A «*Revue Philosophique*» februári füzetét *Paul Janet* nyitja meg a philosophia egységéről («L'unité de la philosophie») értekezve. Előrebocsátja, hogy tudvalevőleg két kérdés van, mely nem tartozik a positiv tudományok körébe; az öntudat ténye, illetve a léleknek önmaga által való ismerete, és a legmagasabb általánosság eszméje, azaz a végokok és végczélok ismerete, tehát a psychologiai és metaphysikai tudományok. De itt fölmerül az a kérdés, hogy vajjon a két tudományág egybefogható-e egy tudományban, a melyet philosophiának lehessen nevezni? A bölcselkedés kettős iránya a megjelölt két eszmekörben *autopsis*-nak és *synopsis*-nak volna nevezhető Paul Janet terminologiája szerint, mert egyfelől a reflexio, az önmagába mélyedő eszmélkedés, másfelől pedig az általánosítás, a synthesis adja meg jellegét. Az egység kérdése attól függ, hogy létezik-e oly momentum, mely a két tudományesoportnak közös eleme, az igazságkeresés ezen kettős irányának egységes alapja?

Ez a momentum Paul Janet szerint a gondolkodás. A gondolkodásnak valóban kettős jellege van: 1. önmagát tudja és önmagára visszatérhet, s 2. képes összekötni, összekapcsolni és általánosítani, tehát synthesis.

A philosophia ezek szerint — mondja a franczia bölcselő — *a gondolat gondolata*. Ebben különbözik más tudományoktól. A tudomány a külvilágot gondolja, a philosophia a külvilág gondolatát gondolja. A tudomány objectiv, a philosophia subjectiv, legalább közvetlenül, mert közvetve az is objectiv.

Megpróbálva e formula szerint osztályozni a philosophiai rendszereket, Paul Janet következő eredményekre jut.

A létra legalsó fokán a materialismus áll. A materialismusnak is, mint minden rendszernek, a gondolat gondolata a tárgya, de ő nem képes a gondolatot önmagában gondolni, csak anyagi substratumában birja megragadni. Mert a gondolatot egyszerű functióvá degradálni annyi, mint azzá tenni, a mihez semmi köze. Minő viszony állhatna fenn az öntudat ténye és a kerek vagy szögletes forma, az egyenesvonalú vagy körmozgás közt? A materialismus a philosophálás első kisérlete, de még nem bontakozott ki teljesen a külső világból, nem vet számot az öntudattal, tehát legtávolabb is áll a philosophia voltaképeni tárgyától, a gondolat gondolatától.

A positivismus igaz, hogy közeledik már ehhez a feladathoz, a mennyiben a tudományok philosophiájának nevezi magát. Maga nem tudomány, hanem a tudományok kritikája, azoknak általánosítása. De azért ő sem vizsgálja a gondolatot, mint az öntudat tényét, mint *sui generis* jelenséget, elvont valóságában, hanem csak az agygyal való viszonyában. Nem hiszi, hogy a lélek megismerhetné önmagát. Kétségtelenül van benne philosophiai elem, mert a tudomány fölött eszmél és gondolkodik, de a philosophálás tartalmát a tudományoktól kölcsönzi. Mint a hogy a középkori bölcsészet a theologia szolgája, «*ancilla theologiae*» volt, úgy a positivismus sem egyéb, mint «ancilla scientiarum» — a tudományok szolgálója.

Közelebb jár a valódi philosophiához a positivismus azon disciplinája, melyet gyakran összezavartak a positivismussal, habár attól lényegesen különböző, a subjectiv phaenomenismus, úgy a mint azt Angliában Stuart Mill, Franczia országban Taine által látjuk képviselve. Oly rendszer ez, melynek tárgyai az öntudat tényei, a subjectiv tények, a mely egyebet nem ismer, mint subjectiv tényeket. Ugyanaz, a mi Hume Dávid phaenomenismusa, s a mely az ó-kori bölcseletben Protagoras nevéhez van kötve. Igaz, hogy a gondolkodás ebben a rendszerben is csak mint észrevétel bír jelentőséggel, de legalább az öntudat ténye el van ismerve benne, habár kétségtelen, hogy a subjectivismus a gondolkodásnak csakis alantasabb fajához szól, mert az észrevétel, mint észrevétel, önmagára nem irányulhat.

Ezt a hézagot kitölti egy újabb philosophiai módszer, a criticismus. A criticismus a szó valódi értelmében a «gondolat gondolata»; a gondolkodás benne az észrevételtől különállóan lép föl, s önmagát gondolja. E gondolkodásnak megvannak a maga formái, törvényei és saját lényegisége. Bir az idő és tér érzéklésével, az ész kategoriáival, minő az egység, ok és állag, vannak eszméi: az ész, az anyag, az Isten, egyszóval az absolut. A gondolkodás itt az érzéki észrevételek fölébe kerül, ítéletet alkot azokról s önmagát veszi tárgyúl.

