncra, a harci játékokra. Bizonyos madarak hódító táncának (darutáncának) szexuális jelentősége kétségtelen, egy kutató sem tagadja ezt. De a legmeglepőbb analógiát a primitív népek harci és vadásztáncaihoz a nyírfajdok példája mutatja. Párzás idején a kakasok egy közös tisztáson jönnek össze, hogy egymás mellett dörögjenek és harcoljanak. Nem lehet a harcot a táncról megkülönböztetni – mondja *Haecker*. „A nyírfajdkakas harca öncéllá válik. Eredeti célja, a vetélytárs elűzése mindinkább elhomályosodik. A harc színjátékká lesz, a kakas és a nőstény izgalmát fokozó aktussá, melynek ugyanaz a jelentősége, mint az éneké.” Egy mási fejlődési formája e harci táncnak megmutatja, hogyan nyer e nyilvánvalóan libidós jelenség más jelleget, — szublimálódik, mondanók, ha emberről volna szó. Felületes szemlélő nem is lát már nemi kapcsolatot, holott a valóságban az öröm forrása és hajtóereje a libidó marad. A *Machetes pugnax* nevű madár hímjei a tisztáson nőstények nélkül jelennek meg és egészen sportszerűen harcolnak egymással. Nincs sem komoly győztes, sem komoly legyőzött, az egész tisztára játék. A hímek ez után a verseny után felkeresik a nőstényeket az előbb lefolyt harci játékokra való minden vonatkozás nélkül. Láthatunk egy nőstényt két hímmel is, szóval még az annyira elterjedt féltékenységet sem lehet a versenyjáték látható okának tartani. Tisztára narcisztikus játék az, benne van már a kielégülés is, ezért hiányzik a nemi vágy tárgyára irányuló féltékenység is. A dél-amerikai sarkantyúszárnyú bibicék és daruk táncának is ez az egyetlen magyarázata. *Haecker* szerint eredetileg a hímek harca volt egymás ellen a nőstények birtokáért, később racionális célját elvesztette.

A primitív népek táncai ugyanezt mutatják. Némelyik táncban még észrevehető a libidós jelleg, másiban már elhomályosult, de azért még egy-egy jel elárulja ezt az eredetet. Az újjélandiak harci és szerelmi táncokat járnak: de sikamlósak a haditáncok is. Általában az európai megfigyelők a primitívek legtöbb táncát „szemérmetlennek” írják le. Timbuktaban, a nyugat-afrikai négereknél csak az asszonyok táncolnak, míg a fiatal lányok szégyenkezve bújnak el az öregasszonyok mögé; bebizonyítják ezzel, hogy ők maguk is szemérmetlennek érzik e táncot. A kimbunda-törzsek diadalünnepeiket kimondottan ilyen szemérmetlen taglejtésekből álló táncokkal ünnepelték, aztán leölték foglyaikat, végül az asszonyok táncoltak egy még sikamlósabb táncot. A *batuk* nevű lakodalmas táncot Loangoban *Lansdorf* következőképpen írja le: férfiak és nők felállnak körben, monoton ének- és dobszóra egyhelyben forgolódnak órák hosszat, míg kimerülve el nem esnek. Időnkint egy férfi és egy asszony beugrik a körbe és állva utánozza a coitust. Nukahivában (Otahiti) az asszonyok a tánchoz egészen meztelenül jönnek, és obszcén megjegyzésekre és viselkedésre adnak alkalmat. Madagaszkár szigetén is az asszonyok táncolnak, mielőtt a férfiak a háborúba vonulnak; táncolnak, mialatt távol vannak, hogy a harcra buzdítsák őket. E tánc értelme, hogy még a másik férfi ellen való harcban is a nő, a nemi vágy tárgya jelenti a díjat és a tánc a nemi aktust jelképezi.

Mert hogy a tánc művészi formába öntött nemi egyesülés, az kétségtelen. *Wallaschek* a primitív népek táncáról azt mondja: „Úgy látszik, az embereket leginkább az készlet táncra, ami az állatokat. Vagy a felesleges erő felhasználásáról, vagy pedig nemi izgalomról van szó.” Az omashawa indiánok (Észak-Amerika) nyelvében ugyanaz a szó jelent táncot és nemi érintkezést.

Mivel a nemi ösztön kielégítését már primitív népek asszonyainál is sok gátlás akadályozza, több mint a férfiakét, a tánc, mint szublimált nemi aktus inkább az asszonyok mulatsága. Civilizált népeknél sincs ez másképp. Az elfojtás által az óhajtott nemi érintkezés táncá alakul át. További szigorítása a folyamatnak, ha a táncot is eltiltják az asszonyoknak. Afrikában, Maruise4 királyságban, a haiderabadi araboknál a férfiak táncolnak és a nő szerepét férfiak vagy gyermekek játsszák. Az elfojtásnak egy másik formája, ha férfiak és nők külön táncolnak, de amellet erotikus taglejtéseket mutatnak. Az elfojtás műve volt a régi Egyiptomban, hogy a felsőbb társadalmi osztályok nem táncoltak; a görögök történelmük későbbi idejében fizetett táncosnőket tartottak, de ők maguk nem táncoltak. Rómában, Cicero idejében a jól nevelt körökben nem volt szokás a tánc. Hinduk, mohamedánok általában a táncot nem tartják tisztességes férfiakkhoz és asszonyokhoz méltónak. De hivatásos táncosnőket szívesen alkalmaznak, ezek egyúttal prostituáltak is, akiknek az óhajtott és burkolt szerelmi játék a nyilvánosság előtt is meg van engedve, de éppen ezért megvetett tagjai a társadalomnak. Perzsiában is csak a prostituáltak táncoltak és énekeltek. Zenét, táncot Japánban majdnem kizárólag nők űznek, a férfiak méltatlannak tartják ezen szórakozásokat. A nemi érintkezés Janus képe, ambivalenciája, tabu jellege, egyidejűleg óhajtott és megvetett volta mutatkozik ezekben a szokásokban. A brahmin templomokban, ahová alacsonyabb kasztok tagjai a lábukat sem tehetik be, éppen e megvetett kasztokból származó hivatásos táncosnők teljesítenek vallásos ünnepeken táncot, zenével fontos hivatalos funkciót.

