

OSWALD SPENGLER A SZERELEM TÖRTÉNETI ASPEKTUSAIRÓL

JUHÁSZ ANIKÓ – CSEJTEI DEZSŐ

Ha a szerelemre gondolunk, akkor elsődlegesen két ember, két személy, két egyed kapcsolatára gondolunk, bár Sigmund Freud tanainak felbukkanása óta egyre magától értetődőbbnek tekintjük azt is, hogy akár egy tudós is művelheti a saját tudományát a mindent elsősorú szerelem szenvedélyével.

Ha viszont a szerelem kapcsán Oswald Spengler nevével hozakodunk elő, akkor már a kezdő utalásoknál biztosak lehetünk abban, hogy a szerelem *történeti* aspektusairól fogunk hallani. Méghozzá elsődlegesen arról, hogy az a történeti kultúra, amelybe beleszületünk, amelyben élünk, befolyásolható alapvetően olyan *személyesnek* tekinthető emberi érzelmeket, viszonyulásokat, mint amilyen a szerelem.

A spengleri fóműben, *A Nyugat alkonyában* az egyik kardinális megállapítás az, hogy az egyes kultúrkörökön belül még a látszólag legellentmondásosabb és egymástól legtávolabb eső területek (így pl. a földművelés, a haditechnika, az építészet, a zene, a hitelrendszer és a szerelem) között is mélyreható összefüggéseket lehet felfedezni. Az összefüggések maguk pedig egy-egy kultúrkör *legkorábbi* közösségeinek *természetélményeire*, benyomásaira, ill. a később ezt utánozni kívánó, erre emlékező látás- és teremtésmódra vezethetők vissza. Ha mindezt a szerelem jelenségére vetítjük, akkor – Spengler meglátása szerint – azt mondhatjuk, hogy talán már azokban az *ösztönszerűnek* tűnő rezdülésekben is, amelyeket a *tudatosabb* viselkedésformákról szokásos módon többnyire leválasztunk, fellelhető a történetiség s a közösség alakító hatása és legfőképpen az *eredendő* tájélmény. S az, ami első pillantásra egyszerűnek, könnyen megoldhatónak tűnik, vagyis az ösztönösnek a tudatostól való elkülönítése, valójában sokkal bonyolultabb, és sokkal nehezebben meghatározható – nemegyszer pedig nem több mint megkérdőjelezhetőnek bizonyuló vélekedés, feltevés.

Spengler úgy véli, hogy az a fajta látás- és értelmezésmód, ahogyan egy kialakulófélben lévő kultúra közössége történelme elején, annak *legkorábbi*, induló szakaszában viszonyul a körülötte, az épp akkor körülötte lévő tájhoz, természethez, s ahogy abban elhelyezni kívánja önmagát, ám nemcsak *jelenváló* önmagát, hanem azt az önmagát is, akivé *halála után* lehet, alapvetően meghatározza a *későbbi* közösség és az abban élő egyed látásmódját,

sőt ösztönrezdüléseit is. Így egyebek mellett még azt is, hogy egy adott közösségben milyen értékítéleteket, rítusokat, szabadságot vagy kötöttséget társítanak a szerelem jelenségéhez. Vagy azt, hogy a későbbi történelmi fázisokban az ember ösztönei mit dobnak felszínre, s milyen határoknál fékeződnek le.

Az antik kultúra korai szakaszában¹, az Égei-szigetek átláthatóságát, bebarangolhatóságát, tapinthatóságát, lehatárolt, sőt még a végpontban is érzékelhető testiségét közvetlenül megtapasztaló görögök számára a nőben és a férfiban az volt a legtermészetesebb, hogy mindkettőnek teste, érzékelhető teste van. Hogy a test látható, ábrázolható. Hogy test nélkül nem létezik senki sem, még az istenek sem az Olümposzon. A görögök istenei között ezért természetszerűen, magától értetődően vannak férfiak és nők is, akikről elmondható, hogy nagyon is hasonlítanak a földi lényekre mind testiségükben, mind pedig érzéseikben. A férfi istenektől nem lehet elvitatni férfiaságukat, szereleméhségüket. S ennek legfőbb oka, hogy testük van, s ugyanakkor épp a testi lét a legfőbb bizonyosága annak, hogy létező lények. Ahogy Spengler írja: „Zeusz, Apollón, Poszeidón, Arész egyszerű férfiak”.² S ugyanez elmondható a testiség kapcsán a nőistenek vonatkozásában is.

A görögöknél a *formaérzés* legbelsőbb alapja annak megtapasztalása, hogy a testnek anyagi határai vannak. Ha nincsenek, akkor nem lehet testnek nevezni. A test, illetve a test összes pontosan és tipizálhatóan ábrázolható része olyannyira fontos a látás számára, hogy mindaz, ami már esetleg kívül kerülhet ezen a körön, vagy mást is sugallhatna, s így megbonthatná az anyagi lehatároltságot, kikerül, kimozdul a látás és a művészi ábrázolás

¹ „A kultúra Spengler számára alapvetően nem egyéb, mint a történelmi fogalomképzés legfontosabb eszköze, olyan eszköz, amely biztosítja azt, hogy a történelmi események, tények, folyamatok áttekinthetetlen sokaságát, masszáját intelligibilis egységekbe, értelemmel bíró képződményekbe lehessen rendezni.” In: Csejtei Dezső – Juhász Anikó: *Oswald Spengler élete és filozófiája*. Attraktor Kiadó, Máriabesnyő-Gödöllő: 2009. 104. o. Néhány egyedi kivételt persze minden kultúra kapcsán lehetne említeni, ezek azonban soha nem bírnak lényegi, az adott kultúrát meghatározó módon formáló jelentőséggel, márpedig a történetfilozófus mindig a nagy, a formáló tendenciák alapján jellemez és állapít meg összefüggéseket. Frits Boterman szerint a kultúra mint megnevező fogalom felé való elmozdulásban szerepet játszhatott az is, hogy Spengler tágitani szerette volna a 19. században megszokott fogalmakat a történetírás területén (nép, nemzet), s a globalizálódási folyamatokat jobban leírhatóvá tevő nagyobb egységek felé fordult. Vö.: Frits Boterman: *Oswald Spengler und sein Untergang des Abendlandes*. SH-Verlag Köln, 2002.

