

ZENE

A művészet, így a zene is, saját szabályai szerint, önmaga kedvéért, a saját technikáival, logikájával, időzítésével és ihletésével tud létezni. A művészek ezt hívják „abszolút művészetnek”, mert önmagán túl nem feltétlenül utal semmire. Meglehetősen bosszantó, amikor egy művet mesterségesen beleszőnek az élet „cselekményébe”, különösen akkor, ha a későbbi kutatások szerint, egyáltalán nem is illik oda.



BÁRDOS DÁNIEL (1988, Pécs) a Budapesti Műszaki Egyetem Tudományfilozófia és Tudománytörténet Doktori Iskolájának munkatársa. Tanulmányait az ELTE földtudományi, majd a Pécsi Tudományegyetem filozófia alap- és mesterszakán végezte. Kutatási területe a biológia filozófiája, elsősorban a paleobiológia és az evolúcióelmélet körébe tartozó filozófiai és tudománytörténeti problémák.

THORSTEN BOTZ-BORNSTEIN (1964) a kuvaiti Gulf University for Science and Technology filozófiaprofesszora; a Brill kiadó *Film and Philosophy* című sorozatának és az *Online Dictionary of Intercultural Philosophy* oldalának főszerkesztője. Főbb publikációi az esztétika, a japán, kínai és orosz filozófia, valamint a hétköznapi élet filozófiai aspektusainak kérdéseivel foglalkoznak. Tíz monográfiája jelent meg angol és francia nyelven, jelenleg Tarr Béla munkásságáról készül könyvet megjelentetni *Towards an Organic Cinema: Béla Tarr* címmel.

MALCOLM GILLIES (1954, Brisbane) a budapesti Mathias Corvinus Collegium és a King's College London vendégprofesszora, valamint az Ausztrál Nemzeti Egyetem professor emeritusa. Korábban a City University London és a London Metropolitan University rektora, valamint a London Higher nevű egyetemi érdekképviseleti szervezet elnöke volt. Az 1980-as évek elején az MTA Zenetudományi Intézetében dolgozott a magyar állam ösztöndíjasaként, miközben a londoni egyetemen benyújtandó doktori értekezését írta Bartók Béláról, és maig is gyakran látogat Magyarországra. Többek között a *Bartók in Britain* (1989), a *Bartók Remembered* (1990), a *The Bartók Companion* (1993) és a *Bartók Connections* (2006) című könyv, valamint számos olyan tanulmány szerzője, amely Percy Grainger ausztrál-amerikai zenész életéről és műveiről szól. Az Oxford University Press által kiadott *Studies in Musical Genesis* sorozatszerkesztője és a Bartók Béla zene-műveinek kritikái összkiadása tanácsadó testületének tagja.

IGNÁCZ ÁDÁM (1981) zenetörténész, zeneesztéta. AZ ELTE BTK történelem és esztétika szakjainak elvégzése után 2013-ban az egyetem filozófiatudományi doktori iskolájában szerzett PhD-fokozatot. Kutatásai során a szocialista realizmus zenei vonatkozásaira, a Rákosi- és Kádár-korszak magyar populáris zenéjének történéseire, valamint a 20. század eleji zenei avantgárdra fókuszál. 2013 óta az MTA BTK Zenetudományi Intézetének tudományos munkatársa, 2015-től a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap posztdoktori ösztöndíjasa. Kutatási eredményeit számos hazai és nemzetközi konferencián (többek között: Vilnius, Birmingham, Kiel, Liverpool, Luzern, Dortmund, Campinas, Belgrád, Helsinki, Budapest), illetve rangos magyar és külföldi szakkönyvekben, folyóiratokban ismertette. Főszerzője volt az MTA első két populáris zenei tárgyú tudományos konferenciájának, valamint szerkesztője a Rózsavölgyi és Társa kiadó által tavaly megjelentetett *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről* című kötetnek. Tagja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaságnak, az MTA Köztestületének, valamint az International Association for the Study of Popular Music (IASPM) nevű nemzetközi szervezetnek.

SZÁZADVÉG
79.

Szerkesztőségek:

DEMETER TAMÁS • PÓCZA KÁLMÁN • VESZELSZKI ÁGNES • ZUH DEODÁTH

G. Fodor Gábor • Demeter Tamás • Mándi Tibor • Szűcs Zoltán Gábor

Balázs Zoltán • Bódy Zsombor • Cieger András • Csité András • G. Fodor Gábor • Kapitány Balázs • Szalai Ákos

Spéder Zsolt • Kerégyártó Béla • Körösenyi András • Kövér György • Sági Gábor • Stumpf István • Tóth István György

Pethő Sándor • Bárány Anzelm • Huoranszki Ferenc • Kovács M. Mária • Körösenyi András • Liptay Gabriella
Ruzsa Ágnes • Szilágyi Márton

Gyurgyák János • Fellegi Tamás • Gyekizki András • Kövér László • Kövér Szilárd • Máté János • Orbán Viktor
Stumpf István • Varga Tamás • Weber Attila

Szerkesztőbizottság:

LÁNCZI ANDRÁS • ACZÉL PETRA • LEE CONGDON • CSEJTEI DEZSŐ • EGEDY GERGELY • FEHÉR M. ISTVÁN
FODOR PÁL • G. FODOR GÁBOR • HORKAY HÖRCHER FERENC • KARÁCSONY ANDRÁS • KÖRÖSENYI ANDRÁS
KÖVECSES ZOLTÁN • KULCSÁR SZABÓ ERNŐ • MEZEI BALÁZS • SPÉDER ZSOLT • STUMPF ISTVÁN • SZILÁGYI MÁRTON

Olvasószerkesztő: Veszelszki Ágnes
Szerkesztőségi titkár: Tóth Krisztián

© Századvég Kiadó

A szerkesztőség címe:
Századvég Politikai Iskola Alapítvány, 1037 Budapest, Hidegkúti Nándor utca 8-10.
Telefon: (1)-479-5298 • fax: (1)-479-5290 • E-mail: kiado@szazadveg.hu

ISSN 0237-5206

Tipográfia és lapterv: Fodor Gábor
Nyomdai munkálatok: Prime Rate Kft.

Honlapunk: www.szazadveg.hu | Keressen minket a Facebookon is!

ZENE

TANULMÁNYOK

MALCOLM GILLIES

A Bartók-életrajz megírása 5

WINDHAGER ÁKOS

Négy próféta a saját hazájában.
Három esszé az 1956-os forradalom
zenei jelenlétéről (1952-1982) 23

THORSTEN BOTZ-BORNSTEIN

Tarr, Krasznahorkai és az organikus filozófiája 53

IGNÁCZ ÁDÁM

A szórakoztató zene szovjet követői Magyarországon
a klasszikus sztálinizmus időszakában 77

TÓFALVY TAMÁS

Polc, mappa, playlist.
A rögzített zene tárolása, a zenei identitás
kommunikációja és a technológiai ökoszisztéma 95

INTERJÚ

Velünk élő kultúrtörténet. Zuh Deodáth interjúja
Hauser Arnoldról Hauser Arnoldné Borus Rózsával 113

RECENZIO

TUBOLY ÁDÁM TAMÁS

Newton új megvilágításban.
Zemplén Gábor Áron könyvéről 127

BÁRDOS DÁNIEL

A radikalitás dimenziói - határmunkálatok
a 19. századi Angliában.
Pál Eszter könyvéről 135

SZÁZZADVÉG

ÚJ FOLYAM

79.

2016/1.
SZÁM



Bartók Béla (kisplasztika) © Urbán Tamás/ForTEPAN

Malcolm Gillies

A Bartók-életrajz megírása

Minden életrajz hazugság. Bűnük nem az „élet”-ben, hanem a „rajz”-ban áll. Amikor az életrajzírók egy olyan összetett témát dolgoznak fel, mint valakinek az élete, mégpedig egyetlen könyvbe sűrítve, akkor óhatatlanul is a kihagyás, a torzítás, a meghamisítás, a szabványosítás és az elhallgatás vétkét követik el. Az életrajzírás, amely félúton van a történelem és az irodalom műfaja között, a lehetetlenre vállalkozik: megfelelni a történelemhez szükséges tények és okok szigorának, ugyanakkor kitalálni a regényekhez szükséges „jó cselekményt”. (A való élet persze nem cselekményként zajlik, bár lehetnek benne tervek, és egyértelműen egy pályát követ; ezért is beszélünk *életpályáról*.) Az életrajzok alighanem ezért kerülnek olyan sok könyvesboltban a szépirodalom mellé, a bejárat közelébe, míg a nemzeti történelmet, illetve az intézmény- és hadtörténetet a sötétebb hátsó zugokba száműzik. Az *According to Mark [Márk szerint]* című könyvében Penelope Lively így magyarázza az életrajzíró hazugságát: „a regény hallgatása nem hazugság, csak a kevésbé fontos részletek mellőzése... [az életrajzíró] feladata az úgynevezett »igazság« megragadása, amely önmagában elérhetetlen. Az ő hazugságai és hallgatásai tehát kudarcok” (Lively 1985: 40). A sikeres életrajzok ennek megfelelően egy-egy élet többé-kevésbé szándékos, nagymértékben szubjektív „megalkotásai”, amelyeket főleg irodalmi hagyományok, ideológiák, kiadói szabályok, marketing-irányelvek, szerzői szabadságok, sőt a „jó ízlés” kényes kérdései határoznak meg.