Az elfojtás némely népnél nemcsak a zenés táncra, hanem magára a zenére is kiterjed. Mohamed mondása: A zene az ördög rossz tanácsa, hogy megrontsa az embereket. A sinai arabok szemérmertlenségnek tartják, ha valaki a rebában (gitárszerű hangszer) hallgatóság előtt játszik. Az elfojtás egy másik változata, ha a zenét megengedik, de a zenészt megvetik. Az afrikai néptörzseknél például az énekeseket jól fizetik, de egyébként nincs becsületük; e megvetés jeléül haláluk után nem temetik el őket, mint a többi halottat, hanem odvas fában hagyják hullájukat elrothadni. Az arabok a füttyölést a szellemek beszédének tartják – valószínűleg a Korán tilalma folytán – és a füttyölő szája 40 napig tisztátalan. A tilalomnak ebben az esetben is tabu jellege van, vagyis szexuális jelentősége. Tabu a Washington szigeteken asszonyok részére időnkint a tánc hely. Gyakori a hangszerek tilalma nőknek. A pápuáknak Új-Guineában van egy fajta furulyájuk, melyet asszonyok nem láthatnak. Dobjaikat sem nézhetik meg nők, sőt a férfiak nem látogathatnak meg nőt azon idő alatt, míg a dobokat készítik. *Wallaschek* talált az Amazonas folyam mellett egy törzset, melynek női egy bizonyos zeneszerszámot csak halálos büntetés árán láthattak. A finnországi lappoknál a dobnak egy fajtáját nem szabad

házasuló lánynak érinteni. A legprimitívebb hangszerek egyike a bűgőfa, melyet az ausztráliai bennszülöttek csurungának neveznek. Ez az eszköz az ősök és egyúttal a pénisz szimbóluma, Róheim Géza kutatása szerint. A nép azt hiszi róla, hogy bűgás közben termékenyíti meg a nőt. Ezt a két végén hegyes ellipszis alakú kő vagy faeszközt is gondosan elrejtik nők és fel nem avatott fiúk elől a szent barlangokban. Ezek a tilalmak, ez a félelem a hangszerek megérintésétől, melyekre a libidó hangsúlya áttolódott, teljesen azonosak bizonyos szexuális eredetű idegbajok tipikus tüneteivel. A Rio dos Uapés környéki indiánoknak fakéregből készült tubáit nő nem láthatja; ha megszegi a tilalmat, méreggel megölik. Egy ennyire szigorú tilalom mutatja a szimbólum mély jelentőségét; az eszköz nem egyszerű hangszer, hanem az egész totemisztikus komplexust helyettesíti (az ősapát és annak nemi szervét, mely a nők feletti hatalom tisztelt, gyűlölt, irigyelt eszköze. Hiszen a phallosz-kultusz még az ókor számos kultúrnépénél is megvolt).

A hangszerek sokszor ember vagy állatlakúak és egyúttal fétisek is; ezzel ismét a totemre és nemi jelentőségre emlékeztetnek. Az orosz guzli (guszla, guszlica) neve a *gusz*-tól (lúd) ered, az osztjákok 8-húrú hangszerüket hattyúnak nevezik. A hegedű a csigában – ebben a teljesen felesleges díszítésben – mai napig megőrizte az ember vagy állatfej rudimentumát. Régi hegedűkön egyébként láthatunk ilyen fejeket. Az okarina épp így megtartotta a madáralakot. Igen gyakori a következő kombináció: hangszere, mint fétisek – érintési tilalom avatatlanok számára. A hangszer csodatévő hatása is hozzátartozik e felfogáshoz. A zuni négerek Afrikában a bugató fát mennydörgést varázsló eszköznek tekintik, e hitükben a hangszer szélzúgáshoz hasonló hangja megerősíti őket. Ugyanezt az eszközt a braziliai bor-rók halotti ünnepeiken az elhalt szelleme ellen használják, akiket a visszatéréstől akarnak elriasztani; ezt az eszközt sem láthatják a nők. Mindezeket a titokzatos tilalmakat a lélekelemzés megmagyarázza. Éppen a gyászszertartások, a gyászzene a hangszerek érintési tilalmával nők részére világítják meg e tilalmak igazi értelmét. Emlékezzünk vissza a fentebb idézett tapasztalatra, hogy a primitív népek gyásznépeiket sohasem a gyász okának megrázó pillanatában éneklük. Néhány más megfigyelés mutatja e szokás jelentőségét és összefüggését. A szulimák (a Sierra Leone parttól keletre) az elhalt férfi tiszteletére egy hónappal halála után gyászünnepet ülnek. Férfiak és nők zenére táncolnak az elhalt sírján és *csak ezen alkalommal szabad a nőknek szemérmetlen taglejtéseket végezni*. E gyászünnep szimbolikus jelentősége nyilvánvaló: a megölt ősapát gyászolni kell, de az öröm afelett, hogy az eddig elnyomott fiúk a nőket birtokukba vehetik, taglejtésekben és zenében mutatkozik meg. A nők elől tiltott hangszer pénisz-szimbólum. Nem is igen lehet más magyarázatot találni. Az előbb leírt gyászünnep sok afrikai törzsnél szokásos; az európai falusi lakosság gyásztora sem jelent más, ha a szexuális motívum látszólag teljesen el is tűnt belőle.