² Oswald Spengler: *A Nyugat alkonya* I. Európa Könyvkiadó, Budapest, 505. o., (Juhász Anikó és Csejtei Dezső fordítása). A továbbiakban: NYA I. A közelmúltban, 2011-ben Budapesten megjelent *A Nyugat alkonya* I-II. 2. átdolgozott kiadása is a Noran Libro Kiadó gondozásában. Idézeteink az 1994-es kiadásból (Európa Könyvkiadó) származnak.

fókuszából. Így például az arcnak, a fejnek – amelynek esetében jóval nehezebb a tipizálás – a görög képzőművészetben koránt sincs akkora jelentősége, mint amekkora jelentőséget tulajdonít ennek a nyugati kultúrkör (a mi jelenkori kultúrkörünk)³ közösségében élő ember a képzőművészetben, a betegségekhez való viszonyulásban – vagy akár a *szerelem* vonatkozásában is. Az arcábrázolás ugyanis jóval több lehetőséget ad arra, hogy abban személyes, vagyis kevésbé behatárolható, kevésbé rögzített karakternvonások is megjelenjenek. Ezért a görögök az ábrázolás során igyekeztek elkerülni azt, hogy a fej, az arc a test kitüntetett része legyen.⁴ S az arcokat kevésbé dolgozták ki, mint a testeket. Ha valami karakternvonás mégis megjelent rajtuk, az többnyire egy határok közé illesztett, általánosított, *típus* karakter volt. A típusábrázolás és az egyedi jellegzetességek eltüntetése mint kívánalom annyira elvárás, követelmény volt például V. és IV. századi görög képzőművészeti ábrázolásokban, hogy idővel még a férfi és a női arc is összeolvadt egy közös típusba. S az a kívánalom emelkedett mindennek fölébe, hogy amit meg kell jeleníteni, annak egy jelképes *emberfejnek* kell lennie.⁵

A görögök ábrázolásmódjában a földi léthez közel álló, ám náluk *tökéletesebb* istennők is *típus*-formában lépnek elénk – két szélsőségesebb magatartásforma durvábbra nyesett, általánosított vonásait hordozva. Alapvetően két fő típushoz tartoznak: vagy *amazonok*, mint Athéné, vagy *hetérák*, mint Aphrodité. S ugyanez mondható el a szerelmet felébreszteni tudó, felébreszteni képes földi lényekről is. Az *Iliász* Helénéje⁶, mondja Spengler, a nyugati kultúrkör Krimhildájához mérve: hetéra. A női alakok léte, élete, a hozzájuk kapcsolódó képzetek az antik kultúrkörben sokkal inkább kötődnek a *belátható, szinte testszerűséggel rendelkező pillanathoz*, a látható jelen időhöz, mint például a nyugati kultúrának a jövő időre is utaló, sok rejtett elemet tartalmazó nő- és anyaábrázolásai. Médea számára minden tragédia abban öszpontosul és abban a pillanatban *zárul*, amikor elveszíti a *szeretőjét*. A jövőt jelképező gyermekek ábrázolása kiesik a görög tragédiaíró figyelmének homlokeréből, mintegy átsiklik a figyelme az ő jelenlétük, későbbi lehetséges sorsuk felett.

Az antik szobrászatban a nőies eszményi alak, mint pl. a knidoszi Aphrodité, pusztán szép *tárgy*, test, aki a természet egy darabja. A görögök számára fontos, magától értetődő és természetesnek tekintett az *érzékiség*, az

³ Az antik és a nyugati kultúrkör elemzése kitüntetett szerepet kap *A Nyugat alkonyá-*ban részben a jelenkori vonatkozások miatt, részben pedig azért, mert a két kultúrkör számos szálon poláris ellentétben áll egymással.

⁴ NYA I. 421. o.

⁵ NYA I. 421. o.

⁶ NYA I. 426. o.

érzéki együttlét, a *közelség*, a közérthetőség⁷. A másikkal szemben elvárás az, hogy *ne rejtegesse titkokat*. A görög férfi a nőben, a látott testben és felületben sokkal *kevésbé kereste a mélyebben rejtőzt*, kisebb jelentőséget tulajdonított ennek⁸. A szerelem lényegét az *egyesülés érzéki aktusában, a két test együttlétében*, ill. közellétében látta. E mögött nem keresett mélyebb szellemi értelmet, s ez is szerepet játszott több más mellett abban, hogy nem alakultak ki olyan ellenérzések az *azonos neműek* testi együttlétével és szerelmével kapcsolatban, mint amilyen ellenérzések megnyilvánultak/megnyilvánulnak ebben a vonatkozásban például a nyugati kultúrában. A görög lírában a szerelmi bánat kifejezése többnyire a jelenvaló pillanatra jellemző boldogtalanságot fejezi ki, de az *elvé* elérhetetlen, végtelenül távol lévő, megközelíthetetlen lény iránti vágyódás soha nem lesz *olyan központi, sőt szinte kötelező elem* a szerelmi lírában, mint ahogy ez például megfigyelhető a nyugati kultúra trubadúr költészetében már a kezdet kezdetén.

Spengler felhívja a figyelmet arra is, hogy a görög ember, a görög férfi soha nem akarta úgy az egyedüllétet az élet *egyetlen* területén sem, és soha nem számított a *magányos* küzdelem a görögök körében olyan férfias tulajdonságnak, mint ahogy ez pl. megjelenik a nyugati (vagyis az európai és amerikai) kultúrkörben.⁹ Ezt írja: „A görögök leányvárosok százait alapították a Földközi-tengerpart szegélyén, de a legcsekélyebb olyan kísérlettel sem találkozunk, hogy hódítóként a mögöttes terület felé nyomultak volna. A tengerparttól távol letelepedni azt jelentette volna, hogy *szem elől tévesztik* (nem látják) a hazát; egyedül letelepedni, ahogy ez eszményként lebegett az amerikai prédikátorok trapperei s jóval előttük az izlandi sagák hőseinek szeme előtt, nos, ez teljességgel kívül rekedt az antik emberiség lehetőségein”.¹⁰

Az antik lakómódnak, az antik kultúrára jellemző szerelmi viszony *már családdá érő fázisának, formájának*, ahogy erre Spengler analízise *A Nyugat alkonyában* rámutat, az antik stílusú *agnát-család* felel meg¹¹. Ez a családforma, ez az összefüggésrendszer a rokonsági összetartozásnál, ill. a rokonság meghatározása során mindig a *jelen* állapotot jeleníti meg, mint ahogy a polisz is a *jelenben létező testek* összessége. A vérrokonság ténye, megléte önmagában nem kielégítő. Sőt a rokonsági összetartozás megállapításához, a rokoni körbe való tartozás elismeréséhez nem is szükségszerű... Az antik kultúrában a család ugyanis a *patria potestas* határáig terjed, s a „ház” határánál megszűnik. Az anya még saját gyermekeinek is csak akkor rokona

⁷ NYA I. 515. o.

⁸ NYA I. 518. o.

⁹ NYA I. 441. o.

¹⁰ NYA I. 531. o.