De a gondolatnak a criticismusnál sincs objectiv tárgya, s ebben ismét a phaenomenismus álláspontjára sülyed vissza. Benne a gondolkodás csak törvény és forma, a valóságot csakis az észrevétel által éri. Lehet gondolni egy oly philosophiát, melyben a gondolkodás ne legyen merő forma, merő alanyi functio,

legyen subjectiv is, objectiv is egyszerre, legyen a létezés és gondolkozás igazi egysége. És ezzel eljutunk a tulajdonképeni metaphysikához, mely többé a gondolkodást a létezéstől nem választja külön, hanem az absolut eszméjében egységesen gondolja. Ezt a philosophiát Janet szélesebb értelemben idealismusnak nevezi, élesen megkülönböztetve azonban annak két formáját, a spiritualismust és pantheismust.

A végső kérdés tudniillik az: létezik-e egy absolut gondolat a maga egész teljességében, függetlenül a véges gondolattól, vagy pedig nem létezik csak a véges öntudatban? Az első megoldás a spiritualismusé, a második a pantheismusé.

Továbbá az absolut gondolatban, melyben a tárgy és alany összeolvad, vajjon az alanyiság az elsőbb, az eredetibb (est-ce le sujet qui prime l'objet), vagy pedig a tárgyilagosság? Első esetben előttünk a személyes Isten eszméje, második esetben a személytelené. Amaz a spiritualismus, ez a pantheismus megoldása.

Janet a maga részéről a spiritualista megoldásnak ad előnyt, mert az fölszabadítja a gondolat végtelenségét a végesség bilincseiből, mert az alanyiságot a tárgyilagosság fölé helyezi; már pedig a gondolat az alanyban tudja magát gondoltnak. A gondolat, mely nem tud önmagáról, alvó gondolat és merő álom. A pantheista isten egy alvajáró isten, holott a spiritualista isten ébrenlevő isten, s «az istenek — mondja Aristoteles is — ébren vannak és nem alusznak, mint Endymion».

Combarieu az «Objectiv zenei kifejezés» kérdéséhez szó hozzá bő zeneirodalmi apparátussal, kiindulva abból, hogy mint a költőnek, a zeneköltőnek is két módja van tárgya leirására. Az első abban áll, ha maga elé tekint s aztán elmondja, a mit lát. A második, ha önmagába néz, hogy onnan olvassa ki, mit érez. Egy táj tekinthető úgy, mint vonalak, formák és színek összetétele; de tekinthető úgy is, mint belső hangulat. Hugo Victor merőben subjectiv leirást használ pl. mikor a virágot «une naiveté»-nek nevezi. Épp úgy lehet pl. a szinpadon Banquo szellemét egyenesen megjelentetni, és viszont lehet csupán a Macbeth arczán tükröző emotiók által sejtetni.

Mindkét eljárási mód a zeneköltőnek is rendelkezésére áll. Schumann legtöbb dala a tavaszról, a virágos kertről stb. nem annyira magukat ezeket a jelenségeket érzékíti meg, mint inkább

a nézőben azok láttára fölgerjedt érzéseket és hangulatokat tolmácsolja. Ellenben pl. Gounod zeneművei az ütem és rhythmus gondos megválasztásával törekednek a külső élet megjelenítésére. A subjectiv zenei leirás egyik legszebb példáját mutatja Beethoven «Hajnal» sonett-je allegro tételének egy gyönyörű frázisa. Berlioz pedig «Faust elkárhozásá»-ban a Mephistophelest és Faustot üldöző szörnyeket néhány hirtelen fölharsanó trombone-hanggal jellemzi. Igaz tehát a német zene theoretikusainak nagy része és Hartmann által is elfogadott az a nézet, hogy a leiró zene a tárgyiasságnak alanyiságba való átolvadása.

A tér fogalma elválaszthatatlan a külsőleg jelentkező tárgyaktól, nélküle nem foghatjuk fel az érzéki világot. A szépművészetek egy classikus korbeli osztályozása szerint, melyet az ó-kori zene legalaposabb ismerője, Westphal, moszkvai egyetemi tanár mindennek fölébe helyez, a mit Hegel óta a modern aesthetika produkált — a zene az időbeli művészetek triádjához tartozik (a költészettel és tánczczal) s a rhythmus törvényeinek engedelmeskedik, ellentétben az építészet, festészet és szobrászat, mint térbeli művészetek triádjával, melyeknek törvénye a symmetria