A primitív népek más ünnepei és azok zenéje még nyílt kapcsolatot mutattak a nemi étellel. Lakodalmi zene egy népnél sem hiányzik, de más vallásos nemi jellegű eseményeket is zenével ünnepelnek. A körülméltésnél pl. Gambiában,

Madagaszkáron énekesek szerepelnek és táncokat járnak. Becsuánában dobokkal, táncsal, ordító énekkel ünneplik a fiatal nők nemi érettségi avatását. Sok primitív nép szüleiéknél hangszerekkel akarja a szülést könnyebbé tenni, a rossz szellemeket elűzni.

Gyászünnepek, a nemi élet fontosabb mozzanatai lényeges részét képezik a primitívek vallásos kultuszának. A vallás eredetének kérdése nem tartozik ide; két döntő motívumáról azonban, melyek a zene lélektanára nézve sem közömbösek, meg kell emlékeznünk. A pszichoanalízis szerint az egyik az Ödipusz-komplexus neve alatt ismert motívum, a másik a gyermekies elhagyatottság érzése a természet és a halál erejével szemben. A vallás megtiltja azon ösztönök közvetlen kielégítését, melyek egy fejlődésben levő civilizációban az együttélést megakadályozhatnák, de egyszersmind ezen ösztönöket szimbolikusan kifejezi, és szublimált formában megengedi kielégítésüket. A vallásos ünnepek is ilyen kompenzáló kielégítések és ennek legfontosabb elemei zene és tánc. A totem-tabu vallásos rendszerben az ösztöntilalmak átlátszóbbak, mint a fejlettebb kultuszokban. A primitív ember mindenütt akadályokba, tilalmakba ütközik; átok vagy halál fenyegeti, ha megsérti őket. De minden vallás az ünnepek intézményében meghagyja a biztonsági szelepet és megengedi a tilalmak időszakos áthágását. Nem egyebek ezen ünnepek, mint a törvény engedte excessusok, és éppen e szabadságnak köszönhetik víg jellegüket – mondja *Freud*.

Így látta *Nietzsche* is a zene eredetét, mint az ösztöntilalom alól való felszabadulás kifejezését a babilóni orgiasztikus ünnepekben, a görög bacchusi kórusokban, a római Saturnaliákban, a Szt. János, Szt. Vitus táncokban. „A rabszolga most szabad ember, ledőltek a merev és ellenséges határok, melyeket az emberek közé a nyomor az erőszakos hatalom vagy a hetyke divat állítottak. Énekkel és táncsal mutatja ki az ember, hogy egy magasabb közösség tagja: elfelejtette a járást és a beszédet, táncolva emelkedik a levegőbe.” A felszabadulás elsősorban a nemi életre vonatkozik, mert a legrégebbi tilalmak is ezt illették. Az ünnepek mámorában, extázisában; melyet a zenében és táncban való gátlás nélküli kifejezés idéz elő, máskor szigorúan büntetett kicsapongásokat is megenged a szokás. *Freud* ezt az extázist azzal a diadalérzéssel magyarázza; mely keletkezik, amikor az én-feletti én (az én ideál, az egyéniség gátlásainak összege) egybeolvad az ösztönnel. A primitív népek extázisával analóg esetnek tartja a mániát: a mániásban az én és az én-feletti én annyira összeolvad, hogy az összes gátlások, szemrehányások megszűntével az egyén a diadal és boldogság vígságát élvez minden önkritikától mentesen. Találhatunk még régebbi analógiát is. Az állatvilágban sem ismeretlen az extázisnak ez a célon túllövő, tisztán öröme törő példája. A madaraknak ilyen irracionális excessusa a repülő éneklés; az ilyen ének racionális célja, hogy a nőstény érzékiségét jobban felizgassa általa, hogy a magasból hallhatóbbá váljék. A mi pacsirtánk extázisában azonban annyira eltávozik a nősténytől, hogy az már nem is hallhatja énekét. A motorikus és hangbeli kitörés ilyen mértéktelen fokozásában az öröm a legtisztább formájában nyilvánul meg.

De térjünk vissza a primitív népek vallásához. Sok más olyan jelenséget találhatunk, melyek megerősítik azt az elméletet, hogy a zene és tánc az ösztönkielégülést helyettesíti. Ilyenek pl. az állatpantomim játékok. A primitív népek sok táncra állatok és állatokra való vadászat utánzása. Az állatfaj minden törzsnél szigorúan meg van határozva. A táncolók az állat hangját utánozzák és primitív módon zeneileg feldolgozzák. Ezek a táncok a totemkultuszra utalnak, az ösztönkielégítésének tilalmára, melyet vallásos formában táncsal és zenével mégis csak kijátszanak. Az emberáldozatnak ugyanaz a jelentősége, mint a totemállat megölésének. Tánc és zene ennél is nagy szerepet játszott. Dahomeyben régebbi időkben az emberáldozat előtt a király maga énekelt és táncolt, a kar felelt neki, végül a király apja szelleméhez imádkozott. A sámánok, orvos-varázslók hivatása szintén részét képezi a vallásos kultusznak, mely részben a természet erejével, betegséggel, halállal szemben érzett tehetetlenség érzésének kompenzációja. Az orvos-varázsló praxisa a legtöbb népnél táncban és zenében merül ki. A primitív orvos majdnem mindig zenével lép fel. Jamaicában az obeah (varázsló) táncot jár a beteg előtt. Némely indián törzsnél magának a betegnek kell órák hosszat énekelnie. A szülés megkönnyítéséről zenével, a rossz szellemek elűzéséről már szóltunk.