¹¹ NYA I. 465. o.

agnatikusan, ha élő férje *patria potestas*a alá tartozik. A császárkor kései római joga lesz az majd csak (lásd Justinianus császár rendelkezéseit), amely külső hatásokra áttér egy másik család típusra. Mégpedig az ún. kognát családra, amelyben már nagyobb jelentősége lesz a vérrokonságnak és a véroközösségnek, mint ahogy annak is, hogy ennek megfeleltethető, ebből levezethető egyfajta a családra jellemző szellemiség, gondolkodásmód is.¹²

Spengler ezt írja: „Mindegyik kultúrában másféle benyomás alakul ki az életről, mivel mindegyik másféleképpen él. Az emberről alkotott metafizikai – s hasonlóképpen etikai és művészi kép vonatkozásában azonban egyenesen döntő jelentőségű az, hogy az egyes ember *testek közötti testnek* éri-e magát vagy pedig egy *végtelen tér középpontjának*; hogy töprengései során saját énjének magányosságát ismeri-e fel vagy pedig annak lényegi részeseledését az általános consensusban, [...] s hogy életének ritmusa és menete hangsúlyozza-e, avagy tagadja az irányszerű létet. Mindebben a nagy kultúrák összimbóluma (vagyis tehetjük hozzá: *ősbenyomása és annak elsődleges megjelenítése*¹³) fejeződik ki. Világérzések ezek, s ezeknek felelnek meg az életeszmények”. (S köztük – folytathatnánk tovább a spengleri fejtegetést – a szerelemeszmények és szerelemképek.)

Az antik ideálnak szerves része volt az érzéki látvány maradéktalan elfogadása, a valóságnak az érzéki látvánnyal való maradéktalan azonosítása. A nyugati kultúrkör eszményképére viszont már a kezdet kezdetén jellemző törekvés volt az, hogy a látványt, a láthatót meghaladják akár a szenvedély erejével is.¹⁴ Az antik kultúrkör embere számára a *szóma* volt a fontos és annak állandósága. A nyugati kultúrkör embere számára viszont a személyiség, a karakter, a változás, az irányulás, vagyis az alakulás – az, *amivé* az ember élete során lehet. Illetve az, aminek megfejtése, kiderítése első pillantásra nem látható. Ami túl van az optikai látás határán. Aminek látásához és leírásához már kell a benső pillantás kreativitása is.

A „lélek – a görög ember számára *testének formája*” volt. Arisztotelész is így definiálta. A test – a fausti ember szemében viszont „edény” a lélek számára. Így érez Goethe” (is). A fájdalmat a görög képzőművészeti ábrázolások esetében a testi jelenségek, így pl. a test *izomzata* fejezi ki. Fontos rámutatni arra is, hogy az antik szobrászat alaptörekvéseinek egyike annak bizonyítása, hogy az ábrázolt testnek minden vonatkozásban *test*-jellege van. Még abban a vonatkozásban is, ami a szem számára épp nem látható. Ezért az ábrázolt figurát, mely a képzőművészet korai fázisában még a falhoz

¹² Oswald Spengler: *A Nyugat alkonya* II. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1994. 166. o. (A II. kötet Simon Ferenc fordítása.) A továbbiakban. NYA II.

¹³ A szerzők J. A és Cs. D kiegészítő megjegyzései.

¹⁴ NYA I. 412. o.

tapadt – de már akkor is kiemelték belőle, csak éppen kevésbé – az érettebb fázisokban már teljesen leválasztották a hátsó falról. Szabad, nyílt terepre állították mindenekelőtt azért, hogy annak testiségét minden oldalról szemügyre lehessen venni.

A szexuális tartalmakat is hordozó *meztelen test ábrázolása* is magától értetődőnek számított a görög szobrászatban. Sőt, a test meglétének hangsúlyozása annyira fontos volt, hogy a görög vázaképek készítésekor bevett módszer volt az az eljárás, hogy a testet először teljes egészében megrajzolták, s csak utána adták rá a *szintén testi hatást* keltő ruhát magát. A görögök a testábrázolás során az anatómiai felépítést kifejezetten a kifejezés tárgyává tették, a meztelenséget hangsúlyozottan ábrázolták.¹⁵ Ez az antik szobrászat kedvelt s mondhatni kötelező motívumának számított. Mivel azonban azt lehet a lehető legtökéletesebben ábrázolni, ami a szem számára kimerevíthető, ami statikus, s minden, ami mozog, óhatatlanul kicsúszik ebből, ezért a görög művész arra törekedett, hogy mindenben a statikust, a jelen időhöz kötődőt hangsúlyozza. Még akkor is, amikor egy olyan helyzetben lévő figurát ábrázolt, akiben a nyugati kultúra embere mindenekelőtt a mozgást veszi észre, a mozgást tartja fontosnak. A görög művész mindig a *kimerevített pillanatot* akarja megörökíteni: a legrövidebb, de még optikailag látható szakaszt – amely nem veszíti el térszerű, testes jellegét. Számára a pillanat két pont között kifeszített, testszerű, térszerű időlap. A mozgó figurában pedig a „két mozgás közötti, legrövidebb ideig tartó *nyugalmat*” ábrázolja”.¹⁶ S ha ezt a nyugati kultúrkör embere a maga szemszögéből utólag másképp értelmezi, úgy gondolja, hogy a görög ember úgy látott, ahogy ő lát, akkor Spengler szerint hatalmas tévedésben van, becsapja önmagát.

Az antik kultúra *formanyelve* éppen ezért szűkebb, mint a nyugati kultúrkör közösségének formanyelve.¹⁷ Nem kíván olyasmit kifejezni, ami

¹⁵ NYA I. 414. o.

¹⁶ NYA I. 418. o.

¹⁷ Eduard Meyer, az ókor történelmének egyik legkiemelkedőbb, legelismertebb történésze, néhány részkritika ellenére felismerte *A Nyugat alkonya* összkoncepciójában fellelhető termékeny elemeket, és Spengler támogatásáról biztosította. Ennek köszönhető, hogy ezután Spengler több szaktudományos programban is együttműködött a szaktörténészekkel, s Eduard Meyer gyakran folytatott vele személyes beszélgetéseket is. Vö. Eduard Meyer: *Spengler Untergangs des Abendlandes*, Karl Curtius Verlag, Berlin, 1925. Egy másik német tudós, Manfred Schröter *Der Streit um Spengler. Kritik seiner Kritiker* c. Münchenben megjelent könyvében (1922) hasonló véleményének ad hangot. Nem az a döntő, mondja Schröter, hogy Spengler minden esetben, az összes legapróbb, kivesézhető részletig lemenően helyesen ítéli-e meg az egyiptomi V. és VI. dinasztia kerámiadíszítésének egymáshoz való viszonyát, hanem az, hogy a *lényegi* sajátosságokat, folyamatokat és tendenciákat illetően helyesek az észrevételei és következtetései. Spengler kiemelkedő elemző készségét

nem látható, vagy nem láttatható. Nem akar olyat ábrázolni, ami a szem mint érzékszerv, mint az *élő* ember érzékszerve számára: nem befogható. Az antik ember számára a természet, a táj- és a tájérzet soha nem volt úgy, ahogy az a nyugati kultúra embere számára megjelent. Ebből következően még a görög színpad sem ábrázol soha úgy tájat, kiváltképp nem végtelenségre utaló, az optikai látás határait átlépő tájat, ahogy a nyugati kultúra embere. S nem azért, mert a görög ember *természetidegen* lény lett volna, hanem azért, mert a görög ember számára a természet más volt: azonos volt a testtel, a színpadon pedig a testi figurákkal.