Különös, hogy maga Berlioz, a programm-zene tulajdonképeni alapítója, kizártnak tartja, hogy a zenével a külvilág viszonyait lehessen érzékíteni. Egy alkalommal erős gáncsban részesíti azokat a kifejezéseket, melyek a hang mélységének és magasságának jelzésére vonatkoznak. «*Emelkedik* és *száll*, a testek azon mozgását fejezi ki — úgymond — melylyel azok a föld középpontjához közelednek vagy eltávolodnak. Nem hiszem, hogy e szavaknak egyéb értelmét lehetne találni. De vajjon a hang, mely súlytalan, mint a villamosság, mint a fény, távolodhatik-e a földtől s közeledhetik-e ahhoz? Magas vagy éles hangnak nevezik azt, a melyet valamely test egy adott időben a rezgések bizonyos száma által hoz létre, mély hangnak pedig azt, a mely ugyanannyi idő alatt kevesebb számú rezgés által jő létre».

Combarieu első sorban is védelmébe veszi a hang ezen térbeli minősítéseit. «A zenei nyelv ezen kifejezései megértésére a dalhoz, mint a zenei kifejezés első és eredeti formájához kell folyamodnunk. Az emberi hang pedig három registert különböztet meg: a mély vagy mellhangokat, a közép- vagy torokhangokat, s az éles vagy fejhangokat. Ha már most a mell, a torok

és a fej viszonylagos helyzetére gondolunk, el kell ismernünk azon megjelölések helyességét, melyeken Berlioz logikája megütközött. Az éles hangok magas hangoknak neveztetnek azért, mert a fej a test felső része; a mély hangokat alhangoknak nevezzük, mivel a mell alantabb fekvő testrész. Igazolva látjuk tehát a sopran, mezzo-sopran, alt stb. elnevezéseket».

«És tényleg — folytatja Combarieu — maga Berlioz a Pandemonium jelenetében a zenekar mély hangjait alkalmazza, a mennyország jelenetében pedig a magas hangokat. Ugyanígy jár el Liszt Dante symphoniájában. Képzelni sem lehet zeneköltőt, a ki a pokol festésére magas hangokat s a mennyország festésére mély hangokat használjon.»

Minthogy pedig a hang rendkívül hajlékonyan képes egyik registerből a másikba menni át, tehát következésképen tökéletesen alkalmas egy képzelt vagy valódi mozgás irányának kifejezésére is. Gounod például a «Faust» opera zárjelenetének e szavainál:

«Anges saints, anges radieux»

egy sorozat emelkedő hangközt alkalmaz; sőt a dallam ismétlésénél azt egy félhanggal feljebb kezdi, hogy ezzel is kifejezze intentióit. Hasonlót tapasztalunk a fiát megáldó Fides áriájánál (Meyerbeer Profétája). Ellenben Gounod «Romeo és Juliá»-jánál, mikor Lőrincz barát megáldva Romeót és Juliát, e szavakat intézi hozzájok: «térdre! térdre!» — nevetséges lett volna a hangscálát emelni a lejebb szállítás helyett.

Még érdekesebb példa a valóságos mozgási irány zenei kisérésére a Tannhäusernek azon jelenete, melyben Erzsébet elmondja, hogy a kereszt lábához a porba fog borulni. E szavaknál: «lass mich in Staub vor dir vergehen» — a hang kilencz intervallummal esik alá s a zenekar rögtön rá még mélyebbre viszi le a hangképletet. A Rheingold 3-ik jelenete a hegedűk és tubák kiséretével festi egy a szinpadon átvonuló szörny kigyódzó tekergését, és semmi sem adja vissza találóbban a rokka pergését, mint az emelkedő és szálló hangoknak aránylag kis térközben való szabályos váltakozása, példának okáért Mendelssohn «Fonónő»-jénél (Op. 62., nr. 4.). Sőt Bizet a «Scènes et Jeux d'Enfants» című kedves egyvelegében egész sor gyermekjáték (pörgettyű, búgócsiga, sárkány) mozgásainak rajzát vázolja elénk.

Tehát a zene, a mozgás általános irányán, formáján és

gyorsaságán kívül, annak tartamát, rhythmusát, sőt neszét is vissza tudja adni. De vissza tudja adni — folytatja Combarieu — különböző tárgyak viszonyosságát is valamely térben. Meg képes jelölni például azt a távolságot, mely két tárgy között van, a nélkül, hogy különböző registerekhez folyamodnék, csupán a hangszerek egyikének intensivitása gyöngítésével. Emlékezzünk Berlioz nagy műve (Damnation de Faust) azon pathetikus recitativájára (XVII. jelenet), a hol Mephistopheles értesíti Faustot, hogy a szülőgyilkossággal vádolt Margit börtönbe hurczoltatott és halálra ítéltetett, s a hol az énekszót kürthangok kisérik, melyek rövid időközökben távoli vadászat fanfare-jait vegyítik a megrendítő drámába, s e szerint a mint a kürtök forte, mezzo-forte, vagy pianissimo hangzanak, a fül a szereplőktől több-kevesebb távolságra létező tárgy benyomását véli érezni.