Magas kultúrájú történelmi népek vallásában is szerepeltek táncok; Egyiptomban, Görögországban, Indiában, sőt a középkorban még a katolikus egyházban is voltak vallásos táncok. A mohamedánok a táncot és zenét nem tartják tisztességes emberhez méltónak és mégis szentnek tartják extázisukban a táncoló derviseket. A régi Mexikóban volt egy ünnep, amikor az összes papok négy napi böjt után éjjel meztelenre vetkőztek, dobszóra és egyéb hangszerek szavára véresre korbácsolták testüket, aztán a tenger hullámaiba rohantak és a vízimadarak kiáltását utánozták. E kultuszban felismerhetjük a szimbolikus, többszörösen elbujtatott nemi ösztön extatikus helyettesítő kielégítését.

A felsorolt tényekkel szemben a következő ellenvetés nem volna jogosulatlan: Zenét épp úgy, mint más izgató szert felhasználnak az emberek mindenütt életörömük és libidójuk fokozására, de a kapcsolat nem elválaszthatatlan és legkevésbé sem fejlődésbeli. Ezen ellenvetést megdönti az a tény, hogy a primitív népek zenéjében valamennyi jelenlevő részt vesz; e zenét nem hallgatják, hanem ez a legsajátabb kifejezése a szociális kapcsolatban élő egyéneknek. *Wallaschek* hangsúlyozza a primitív zene szociális jellegét. „Az ősidőkben nincsen hallgató, csak szereplő” – mondja. Ha pedig a tánc libidós jellegét nem lehet tagadni, akkor a zene öröme is csak az eroszból fakadhat, mert a primitív népeknél a kettő egymástól elválaszthatatlan. Hogy később a zene lassan elválik a tánctól, hogy narcisztikus öröm beteljesülése legyen, és eredeti összefüggése elhomályosul, ez a fejlődésnek egy gyakran tapasztalható módja. Beethoven szimfóniáiban hiába keresnénk természetesen nemi ösztön jelleget. Nem kell idéznünk Schillinget, aki azt állította, hogy a törvénytelen gyermekek születése és a zene gyors tempója közt határozott összefüggés van. Nincs szükségünk *Tolsztoj* tanúvallomására sem, aki a

Kreutzer-szonátába izzó erotikát magyarázott bele. A hangszeres zene alkotásai a földi ösztöntől elválva tisztult magasságokban lebegnek, az általuk kiváltott örömrészek is finomultak, szublimáltak, de egyúttal kevésbé intenzívek. Hiányzik belőlük az extázis nyers ereje, mert az ösztön sokszor átalakulásában energiát veszít. De emellett a tisztult forma mellett a primitívebb megnyilvánulása is megmarad, primitívebb nem technikában, hanem mint a libidó helyettesítő kielégülése. Ahol a zene a mai napig megőrizte ősi, közvetlen kapcsolatát az emberi testtel, ott az ösztön mint az öröm forrása ma is nyilvánvaló. Táncot zene nélkül ma sem igen tudunk elképzelni. A mi táncunk pedig épp úgy az elfojtott vagy gátolt libidó motorikus levezetése, mint a primitíveké; a nemek testének közeledése egymáshoz, megengedett formák közt. Minél erősebb a gátlás, annál decensebb a tánc, annál inkább kerülnek a testek közvetlen érintkezését. Ma és más hasonló korban, mikor a nemi ösztön pályája szabadabb, a táncformák megengedik az egész test egymáshoz simulását és a nemi érintkezést utánzó taglejtéseket. A tánczene iránya párhuzamosan halad a tánc jellegével. Az illedelmes, behízelgő menüett zenéje tökéletes képe az elfojtott váagnak, mely szerelme tárgya körül röpköd és keze érintését már kegynek, örömmek érzi. A keringő sóvárgása csalogató leánykérés. Épp így nem véletlen, amikor a modern táncok nyers, alig rejtett erotikájukhoz hangszereket, dallamot és főképpen szinkópás, izgató ritmus négerektől, primitív népektől kölcsönöznek.

Miként a táncban és zenében az eredeti libidós feszültség megmaradt az öröm közös forrásának, a zene és a szó asszociációjában sem nélkülözzük az örömrökrevezés ezen erotikus eredetű tendenciáját. A népdalok nagy része szerelemről szól. Bár a szó és a zenei hang nemi szférából eredő érzést kifejező társulásában a súlypont a tartalom van, mégis zene nélkül a szó hatása sokkal gyengébb. Költői művek csak magasabb kultúrafokon nélkülözhetnek zenei tulajdonságokat, primitív népeknél mindig zenei hatással kombinálva adják elő őket. A zene közvetlenebb kifejezőmód, mint a szó, mert az ősi ösztönnek könnyebben járható. Közismert tény, hogy az antik dráma a dionysosi szatírrjátékokból eredt; a szatírok kecskebőrköténye phallosszal és farkkal való megjelenése, erotikus táncuk, az ún. kordax kétséget kizáróan mutatja a libidós eredetet és jelentőséget. A dráma tárgya ma is még főként a szerelem. Az operában pedig majdnem kivétel nélkül a szerelem áll a drámai és zenei események középpontjában. Igaz, hogy az operaszöveg többnyire korábban keletkezett, mint a zene, más szerző munkája, tehát a zeneszerző saját libidó-okozta lelki feszültségéhez semmi köze sincs, de egy bizonyos veleérző behatolás, szellemi kisajátítás mégis csak szerepet játszik a szövegekönyv kiválasztásában.