Az antik kultúra közösségének embere számára annyira természetes volt a másokkal való együttlét, az, hogy az ember mint test is *másokra van utalva*, másokkal együtt létezik, s élete elsődlegesen a vele együtt élő, létező emberek kapcsolatrendszerébe, hogy ez a művészet *minden* ágában és a szerelemről való gondolkodásban is érvényre jutott. Így például az antik líráról – Spengler szerint – el lehet mondani, hogy „mindig korális, mindig szemtanúk előtti líra”.¹⁸ Az antik lírára jellemző, hogy mindig *nyilvánosan, mindig mások jelenlétében* recitálják. S mindig ahhoz a helyhez, ahhoz a közösséghez tartozik, ahol éppen felhangzik. Spengler *A Nyugat alkonyában* ezt így írja le:

„A görög ember gondolkodása azokra... az emberekre irányult, akiket éppen maga körül látott, nem pedig az eljövendő nemzedékekre.¹⁹ Vagyis nem véletlen az, hogy a művészeti ágakban, a szobrászatban, drámaírásban kerülnek a *gyermek*ábrázolást, a szerelemben rejlő, jövőre utaló momentumot, s hogy nem teszik azt hangsúlyos, középpontba állított elemmé. Nem megszokott, nem magától értetődő kíváncsi az, hogy a megformált férfi vagy női test mellé odaállítsák a gyermektestet, s így a férfi, a nő és a gyermek *együttesére* utaló családi ábrázolásokat kifejezetten előnyben részesítsék.

Ezzel szemben a nyugati kultúrában az *anyaság* eszméje, azon anyaságé, amely a *jövendőt* hordozza magában, amely túlmutat a meglévő, az adott, a látható állapoton, a pusztán szerelmen, amely magában hordja a változás lehetőségét, egy másik, a jelentől különböző létforma megszületésének lehetőségét, már a kultúrkör *korai* szakaszában is hangsúlyozott jelentőséget kap. A „Nyugat vallásos művészetében nem volt fennköltebb feladat e téma ábrázolásánál” – írja Spengler. „A bizánci mozaikok Maria Theotokoszából – a gótika színre lépésétől kezdve – Mater Dolorosa lesz, Isten anyja és egyáltalán Anya. A germán mítoszokban – kétségkívül csak a Karoling-kortól kezdve – úgy jelenik meg, mint Frigga és Holle anyó. Ugyanezt az érzést a

Raymon Aron is gyakran említi műveiben, így pl. a következőben: Raymond Aron: *Mémoires – 50 ans de réflexion politique*, Paris, 1983. 670. o.

¹⁸ NYA I. 512. o.

¹⁹ NYA I. 424. o.

minnesängerek szép fordulataiban a Nap-hölgy, Világ-hölgy, Szerelem-hölgy alakjában látjuk viszont. Előterbe kerül az anyai, a *jövőről is gondolkodó és gondoskodó* jelleg. [...] S 1250 körül a reimsi székesegyház nagy szobor-eposzában a főbejárat közepén a kitüntetett hely – melyet Párizsban és Amiensben még Krisztus foglalt el – már a Madonnának jutott... Raffaello Madonnáitól aztán a barokk [...] nőtípusán keresztül vezetett az út az *anyaként is megjelenő szeretőhöz*, Ophéliához és Gretchenhez, kinek titka a *Faust* második részének végén a megdicsőülésben, a korai gótikus Máriával való egybeolvadásban tárul fel.²⁰ Krimhilda *saját meg nem született gyermekét*, az elveszített *jövőt* is megbosszulja. Médea viszont csak az elveszített boldogságot, a jelen idejű boldogtalanságot²¹ – ő nem töpreng gyermekei sorsán.

S mindez – és ez a spengleri történelmi analízis egyik legfajsúlyosabb mondanivalója, kitétele – nem független egyetlen kultúrkör esetében sem attól a benyomástól, attól a tájélménytől, amely e kultúra *legkorábbi közösségeinek* alapvető, aztán később nemzedékről nemzedékre öröklődő élménye volt. A *nyugati kultúrkör* esetében az az alapélmény, mely később ismétlődik, és amely beivódik az ösztönrezdülésekbe is, a tágas, végtelennek tetsző síkságokon való vándorlás élménye (a germán törzsek vándorlása a tágas frank, burgundi stb. síkságon). Annak megtapasztalása, hogy minden látott mögött lehet valami újabb, ami nemcsak hogy újabb, hanem lehet, hogy *más* is. S az erre való emlékezést, a végtelenben való vándorlás lehetőségét és szenvedélyét a germán közösségek még akkor is magukban hordozták, és mítoszokon, mondákon, meséken keresztül akkor is tovább öröközték, amikor a végtelen vándorlás lehetősége történelmileg már megszűnt. Amikor már beszorultak egy-egy szűk területre a letelepedett és náluk erősebb birodalmakkal való küzdelem során.

Az *emlék* ugyanakkor alap volt az elrugaszkodáshoz is. Ahhoz, hogy a bezártság fázisában is higgyenek a kitörési lehetőségben, hogy higgyenek a végtelenségben, annak létezésében. S ha a kitörési lehetőséget a látott, a tapasztalt, a számukra adott térben már nem lehetett fellelni, akkor – a *túllátás* képességét mozgósítva – a végtelenséget egy *fiktív* térben, illetve egy más dimenzióban, a térből kifutó, a téries jelleget levetkőző *időben* fedezték fel. S fokozatosan eköré építették első jelképes nyelvüket, önértelmezésüket: vallási rítusukat is.

De ez az emlékké vált, ősrégi, múltbeli benyomás, tájélmény fejeződött ki a közösségre alapvetően jellemző települési és együttélési formákban és az azokra vonatkozó szabályokban is: akár egy ház alapszerkezetében, a családi

²⁰ NYA I. 425. o.

²¹ NYA I. 426. o.

együttelési formákban, sőt még a *szerelemről alkotott képzetekben* is. Az ősbenyomás, a korai tájélmény és annak korai megváltozása a nyugati kultúra embereiben egyrészt azt az érzetet, azt a világlátást alakította ki, hogy a világ végtelen, határtalan. Másrészt pedig – a határok közé szorulás után! – ráragódott erre az a másik érzet, hogy ami közvetlenül látható, az valójában olyan látvány, olyan látszat, ami átmeneti, időleges, nem azonos a tényleges, a jóval tágabb világgal. A látszatnak *mögé* kell tehát menni, mert az hordozhat magában, *maga mögött* mást is. A láthatóban nem jelenik meg maradéktalanul az összesség, a teljes, az egész. Kutatni, keresni kell, hogy feltűnjön a mögöttes is. Az pedig, hogy az optikai látás nem érzékel valamit, még nem ellenérv a létezését illetően. Vagyis a felületen megjelenő látszat mögött lehet egy nem látható, sőt talán súlyosabb lényeg – ami éppúgy realitás, mint a szemnek felkínálkozó látszat. Másrészt meg a felületi látszataból nem feltétlenül lehet következtetni a mögöttes levő milyenségére sem, *látszat és mögöttes levő* különbözhet egymástól.