Elmésen jegyzi meg már Quintilianus is, hogy beszédünk és taglejtésünk a külvilág bizonyos képeinek hatása alatt terjengőssé válik. A zenekarvezető egy *largónál* kézmozgásaiba méltóságot igyekszik önteni, a közönséges nevelésű ember ha az oceánról vagy valamely nagy látványról beszél, hangját meglassítja s bizonyos szavakat erősebben megnyom. Igy tesz a zeneköltő is; ugyanezeket a jellemző eszközöket használja pl. az «Afrikai nő»-ben a végtelen tenger megpillantásánál, s «Sába királynőjé»ben a «Királyok leánya . . .» kezdetű fönséges áriában.

Majd áttér Combarieu a természet hangjai, színei zenei kifejezésére. Ismerteti a hangszínek érdekes theoriáit s megjegyzi, hogy a Rheingoldban az arany motivumát harsogó fanfare-ok kisérik, a mint hogy általán a trombita hangja a rendes eszköz a nappali élénk ragyogás feltüntetésére. Igy Sigurdban Brunhilda üdvözlete a napvilághoz (2. kép). Ellenben az «Istenek alkonya» több helyén a mély register festi az éji borulatot. Berlioz «Invocation à la Nature» feliratú éji jelenetében a nagybőgők játékához ezt az utasítást adja: «igen kimérten és sötéten» (très large et très sombre). Hasonlót tesz Wagner a «Lohengrin» II. felvonásának kezdetén, mikor az éjt festi, mely Ortrudot és Tellramundot a templom lépcsőin sötétjével takarja el.

Nem folytatjuk az érdekes példákat, melyeknek tanulságát Combarieu abban foglalja össze, hogy a zene képes kifejezni: 1. egy mozgás irányát, gyorsaságát, alakját, rhythmusát, időtartamát; 2. a külvilág természeti vagy mesterséges hangjainak k

látlan számát, minden árnyalataikkal; 3. a térben két mozdulatlan tárgy, vagy két mozgás viszonylagos helyzetét s a köztük levő változó távolságot; 4. a színek élénkségi fokait s különleges tulajdonaik bizonyos számát korlátlan mértékben; 5. a tárgyak nagyságát vagy kicsinységét, arányítás és analogia útján.

—*rn*—

* * *

«*Nuova Antologia.* Rivista di scienze, lettere ed arti. Anno XVIII. Terza Serie. Volume XLIII. Fascicolo IV. 15 febbraio 1893. Roma.»

Az olasz «Revue des deux mondes», a hogy e kiváló folyóiratot széltében nevezni szokták, s joggal, mert nemcsak beltartalma és iránya, hanem külső kiállítása is rávall a népszerű mintaképre, — jelen füzete egyik tanulmányában Gőthe viszonyát világítja meg a katholikus valláshoz («Goethe e il cattolicismo»). Antonio Zardi a szerzője a czikknek, s elmondja, hogy Gőthe, ki a természetet mindenben bálványozta, vallásbölcselmi rendszerében is teljesen eredeti. Átvette mások rendszereiből azt, a mi saját lelki irányának megfelelt, de követni egyiket sem követte; különösen Leibnitz, Kant, Fichte, Schelling, Hegel és mindenekfölött Spinoza, sorban nyomot hagytak szellemén, de egyiknek sem adott előnyt a másik felett s mindannyit egybe tudta olvasztani a maga sajátságos ecclecticismusában. Mint maga bevallja:

Er gehörte zu keiner Innung,
Blieb Liebhaber bis zu Ende.

Mint művész és költő Gőthe polytheista, mint természetbölcselő ellenben pantheista. Isten és lélek előtte ugyanazonos a természettel. Hitt ugyan Isten létezésében, de ez az Isten előtte a természetben volt immanens; és hitt a lélek halhatatlanságában, de ez a lélek reá nézve az örökkévaló, változhatlan erő volt, úgy, a mint az a fejlődés törvényeiben nyilvánult: Leibnitz monadja, s a mit ő aristotelesi kifejezéssel *entelechiának* nevezett.

Ez a philosophia nem gátolta Gőthét, hogy a kereszténység előtt meghódoljon, mint az erkölcsiség legmagasabb elveinek revelatiója előtt, de azért természetes ellenszenvét sem titkolhatta el egy oly tannal szemben, mely a nevető, mosolygó világot sira-