De ha olyan szerző műveit vizsgáljuk, akinek zenedrámája szóban és zenében legsajátosabb kifejezése lelkének, ha pl. Wagner operáit nézzük, azt találjuk, hogy majdnem valamennyi egy és ugyanazon témát variálja: a bűnös szerelem bilincseiben kéjelgő és szenvedő hős megváltását egy tiszta szűz által. Saját szerelmi sóvárgása, saját libidójának belső feszültsége – bár szublimálva a transzcendentálisig –

adja meg Wagner hőseinek a szerelem legmélyebbe, legigazabban csengő kifejezését.

*

Hogy az állatok és gyermekek játékában mutatkozik először a művészet utáni törekvés és hogy minden művészet fejlődéstörténetének a játékkal kell kezdődnie, arra nézve nem igen van véleménykülönbség és filozófusok és esztétikusok közt. Játékos tevékenységet ki lehet mutatni az állatvilágban le egészen a halakig és bizonyosan van még ott is, ahol együttérzésünk már felmondja a szolgálatot. Ősi, a szerves világ lényében lakozó vágy, kényszer hajtja az egyedeket és csoportokat, hogy bizonyos mozgásokat (motorikus funkciókat) végezzenek anélkül, hogy életfenntartásuk látható és közvetlen célját szem előtt tartanák. Bár ezek a mozgások sokszor hasonlítanak a gyakorlati, a táplálékszerzés és egyéb közvetlen szükségletek megszerzésére szolgáló tevékenységhez, mégsem lehet félreismerni tiszta örömrre törekvő jellegüket. A játéknak egy másik sajátos vonása, hogy főképpen fiatal állatok foglalkozása, gyermekek kizárólagos szórakozása, míg a felnőtt csak időnkint felfrissülés, változatosság kedvéért játszik.

A játék okát és célját illetőleg sokféle nézet merült fel. Spencer szerint a szervek pihenése alatt felgyűlt felesleges energia tör elő a játékban; a kiömlő energia a megszokott, begyakorolt pályákon haladva lesz örömmel telt tevékenységgé. Ez a felfogás megegyezik részben a mi nézetünkkel, mert szintén energetikus értelemben magyarázza a játékot. De az energia feleslegét nem lehet bebizonyítani, nem is szükséges az a játék magyarázatához. Fontosabb a begyakorolt pályákon való levezetés; mi e folyamatot *az ismerős felismerése öröme*nek fogjuk nevezni és igen fontos szerepet fogunk ezen elvnek juttatni gondolatmenetünkben a zenei hatás megmagyarázásában.

A játék legalaposabb elmélete *Karl Groostól* származik. Szerinte a játék az öröklött képességek gyakorlása, tehát átmenet a motorikus szervek racionális tevékenységéhez. Külön játékostón felvétele, mint az egyes esztétikusok tették, nem magyaráz semmivel többet. Az öröm elve eléggé megbízható útmutató lesz nekünk. Segítségével a legősibb és kétségbe nem volt ösztönök energetikus átalakulását figyelemmel kísérhetjük. Az ösztönök tehát (az én- és nemi ösztönök) inger kiváltotta feszültségüket motorikus kitöréssel egyenlítik ki, mely eredetileg gátlásmentes, mértéktelen és épp ezért örömmel telt. A motorikus kitörés azonban alkalmazkodni kénytelen a tapasztalatokhoz, racionalizálódik, teljesen célirányos lesz; bár a cél elérésével (például éhség, evés) az inger kiküszöbölődik, az öröm már nem teljes. A legracionálisabb, legszükségesebb funkciók örömakcentusa is megnő, ha felesleges, irracionális momentumok kísérik; például a szépen terített, virágokkal díszített asztal fokozza az evés élvezetét. A játékban pedig éppen ezek az irracionális, felesleges tendenciák az elsődlegesek. Kezdetben a játék inkoordinált, gátlás nélküli mozgás; bizonyítja ezt a gyermekek víg bolondozása, arcfintora, vég-

tagjaik dobálása. Minél inkább rendeződnek e mozgások Groos elmélete értelmében mint a későbbi racionális mozdulatok gyakorlatai, minél inkább közelednek a gyakorlati végleges megjelenési formájukhoz, annál többet veszítenek örömmel telt hangsúlyozottságukból. A racionális motorikus levezetés erős külső tárgyra irányítottsága minden felesleget, minden mértéktelent kerül, míg a tisztán örömmre törekvő játék tárgya az énbén van, elérésére és így a motorikus kiegyenlítődség elé mesterséges akadályokat, a vízesést erőteljesebbé tevő zsilipeket épít az én. Nem különül el a játékban sem teljesen egymástól a racionális és irracionális működés, állandó kompromisszumokat, egyensúly-ingadozásokat észlelünk, de az öröm akcentusa az ösztön gátlásmentes levezetésével együtt nő vagy annak korlátozásával fogy. Nem tagadható az én-ösztönök szerepe a játékban, de hogy azt a folyamatot, mely a játéktól a művészetig mindig szélesebben és tisztábban ömlik, főképpen a nemi ösztön táplálja, igyekeztünk az állatvilágból és a primitív népek életéből vett példákkal bizonyítani.

A játék e magyarázata ellen nem mondhatjuk jogosulatlanak a következő ellenvetést: Azt mondtuk, hogy a gátlás nélküli motorikus levezetés az öröm forrása. A játékban azonban – különösen fejlettebb játékokban – mindenütt szabályokat, tehát korlátokat láthatunk és éppen e szabályok betartása teszi a játékot kedvessé. (Így nem játszom – szokták mondani, ha valaki az előírt szabályokat nem tartja be.) Az ellentmondás csak látszólagos. A szabályok, a gátlások a játékban magunk választotta, az örömet anticipáló feszültséget kismértékben fokozó, de az ösztön energiájának levezetésében komoly ellenállást nem tanúsító zsilipek. Ezek a levezetést nem akadályozzák meg, csak késleltetik. Azonkívül a játék energia-készlete csekély. Az ösztön narcisztikus, infantilis alakjában mutatkozik, átütő ereje még nem érte el teljes fejlettségét vagy egy bizonyos fokon fejlődésében megakadt. Ha az energiaellátás fokozódik, a játékból komoly eset lesz, amint azt gyermekeknél sokszor tapasztalhatjuk. Ilyenkor a feszültség elemi kitörésben egyenlítődik ki, valamilyen formában robbanásszerű levezetés áll be.