A nyugati kultúra azon korai szakaszában, amikor a két meghatározó alapélmény: a végtelen síkságokon való vándorlás szenvedélye, illetve a megtorpanás utáni bezártság és a korábbi élmény által generált kitörési vágy egymás mellé kerül, formálódik meg a *szerelemnek* egy olyasfajta értelmezése, amely mintegy leképezi *ezt az ősi alapképletet, tájélményt* még akár a legszemélyesebbnek vélt emberi kapcsolatokban is. Ami látható, ami jelenvaló, az nem feltétlenül a teljes valóság, s nem feltétlenül a legfontosabb, a legértékesebb. Így például a látható test szépsége vagy csúnyasága nem biztos, hogy hasonló lelki bensőt takar. Nem biztos, hogy mindent elárul az értékekkel kapcsolatban. Az érték felfedezhető, sőt felfedezendő a *nem látottban* is. Sőt, a *nem látott* értéke a látottét akár felül is múlhatja.

A nőben a nyugati kultúrában fontosabbá válik az, hogy milyen jövőt hordoz, hordozhat magában, hogy anya lehet. S kialakul az a szemléletmód, hogy akár a csúnya nő is lehet vonzó, bájos, *szerelmet ébresztő*, ha a testi jegyeken túlmutató sajátosságokkal, benső értékekkel rendelkezik – kiváltképp, ha élni és bánni is tud e sajátosságaival. Egyfelől a test *külső megjelenése* az, ami látható. Ugyanakkor a test olyan adottság, ami a bezártságot is jelképezi, mutatja, ekképpen a nyugati kultúra értelmezésében – a bezártság, a beszorítottság annak történeti első megtapasztalása során – negatív tartalommal telítődik. A testbe való bezártságból nincs *testi (nincs konkrét)* kitörési lehetőség. Minden erre irányuló *testi* próbálkozás félresiklás, elítélendő, felesleges próbálkozás. A test bezártságából, börtönéből csak valami *más természetű elevenség, csak a lélek* képes kilépni, amelynek útja a testi szem számára már *nem látható*. S ha a léleknek útja, útjai vannak, akkor a végtelenre törekvő szenvedély nem elégszik meg azzal, hogy a lélek útjának

távolabbi részét *egyszer majd* – az idő múlásával – bejárja, egyszer majd megismeri. Szeretné ezt az élményt is különböző helyzetekben *előre* érezni, előre begyakorolni. A lélek száguldásának ily módon végtelen részesévé lenni. S tulajdonképpen ilyen begyakorlási, *elő-érzési lehetőséget*, a *lélek legtávolabbi útjainak megtapasztalását* jelenti a *szerelme egyik sajátos megélési formája*. Az például, amikor valaki olyan lényt választ szerelme tárgyául, akivel kapcsolatban már *eleve* tudja, sejtí, hogy elérhetetlen a maga testi valóságában. Tudja, hogy ezt a távol lévő lényt legfeljebb a lélek végtelen száguldása érintheti meg.

A nyugati kultúra *szerelmi lírájában* szerelmi múzsaként megjelenik a *hiába vágyott* nő alakja, aki valahogy mégis a legfőbb *teljességet* képviseli. Akivel kapcsolatban nemcsak a lélek fékezhetetlenségének van szabad útja, hanem a képzetek is több irányba lendülhetnek szét, vagyis a *költői gondolkodás* is *tágabb síkságra* ér. Tágabb síkságot jelent kezdetben az elérhetetlen nőnek a *vallási jelképekkel* való azonosítása, vallási jelképekbe való beleemelése. Tágabb síkságot jelent egy későbbi időstádiumban a nőnek a *végtelenségre is utaló természeti metaforákkal* való megidézése. Még tágabb terepet jelent később az, amikor már nemcsak a férfi meztelen testének ábrázolása kap teret a képzőművészetben, hanem a női testé is, amely azonban kezdetben soha *nem csupán* test, s még csak nem is csak kirakati hús, hanem mindig valami *mögöttes tartalomra utaló*. S megjelenik a szerelmi kapcsolatkeresésnek és értelmezésnek egy olyan válfaja is, amely már kifejezetten a látható és a mögöttes tartalom lehetséges *összefüggéseiről* vagy ellentétéről szól – akár egy földi, egy *testi* kapcsolat kialakítása, kezdeményezése során.

Ebben az időfázisban már egyre többet értekeznek a *csábítás lélektanáról*, amelynek lényege az, hogy a hallott, a kimondott, a látott mindig csak *töredékes*, valami másra utaló. Illetve rámutatnak arra, hogy a végtelen bejárására, meghódítására utaló szenvedély gerjeszhető, alakítható akkor, ha valaki valamely érzésnek, akarásnak, szándéknak gátakat szab egyfelől, másfelől viszont mégiscsak felvillantja, érezteti a gát megdöntésének lehetőségét. Ilyen jelenségekről ír Georg Simmel is *A kacérság lélektana*²² c. művében, amikor a „*nem*”-ben rejlő talán „*igen*”-ről vagy a félig-elfordulásról és a félig odafordulásról beszél. Ha viszont egy kapcsolaton belül már *minden* megadatik, ha egyik fél sem érzi azt, hogy van ebben valami kimunkálatlan, nem érzi, hogy híja van az egésznek, a teljesnek, hogy az úton *még érdemes* járni, akkor már csak a – szerelmet temető – megszokás fogja egybetartani ezt a kapcsolatot.

²² Georg Simmel: *A kacérság lélektana*. Atlantisz Könyvkiadó. Budapest, 1990. (Berényi Gábor és Bognár Virág fordítása)

Spengler *A Nyugat alkonyában* alapvetően tehát arra mutatott rá, hogy minden kultúrkörnek van egy *olyan induló* és van egy olyan *érett* korszaka, amelyben a kultúrkörökben élők még közel állnak a természethez. Az a táj, amelyben *először* ébred rá egy kultúra közössége a távolság, a távolodás (a messze tér és a halál, meg a halál utáni tér-idő) fogalmára, alapvetően meghatározza a látásmódját az élet minden más területén is – s nemcsak saját jelenkorában, hanem a *későbbi* időfázisokban is. S attól függően, hogy ebben a korai szakaszban mit talál alapvetőnek, *utánzásra érdemesnek*, szépnek, barátságosnak vagy éppen elkerülhetetlenül szükségesnek *az őt körülvevő tájban*, rendezzi majd később is a természettel, a természet jelenségeivel, más személyekkel való kapcsolatát.