A zene fejlődése is a játékon át vezet. A színészetet kivéve egyik művészetben sem tartotta meg a szóhasználat ezt a kifejezést; *csak a zenész játszik* (franciában *jouer*, angolban *to play*, németül *spielen*). Még akkor is játékról beszélünk, ha komoly emberek tömegben mint zenekar ülnek a pódiumon. A zene irracionális, a gyakorlati élettől távolálló lénye árulja el magát e kifejezésben. Egyek korok zenei formái a játékszabályoknak megfelelően kerekednek, ha az ösztön feszültség kicsiny; Couperin, Rameau, a német Dettersdorf, Haydn sok műve, sokszor még Mozart zenei formái játékos szórakozást foglalnak keretbe. Más korokban szét-törnek a formák vagy hatalmas dimenziókat érnek el és elemi, dinamikus, tulajdonképpen kevésbé zenei eszközökkel dolgoznak, ha az energia feszültsége megnő, amint azt *Bach*, *Beethoven*, *Wagner* művei mutatják. A zenei formák pszichológiai vizsgálatánál e kérdéssel ismét foglalkozunk. De előbb a zene fejlődését a belső feszültség ősi motorikus levezetésén át kell követnünk. A hangbeli kifejezés a primer motorikus kitörés energiájának egy részét átveszi, és kettő együtt örömet

kereső közösen mutatkozó játékká: táncná és zenévé alakul át. A motorikus levezetés másik része elfojtásnak esik áldozatul. A gesztus a taglejtés a civilizáció és az elfojtás által kevésbé befolyásolt néprétegeknél, népfajoknál a beszédnek némi éneklő jellegével együtt nagy szerepet játszik. A jólneveltség a taglejtést megtiltja. A cheironomiában (a karmester kézmozdulataiban, melynek írott nyoma maradt a neumákban, az első hangjegyekben), a gesztus és a hang között az összefüggés még látható – állapítja meg *Riemann*. Az izmok nemcsak az éneklésben szerepelnek, a gégefő izomapparátusa a zenét hallgató egyénben is innerválódik és izomérzettel jár. A gégefő izomzatának összehúzódása azonban csak részjelensége és maradványa a különböző izomösszehúzódásoknak, melyeket legelőször a fájdalom váltott ki és ahol a hang, mint említettük, örömmel ellátott melléktermék. E melléktermék idővel fontossá lesz és az energia nagyobb részét átveszi, ezzel együtt az örömakcentus nagyobbik felét is, míg az izominnervációk – nemcsak a gégefőé, hanem más izmoké is – az öntudatlanban megmaradnak. A görög *tonos*, a német *tönen* szó eredetileg feszítést jelentettek, ha ma nem is gondolunk a „Ton” szónál feszültségre. A hangok képzetét, a rájuk való emlékeztést Lotze szerint mindig csendes beidegzett, de nem hangzó beszéd vagy ének kíséri. Zene-, ének épp úgy, mint hangszeres zene – csak úgy marad emlékezetünkben, ha bensőleg reprodukáljuk. A civilizált hallgató aktív beidegzése és a primitív ember zenélése közt – minthogy utóbbi sohasem hallgató, hanem mindig aktív kísérő – csak kvantitatív különbséget látunk.

A ritmus jelentőségére a primitív zenében, mint a zenei öröm lényeges és legkorábbi komponensére csak röviden utalunk. A ritmus pedig – mint arról később lesz szó – nem egyéb, mint váltakozó, tisztán motorikus izomösszehúzódás és elernyedés. a primitív zenében – mondja *Wallaschek* – az izomérzés nagyobb szerepet játszik, mint a hallás. Mindazok az izomcsoportok, melyek a fejlődés folyamán az ösztön levezetésével kapcsolatba jutottak, és amelyeknek összehúzódása a reflexpálya megrövidülése folytán feleslegessé vált, a zenés és hallgató örömmérzéshez öntudatlan beidegzéssel hozzájárulhatnak. Részvételüket elárulják az együttmozgások, melyeket feltétlenül elsődlegeseknek és nem asszociációk által kiváltottaknak kell tekintenünk, mert előbb voltak meg, mint a produkált hangok. Zenészek – különösen tanulóéveikben – arcfintorokat vágnak öntudatlanul játék közben és csak hosszas gyakorlattal tudnak ezekről leszokni, azaz azokat elfojtani. Az énekes magas hangoknál önkéntelenül lábujjhegyre áll, a hegedűs homlokát felfelé ráncolja. A zene hallása is kelt néha öntudatlan együttmozgásokat. A cigány, ha mélyebb érzést kifejező dalt játszik, vagy ha azt az érzést jelezni akarja, felső testét táncritmusban ringatja. Csak a dirigensnek szabad ezeket a mozdulatokat végezni, persze bizonyos korlátok közt. A karmester a saját élményévé vált zeneművet motorikusan fejezi ki, reagálja le. Mozdulatai a játzókra és a muzikális hallgatókra, akiknek a hallott zene szintén belső élményévé lesz, felemelők, felszabadító hatásúak, mert ők maguk is végzik e mozdulatokat, illetőleg szeretnék végezni, de kénytelenek elfojtani és csak a szóabajvő izomcsoportokat innerválják.

A nem muzikális hallgató idegentül áll e mozdulatokkal szemben, sőt komikusnak látja azokat, mert a hallott zene nem lesz egyéni kifejezésévé és épp ezért a karmester handabandázását feleslegesnek, céltalannak érzi.

Az ösztön eredeti gátlás nélküli motorikus levezetése nem történhet meg, de a hangbeli kifejezést is eredeti mivoltában elfojtás éri. Az öntudatlanban átalakul megengedett, örömet hozó, formált zenei kifejezéssé, de még ilyen alakban is csak időnkint, bizonyos alkalmakkor, mikor a fent említett módon a gátlások megszűnnek, jelenhet meg örömakcentussal. A motorikus levezetésből megmarad először a tánc, mikor a zene különvált tőle, az izmok beidegzése és ezen át tolódik át az öröm a hangbeli kifejezésre. A zene öröme a szublimálás által veszt intenzitásából, mert hiszen az energiának csak egy része szabadul fel kifejezésekben, másik része lappangva marad a beidegzésben. Az érzés intenzitása egy zenei műben sohasem érheti el az igazi érzés erősségét, ha művészi hatásra törekszik. Ez természetes, mert ha az ösztön eredeti energiájával tör át, a motorikus levezetésnek explozív gyorsasága nem engedi, másrészt feleslegessé teszi a művészi formába öntést.

Tisztáznunk kell azt a kérdést is, mi a különbség a zene hatásában szerzőjére, játszójára, hallgatójára. Az újabb pszichológia értelmében a passzívnak látszó érzés és az aktív kifejezés közt nincs éles ellentét. Az örömeelv értelmében minden inger, mely érzékszerveinket éri, azokban molekuláris mozgást, zavart, feszültséget idéz elő; az érzékszerv alkatánál fogva ezen zavar kiküszöbölésére, a régi egyensúly helyreállítására vagy egy új egyensúlyra törekszik. Az érzésben tehát már tulajdonképpen a motorikus tartalom, a feleletre való kényszer is benne van. Az érzékszerv a kifejező szervekkel bonyolult és sokszoros kapcsolatban áll. Ha egy inger intenzitása eléri az érzés küszöbét, vagyis áttör az érzékelő szerv határán, intenzitásának megfelelő fokban további molekuláris zavart, feszültséget idéz elő a kapcsolt kifejező motorikus szervekben. Egy még soha nem tapasztalt ingerre nagyobb vagy továbbtartó egyensúlyzavar következik, mert az érzés motorikus tartalma elmosódott, semmiféle irányban elő nem készített lesz, nem foglaltatik automatikusan az érzésben. Ismert ingernél a rossz érzést okozó feszültség rövidebb ideig tart, mert a begyakorolt motorikus válasz határozottabb, gyorsabban következik be, az érzésben már benne van. Amint az akarat bármilyen megnyilvánulása föltételezi az érzést – a végrehajtandó tett képzelete mint belső érzés megelőzi a tettet – éppúgy nem lehet érzésünk akarat tény nélkül. Csakhogy az akarat működése, a motorikus levezetés nem mindig látható, néha csak a beidegzésben, az egyensúly helyreállítására való törekvés készültségében nyilvánul. Ribot mondja, hogy minden gondolat már kezdete valamilyen izomműködésnek. E tétel újabban fizikailag teljesen beigazolódott. Az izomösszehúzódás alkalmával galvanométerrel egy áramot, az ún. akcióáramot lehet kimutatni; újabban finomabb eszközökkel kimutatták ezen áram keletkezését akkor is, ha csak a megfelelő izomösszehúzódásra gondolt a kísérleti egyén. Az izom innervációja az ösztön rögtöni levezetés által való kielégítésének tökéletlen pótlása. Így tehát érzés és kifejezés közt csak intenzitásbeli, kvantitatív különbség van. Ezért a passzív érzés és az aktív kifejezés

öröme közt is csak fokozati a különbség, utóbbi esetben természetesen az öröm nagyobb.

Ami már most a zenét illeti, ismét emlékeztetnünk kell arra a tapasztalatra, hogy a primitív népek – de épp úgy a gyermekek – zenei élvezete csak az egyén aktív részvételekor jön létre, nincsenek hallgatók, csak szereplők. A zenei kifejezés egyúttal tánc is; nemcsak a gégefő izmai, nemcsak a hangszerek kezeléséhez szükséges izomcsoportok, hanem az egész test énekel és játszik. Később aktív kifejezés szabadságát átruházzák egy egyénre vagy egy zenészcsoportha, a hallgató azonban megtartja azon izmok innervációját, melyeket az érzet, a hallás magában foglal. Ha azonban az érzetben ez a motorikus feszültség nincs benn, mert ismeretlen ingerek, a zene egy idegen fajtája hatott, az innerváció elmosódott lesz, a zenét nem értik meg és öröm nem kíséri az érzetet. Primitív népek sok utazó ily irányú kísérlete alkalmával az európai zenét szánakozva megmosolyogták. Az új inger, mely levezetést vagy az azt pótló innervációt még nem talált, csak kellemetlen feszültséget idéz elő. Ugyanilyen hatás van magasabbrendű zenének minden nem muzikális kultúremberre, sőt még zenei képességekkel felruházottakra is, ha zenei képzettségüknek nem felel meg a hallott zene színvonala.