Ekkor, a korai fázisban alakítja ki minden kultúra közössége azt a *nagy stílust*, azt a minden egyes kultúrkörre jellemző, sajátos stílust, amely érvényre jut az élet egymástól látszólag nagyon távol eső jelenségeiben is. Ha egy közösség számára az érzékiileg látható, átlátható, anyagi körvonalakkal rendelkező test (a belátható kis sziget) az alapvető élmény, akkor ezt tekinti természetesnek – és az ebben való megmaradást érzi biztonságosnak később is. S nem érzi lényegi szükségét annak, hogy kitörjön ebből a látásmódból, hogy a végtelenséget kutassa, hogy kételkedjen a látott realitásában vagy létezésében.

Ha viszont egy kultúra közössége olyan táji környezetben tudatosította a maga számára *először* a távolságot és a távolodást (mind térben, mind időben), amely hosszú időn keresztül lehetővé tette számára a *korlátlan* vándorlást – és aztán a vándorláshoz tapadó érzést és szenvedélyt *még akkor is* őrizte emlékeiben, amikor a történeti szituáció már változott, amikor megállásra kényszerült –, akkor Spengler szerint a végtelenben való vándorlás szenvedélyéről ez a közösség, ill. annak egyede később sem tud lemondani. Ennek összes lehetséges útjára rátalál – akarva-akaratlan, de leginkább akarva. S ennek minden lehetséges módozatát megformálja még a látszólag *legszemélyesebb*, *legintimebb*, *legöszöntősebbnek* tűnő érzésekben és kapcsolatokban is. Spengler szerint tehát az, hogy valaki a szerelem kapcsán az érzéki közelséget és együttlétet tekinti természetesnek, hogy nem keresi a látott mögött a rejtett lényegét, éppúgy az ősi benyomások tájélményével kapcsolatos, mint ahogy az, hogy valaki meg a *látzat* és az *elkülöníthető mögöttes lényeg* kettősségében él – akár a szerelem vonatkozásában.

Spenglernek ugyanakkor alapvető meglátása az is, hogy minden kultúrkörnek van egy kései, egy ún. *civilizációs* szakasza. A kultúrkörök civilizációs szakaszainak megvannak a kultúrától független, közös ismertető jegyei. A legfőbb ismérv az, hogy a civilizáció időfázisában már elszakadnak a természettől és mindattól, amit korábban a természetben vagy a természetesség

szellemében való élés jelentett. Már *nem fontos a korábbi, az adott kultúrkörre jellemző stílus*, érzés- és szokásvilág, mert a természet helyébe egy *művi* világ kerül. Ez a művi világ a technika által épül, és *technikailag* jóval gazdagabb, mint a korábbi időszakasz kultúrája – valójában azonban már egy hanyatló és meddő világ. Hanyatló és meddő azért is, mert *nincs olyan érzésvilága*, nincs olyan lelki irányultsága, amely az *eredendő természethez* kötné.

Kialakul az újfajta, a civilizációs szakaszra jellemző természetidegen lélek, a kis helyre összehúzóerővel, művi környezetben élő lakosság tömegelke. Ez a lélek nem érzi többé fontosnak a *korábbi irányultságokat* sem a közösség, sem a család, sem a nő és a férfi életében, sőt még a szerelem vonatkozásában sem – ha mégis, az már csak a kivételek szigetein kap helyet, és abnormálisnak számít, esetleg nevetségessé válik.

Másfelől meg Spengler rámutat arra is, hogy noha az egyes kultúrák legkorábbi szakaszaiban *más és más az eredendő* tájélmény, s ez az, ami alakítja az adott kultúrára jellemző, jellegzetes stílust, megfigyelhető az is, hogy a kultúráknak nemcsak a kései, nemcsak a civilizációs, hanem már a legkorábbi szakaszaiban is fel lehet fedezni olyan közös jellemzőket, jelenségeket, amelyek szintén *kultúra-függetlenek*. Amelyek minden kultúrában hasonló módon jelennek meg. Ilyen jellegzetesség például az, hogy – mivel még nem ismerik a természetes folyamatok művi befolyásolhatóságának és megváltoztatásának lehetőségét, eszközeit – a bő gyermekáldást „természeti jelenség”-nek, magától értetődőnek tekintik.²³ Ennek meglétén senki nem morfondírozik, még kevésbé annak hasznán vagy kárán. Amikor azonban ennek technikai befolyásolhatósága már nagyobb tömegek számára is lehetővé válik (s erre a civilizációs szakaszban kerül sor), már nem természetes, nem magától értetődő a bő gyermekáldás. Sokkal inkább annak jó vagy rossz mivoltán elmélkednek. Olyannyira, hogy Spengler szerint a házasság vagy a társ megválasztása – a kultúrkörök civilizációs szakaszában – már kifejezetten *iparművészeti, rosszabb esetben ipartechnikai feladattá* válik. Kiváltképp a városokban, ahol a gyermekbőség sokak számára már szinte azonos az alacsonyabb rendűnek tekintett provincialitással, a sokgyermekes anya pedig karikizálhatóvá válik.²⁴ A német filozófus ezt nevezi a kultúra szétbomlása, a „*belülről enyészés*” kezdetének. Ahol a születési indokok tudatosulnak, és vita tárgyává válnak, ott szerinte az élet adott formája és *korábbi stílusa* is kérdésessé vált. Ott és ekkor, igen, ebben a fázisban kezd a *női élettárs* választása is hangsúlyozott *szellemi problémává* válni.

²³ NYA II. 147. o.

²⁴ NYA II. 148. o.

Spengler ugyanakkor állítja azt is, hogy nemcsak *kultúrkörök történelméről* lehet, kell beszélni, hanem *kultúrákon kívüli történelemről* is – akár még a szerelem vonatkozásában is.

A kultúrákon kívüli történelem nyilvánul meg többek között a nemek harcában, férfi és nő jellegzetes elemeket tovább örökítő szembenállásában is – s ez sem független attól, ahogyan a legkorábbi időkben viszonyultak a természethez általában.

Minden kultúrkör korai szakaszára jellemző az – mégpedig a táji környezettől függetlenül –, hogy a *matriarchátus* korábbi együttélési forma, mint a patriarchátus. Ezért mindenütt, minden kultúrában kialakul valamiféle benyomás, ill. megmarad valamiféle emléknym arról, hogy a nő *közelebb* van a kozmikus áradatokhoz, a természethez, a természetes életformához. „A nő léte növényyszerűbb. A nőben az őseredeti sors bomlik ki. Ő benne realizálódik a *generációk egymásutániségének* történelme. Neki is megvan a maga harcai, tragédiái, de ezt többnyire a gyermekágyban vívja meg”.²⁵ „A férfi lényében viszont van valami meghasonlottság”, a férfi „önmaga, de valami más is”.²⁶

A férfi és a nő kapcsolatában alapvetően a *valaki felé fordulás összükséglete* munkál. S ez a szeretet és a gyűlölet ősi forrása. Éppen ezért – állítja Spengler – a szeretet és gyűlölet *férfi és nő* között mélyebb is lehet, mint *férfi és férfi* között, vagyis mélyebb lehet, mint abban a másik, abban a kultúrákban kibomló történelemben.²⁷ A nemek között van egy ősi, rejtettebb küzdelem is. A nő is része akar lenni a történelemnek, csak ehhez ő más utat jár be. A legrégebbi, leginkább magától értetődő, ősi képleten nyugvó út számára: a férfi meghódítása és a gyermekszülés.

Spengler alaptétele ugyanakkor, hogy saját kultúrájának világlátásából, az arra jellemző formaérzésből senki sem képes kilépni. S ha erre törekszik, vagy azt gondolja magáról, hogy ezt megteheti, vagy éppen ebben látja saját legteljesebb mértékű individualitását, mint ahogy erre volt már több példa a történelemben, akkor hamis illúziókba ringatja önmagát.

Azt pedig, hogy ez mennyire így van, egy átmeneti korszak, a *reneszánsz* korának jellemzésén keresztül mutatja be.

A reneszánsz a nyugati kultúrkörön belül született meg. Létrehozói a nyugati kultúrkör közösségének emberei voltak. A reneszánszról ugyanakkor tudjuk azt is, hogy *dacból* született, valamiféle ellenérzésből a *fennállóval* szemben. S ez a dac, a fennállóból, a jelenből való kitörési vágy talált rá egy olyan jelenségre, amelyet összekötő kapocsnak vélhetett saját kultúrája és

²⁵ NYA I. 463. o.

²⁶ NYA I. 463. o.

²⁷ NYA I. 463. o.

egy korábbi kultúra, a görögök kultúrája között. Ez az összekötő kapocs pedig az a *vágy* volt (több más szándék mellett), hogy másképp lehessen értelmezni a testiséget és a természetességet, mint ahogy azt értelmezték a nyugati kultúra korai szakaszában. Már nem elégítette ki e korszak számos emberét a fiktív, a vallásos szimbolikában megrajzolt, abba beleágyazott végtelenség. A testet másképp is akarták látni: először is valóban látni akarták, érzéki módon is észlelni kívánták, ahogyan a görögök, másrészt viszont ott volt az ösztöke bennük, hogy a behatárolton túl kell látni, a korlátokat szét kell törni, hiszen alapvetően mégis a nyugati kultúrkör egységei voltak.

Az a nyugati kultúra, amely a maga korai szakaszában nem a jelen állapotra, annak örökkévalóságára, hanem a *jövendőre*, az adott állapot megváltoztathatóságára, a lehetőségek korlátlan szellemi tárházára helyezte a hangsúlyt, a korlátlanúságnak egy bizonyos vonatkozásban – mégpedig: a tárgyi, testi eszközök elégtelensége, a testi funkciók behatároltsága vonatkozásában – mégiscsak korlátot szabott. Részben azért is tette ezt, mert maga körül ilyesfajta anyagi, területi, testi behatároltságot észlelt, tapasztalt. Ezt a behatároltsággal vegyes végtelenséget, vagyis azt, amikor a behatároltságban a végtelenségre kaput nyitnak ugyan, de csak keskeny sávban, a germán közösségek, melyek a – „végtelen vándorlás” szenvedélyét is régtől fogva magukban hordozták – csak átmenetileg viselték el. Hiszen e kultúra alapbenyomása és alapérzése az volt, hogy korlátok nincsenek, vagy ha vannak, azok ideiglenesek, idővel átléphetők.

A nyugati kultúra korai, *gótikus szakasza* korlátot állított az érzéki szemnek és az érzéki értelmezésnek. Sőt az ábrázolásnak is. A nyugati kultúrkör alapjául szolgáló ősbenyomás, tájélmény viszont ellentmond minden korlátozásnak. Ezért valójában csak idő kérdése volt, hogy e korlátokat mikor kezdik feszegetni és ledönteni – s mikor teremtik meg ehhez a technikai feltételeket is. A korlátok ledöntéséhez kezdetben talán jó *hivatkozási alap*, *teoretikus érv* volt az, hogy lehet találni olyan kultúrát, olyan szemléletmódot, amely érzékibben és az érzékiség vonatkozásában megengedőbben viszonyul a végtelenséghez. A vele való azonosulás hangoztatása, annak miértje sokáig egyfajta magyarázó nyelvként is szolgált. „Úgy szeretnénk sok mindent, ahogy ők tették – s ez nem is biztos, hogy ellentétben van azzal a világgal, amit Isten teremtett az ember számára.” (S a változtatásokra irányuló törekvéseknek aztán persze voltak ilyen-olyan leágazásai az élet minden területén: művészet, politika, történetfilozófia, teológia.)

A görögöket modellnek tekintők, utánpótlók viszont nem tudtak teljes egészében kibújni saját kultúrájuk tér- és időlátása alól. S noha a meghirdetett cél: az utánpótlásra méltó minta követése volt, valójában már a reneszánsz korabeli képzőművészeti ábrázolás is olyan jellegzetességekkel rendelkezett, amelyek alapvetően idegenek voltak az antik kultúra világlátásától – ennek

tudatosítását vagy kimondását viszont sokáig hátráltatta az, hogy a nyugati kultúra közösségének embere – az azonosulási vágy miatt – saját nyelvi-ségének, tér- és időlátásának hálóját fektette rá az antik kultúrára: csak a megcélzott és látható azonosságokat látta. Így fedezett fel ott is rokonságokat, ahol valójában sokkal inkább az ellentétek és a szembenállások voltak meghatározóak. Vagy így jutott el az *aktualizálás*ok révén egy olyan saját maga számára megkreált, hamis antik kultúra-képhez, amelynek vajmi kevés köze volt a történelmi valósághoz.

A korlátok ledöntésének része volt az, hogy az emberi testet már *nem halványították* el olyan szinten, ahogy ez a nyugati kultúra korábbi fázisában megtörtént. De az a mód, ahogy közeledtek a testhez, ahogy beszéltek róla, értelmezték, ábrázolták, valójában csak néhány *külsődleges* jegyben volt azonos az antik kultúrával. S épp a leglényegesebb, ám első pillantásra talán nem annyira szembetűnő sajátosságokban tért el attól.