De még a zeneértő, zeneileg jól képzett hallgató sem érti meg első hallásra – vagyis nem hallgatja örömmérséssel – az eredeti, egészen új kifejezésmódokkal ható zeneművet. Csak olyan ritmikai, dallambeli, összhangzatbeli jelenségek váltanak ki benne örömet, amelyek már átélt innervációkra találnak. Ezért nem kivétel, hanem általános pszichológiai szabály, hogy minden zenei zseni csak nehezen érvényesül. *Händel*nek Angliában szemére vetették, hogy Aeolusszal, Jupiterrel és Neptunnal akar lármában versenyezni. *Dittersdorf*, maga is kiváló zeneszerző, II. József császárral való beszélgetésében *Haydn* műveit összehasonlítja *Mozartéival* és utóbbinak témáit, azoknak bőségét és gyakori változását olyan komplikáltnak tartja, hogy azok a hallgatót megzavarják és kielégítetlenül hagyják. *Rossini* nekünk igazán egyszerű és átlátszó zenéjét egy korabeli előkelő zenekritikus érthetetlennek találta. Még a nagy *Goethe* sem érezte át *Beethoven* zenéjének nagyszerűségét; idegesen hallgatta végig a C-moll szimfónia I. tételét, és azt mondta: „Órültség, az ember azt hinné, összedől a ház!” *Weber*, aki maga is újító volt, *Beethoven Eroicáját* „szélesen terjengő, merész és vad fantáziának” nevezte.

Az új mindig mint idegen kifejezés, idegen nyelv hat. Ismétlés által már a hallgató saját képzetévé, emlékképévé lesz megfelelő innervációkkal, tehát a saját kifejezésévé válás lehetőségével. Mert csak ez okozhat örömet. Csak ha a saját ösztönünk feszültségét vezetjük le általa, lesz idegen, ránk ható művészet élvezetessé. Sok zenei frázis, befejezésmód, összhangfajta, zenei forma stb. hangzott kezdetben idegenül a kortársaknak; a magasabb rendű zene új eszközeit kiválasztottak kisebb körére mintegy ráerőszakolták és makacs ismétléssel a tömeg vagy a zeneértők lelkének saját kifejezésévé tették. A divat mint alacsonyabb rendű, a stílus mint magasabb színvonalú művészi jelenségek a zenében is szociálissá vált pótló ösztönkielégülések. A zeneszerző művészi öröme természetesen intenzívebb,

sokszor az extázisig fokozódik. *Beethovenről* mesélik, hogy a *Missa solemnis* alkotásakor szobájában ordítózva szaladgált fel s alá. A más szerző művét játszó zenész a levezetésnek kisebb örömét érzi, de mégis erősebben, mint a hallgató; mert az aktív játékban a saját ösztönének motorikus lereagálása több-kevesebb gátlással megtörténhetik. A hallott zenének azonban nagy része tovaszáll anélkül, hogy nyomot hagyna a hallgatóban; villámgyors futamok, többszörös kíséző témák, különböző hangszínek fortissimo játéknál stb. csak a zeneszerző képzeletében élnek vagy csak a karmester, a partitúrát olvasó zenés lelkében fogamzanak meg, mert csak az ő aktív izommunkájuk vagy innervációjuk teszi lehetővé az ilyen komplikált hallásbeli benyomások átélését.

Hogy csak a saját, vagy sajátá vált élmény kifejezése hozhat művészi örömet, azt más tapasztalatok is megerősítik. *Karinty* meséli, hogy gyermekkorában *Petőfi* verseit leírta és alájuk saját nevét jegyezte. A gyermek jellemző szimbolikus cselekedete volt ez, amellyel az idegen kifejezést saját örömeire kisajátította. Helyi beszédformák, tájszólás, városi argót teljesen hatástalanok a be nem avatottra, sőt többnyire bosszantják. De aki az argó területén otthonos, minden ilyen kifejezést örömmel hall, mert saját kifejezését érzi benne. A pszichológia technikájában arra a meggyőződésre jutottak az orvosok, hogy a szuggesztió csak akkor hat, ha auto-szuggesztióvá válik, vagyis az egyén saját öntudatlanának része, saját ösztönéből erőt merítő képzet lesz belőle. Ez a *Lotze*-féle átérzés (Einfühlung), melynek fejlődéstörténetét és pszichológiai gyökerét *Freud a Massenpsychologie und Ich-analyse* című művében fejtette ki. A más személyekkel való azonosítás a csecsemőben először az anyával vagy az apával jön létre, később más személyekre, ezek nyilvánította jelenségekre, azután tőlük különvált jelenségekre terjed ki, és ezalatt bizonyos mértékig megtartja öröm-akcentusát. Az azonosítás azonban csak akkor jöhet létre, ha a saját és az idegen én vagy jelenség egésze vagy része közt valamilyen analógia, hasonlóság mutatkozik és ezt az én észreveszi. Ez a „felismerés öröme”, amely ilyenformán a legősibb, legelső libidinális tárgykapcsolatunkra vezet vissza. A zene hallásakor érzett öröm is csak ezen érzelmi kapcsolat által keletkezhet és éppúgy szublimált libidó, mint a saját zenei kifejezés. Hogy mennyire analóg a gyermek azonosulása apjával és a hallgató azonosulása a hallott zenével, annak előadójával és komponistájával, mutatja az a viharos, minden szerelmi áldozatra képes lelkesedés, amelyet zeneszerzők, előadó művészek fiatalabb hallgatóikban kiváltak.

Általánosságban igyekeztünk kimutatni, hogy a zene a lelki feszültség egyik kifejezése az örömei uralma alatt. További feladatunk lesz – amennyire a zene egészen sajátos természetébe szavakkal be lehet hatolni –, hogy a zene egyes elemeit megvizsgáljuk arra nézve, hogyan szerepelnek azokban az ösztönök mint energiaforrás és örömet termelő erő. Leginkább fog sikerülni e törekvésünk a ritmus, kevésbé a dallamképzés és a zeneművészet legfiatalabb terméke, az összhang birodalmában.