S mivel a reneszánsz képviselőinek esetében két ellentétes szándék csapott össze, az antik kultúrához, annak tökéletességéhez való közeljutás szándéka egyfelől és a lélek végtelenségre irányuló szenvedélye kiteljesítésének akarása másfelől, ezért sok művész, köztük pl. Michelangelo – a teljes azonosulás lehetetlenségét belülről is érezve – önmagával is meghasonlott. Michelangelo kései alkotói fázisára jellemző volt, hogy a szobrokat már nem faragta ki körüljárhatóan a térből (antik mintára). Elmozdult az építészet felé. E művészeti ágban pedig az anyag és a forma viszonyának helyébe a saját kultúrájának tér- és időlátását sokkal jobban kifejező viszonyt, az „erő és tömeg küzdelmét” állította. „Az oszlopokat kötegekbe fogja össze, vagy fal-mélyedésekbe préseli, az emeleteket roppant falpillérekkel töri át; a homlokzatnak valami hullámozó és kiugró jellege lesz; a mérték meghajol a melódia, a statika pedig a dinamika előtt.”²⁸

Raffaello pedig, akit reneszánsz festőként tartanak számon, Spengler véleménye szerint azért sorolható kevésbé a reneszánsz formulákban értelmezhető festők közé, mert rajzaival, festményeivel már olyan mértékben jelenítette meg saját kultúrája, a nyugati kultúra saját szellemiségét is, amilyen mértékben ezt az *öntudatlanul*, ösztönösen mélyebbre hatoló, racionális elemeket nem használó hermeneutika nélkül, mégis igen messzire hatolva megtehetette. Az ő rajzain a felhők már gyakorta olyanok, mint a gyermekfejek. Kifelé mutatnak a tér bezártságából – a lezárultság ábrázolása viszont az *antik kultúra* művészeiben alapvető belső igény volt. Az antik festő mindig a jelenvaló dolgok szolgálatában állt, a nyugati kultúra művésze viszont a tér, a végtelenül tágítható tér szolgálatában.²⁹

²⁸ NYA I. 441. o.

²⁹ NYA I. 446. o.

A több reneszánsz művésznél tapasztalható *töredékesség* ez idő tájt nem a félbemaradás megjelenítője, nem valódi torzó. Az ő esetükben ugyanis a töredékesség felette áll a lezárt kontúrú testeknek. Megbontja azok határait, tágabb – így közelebb jut a nyugati kultúra embere számára a tökéletességet megtestesítő végtelenséghez is.³⁰

A barokk korszak meg – a kitérő után – ott folytatja, ahol a gótikus abba-hagyta. A végtelen térhez vezető kapukat viszont jóval tágabbra tárja. A szűkebb értelemben vett vallásosság elfordul a már világi elemeket is magába engedő vallásos filozófia felé, terjeszkedik a világi és a városi felé. Mivel a térbeli végtelenség eszméjét a legkorlátlanabb módon a zene (a hangszeres zene) fejezi ki, ezért a *zeneiség* lesz a legfontosabb összekötő kapocs a nyugati kultúra szellemiségét immár erőteljesebben, nyíltabban is kifejező művészek ábrázolásmódjában.³¹ S aztán ez a végtelen tér, ez a végtelen, a zene végtelen kiterjedéséhez hasonló formanyelv jelenik meg a matematikában (infinitézimális matematika, a dinamikus fizikában, a jezsuita rend propagandájában, a felvilágosodás híres jelszavának dinamikájában, a modern géptechnikában, a hitelrendszerben, a dinasztikus-diplomáciai államszervezetben, Wagner Trisztánjában, abban, hogy a harmóniatan mellett megjelenik a kontrapunkt [Zarlino 1558]).

Mivel azonban a művész igényli az elfogadottságot, és művész-létében is rászorul a mecénásokra, az ő anyagi támogatásukra, ezért a nyugati kultúrára jellemző szemléletmód kiteljesedése sem egyik pillanatról a másikra, hanem *fokozatokban* megy végbe. Először azokban a művészeti ágakban, amelyek *közelebb állnak az antik kultúra szemléletmódjához*, mértéktartóbbak, a formanyelvük is könnyebben elsajátítható.³² A festészetben megjelenik az az ábrázolási forma, mely *egyszerre tudja* ábrázolni a lezártágot, ugyanakkor a perspektivikus ábrázolásmód kapcsán a lezártágból való kitörést is (olajfestészet). Ugyanakkor egyértelmű világossággal e határvonalakból mégsem képes kilépni.

A reneszánsz korának korai zenéjére még jellemző az átmenetiség, a behatárolt és a végtelen közötti téblábolás: a piktorikus zeneiség. Ez még a zene köre is egyfajta *határvonalat* akar vonni. A dallamokkal is szinte festményeket vázol fel a „vokális és az instrumentális hangok kromatikus játékán keresztül”.³³ Purcell halálával (1695) viszont távoznak a kantáta utolsó mesterei is. Kimerülnek a képszerű témákat feldolgozó orgonára, vonóstrióra írt szonátaformák. A „zene abszolúttá válik, megszabadul az

³⁰ NYA I. 447. o.

³¹ NYA I. 448. o.

³² NYA I. 449. o.

³³ NYA I. 449. o.

emberi hang csengésében benne rejlő testiség végső maradékától is, eltűnik a zenei téma képszerű jellege, előtérbe lép a pregnáns funkció, a tiszta zene győzelmet arat a festészet felett”.³⁴

S a végtelenségre való törekvés diadalútja kibomlik az élet más területein is. Ha a szűkebb Spengler-szövegből kitekintünk, és mindezt a szerelmi életre vonatkoztatjuk, akkor azt látjuk, hogy Don Juan (Kierkegaard Don Juanja) már 1003 nő, azaz a számszerűen is a végtelenséget, a lezáratlanságot jelképező nő-folyam, mondhatni, nő-polip meghódítására törekszik. A végtelenbe leásó, hódító törekvés másfelől meg végtelenül apró darabokra tördeli a szerelmi életre fordítható időt – mikroszkopikusan lép a végtelenség irányába. Napjainkban már azt láthatjuk, hogy a szingli-létet tudatosan akaró, megcélzó „nő”, „férfi” egyre *hosszabbnak*, sőt, bosszantóan hosszúnak érzi a két pont, a két esemény között feszülő időlapot. S megfigyelhető másfelől az is, hogy a végtelenség jegyében egyre több nő akar *teljesen*, az élet minden vonatkozásában megmerítkezni a férfi-létben. Mint ahogy egyre több férfi érzi úgy, hogy a női mivolt sem idegen tőle. Mindez persze többnyire nem vezet megbékéléshez sem a kultúrán belül, sem a kultúrákon kívül, azoktól függetlenül. A küzdelem, amely minden kultúrának lényegi hajtóeleme volt, létjogosultságot nyer és kiéleződik sokak számára olyan vonatkozásokban is, melyekben korábban részlegesen jelen volt ugyan, ám hosszabb időtávon mégis jobban ismerte a küzdő feleket összekötő, összehajlító momentumokat is.

³⁴ NYA I. 450. o.