Az egyik legbecesebb ajándékom, amelyet pályakezdő oktatóként kaptam egy másik egyetemre távozó tudós kollégáimtól, az ötkötetes *A history of private life [A magánélet története]* volt. Azért örültem ennek az ajándéknak, mert megmutatta, mennyire sikerült elsajátítanom a „jó ízlést”. Georges Duby azt fejtegeti a bevezetőben, hogy a magánélet az a terület, „ahol a család teljesedik ki; ez az otthoni élet és egyúttal a titoktartás birodalma” (Veyne ed. 1987: viii). Ezek a kötetek szépen összefoglal-



ják a hallgatás vagy elhallgatás két évezredes témáját. Az utolsó kötet (*Riddles of identity in modern times [Az identitás rejtélyei a modern időkben]*) szembeállítja „az egyén előtérbe kerülését”, amely az egészség, a nemiség, a munka és a kikapcsolódás terén, főleg az európai városokban tapasztalható, a gyorsan változó vallási, politikai és társadalmi körülményekkel. Ezek a kötetek számtalan olyan témával foglalkoztak, amelyekkel a tekintélyes tudományos művek nem, s ezzel mintegy „felpezsdítették” a kényelmes és biztonságos, mégis álmosító tudományt. Vajon hogyan lehet – tűnődtem el akkor – a tudomány tekintélyével bemutatni ezeket a családi eseményeket és titkokat úgy, hogy az életrajzi arckép nagyjából hitelesen ábrázolja valakinek a nyilvános működését és magánéletét?

A festők, zenészek vagy táncosok életrajzai a műfaj legsikerületlenebb darabjai közé tartoznak. Két nagy tehertételük van. Először is, általában a művészi teljesítményt mint az illető életének lényegét kell bemutatniuk. Csakhogy az élet és a teljesítmény nem feltétlenül alakul ugyanabban az irányban. Bár a közkeletű vélekedés szerint a művész valahogyan a saját életét jeleníti meg a műveiben, ez nincs így szükségszerűen, vagy nem bizonyítható. A „hamis” okozatok (*post hoc propter hoc*) vagy összefüggések veszélye különösen akkor nagy, amikor a szerző a „kronológia börtönében” (Holroyd 2002: 21) építi fel az írását az említett művészekről és munkásságukról. Az életrajzírok leginkább egy-egy valóban megélt érzelmi válságot járnak körül, hogy kimutassák annak hatását egy későbbi mű lassúságában, vágyakozásában vagy indulatában. Ez azonban felvet egy nagyobb problémát: hogyan lehet bonyolult technikákat, lejegyzéseket vagy koreográfiákat elemezni a nagyközönségnek szóló életrajzokban? Azaz: hogyan elemezzük megfelelően a művet az annak formájához képest „külső” jelenségek közepette? Számos zenei életrajzíró azzal untatja az olvasót, hogy a zeneszerző szakmai működésének ismertetéséből átcsap annak a szerzeménynek vagy előadásnak a részletes szerkezeti leírásába, amely éppen soron következik a kronológiai „futószalagon”. A művészeletrajzok – még az elmúlt évtizedekben írottak is – érthető okokból sokszor egyszerűen a kronológiai „élet” bemutatásával kezdődnek, majd – azt megkönnyebbülten maguk mögött hagyva – rátérnek a „művekre”, amelyeket néha nem időrendben, hanem típusonként (balett, opera, kamarazene stb.) csoportosítanak. Persze szigorúan véve egyáltalán nincs szükség arra, hogy egy műalkotásokról szóló könyv kitérjen az illető életére. Az összes művészetben nemes hagyományra váltak a szakembereknek szánt könyvek, amelyek az úgynevezett „művészeti szaknyelv” sajátosságaira épülnek. Az ilyen könyvek megírása jellemzően az említett „nyelvezet” bizonyos elemeit követi, és az időrendi tárgyalást csak az egyes fejezetekben kísérik meg, egyes kiemelt stílusok, technikák vagy formák fejlődésének szemléltetéseként.¹

¹ Lásd például Antokoletz 1984. A könyv fejezeteinek középpontjában olyan zeneelméleti témák állnak, mint módok, sejtek, szimmetriák, tonalitások és hangközciklusok.

A festők, zenészek vagy táncosok életrajzírójának második tehertétele magukban a szavakban rejlik. Az életrajz hagyományosan írásban és szavakban keletkezik, akárcsak a regény, a vers vagy a színdarab (eltekintve most a dokumentumfilmek és egyéb multimédiás produkciók kérdésétől, amelyek természetesen igen sikeres életrajzok lehetnek). Ahogy a kanadai Margaret Atwood magyarázza *Negotiating with the dead* [Egyezkedés a holtakkal] című jelentős esszéjében, „más művészeti formák (festészet, szobrászat, zene) időtállóak lehetnek, de *hangként* nem tudnak fennmaradni. [...] Az írás valaminek a leírása, és ami le van írva, az a hang kottája, a hang pedig leggyakrabban... - ha nem is egy mesét, de legalább - egy mini történetet ad elő. Valami kibontakozik, valami megmutatkozik” (Atwood 2003: 142). De mi bontakozik ki és mutatkozik meg az említett „hangtalan” műalkotásokban? a zenész vagy táncos életrajzírója boldogan okoskodja végig az életkörülmények hangzó „mini történetét”, míg hirtelen bele nem botlik egy „hangtalan” tárgyba: egy tájba, hangzásba vagy táncképbe. Hogyan lehet egy írásbeli életrajzban érthetően megmagyarázni az adott művet zeneként vagy táncként? Mint már említettük, ilyenkor kísért meg az értelmezés vagy annak sugalmazása, hogy a mű az illető életének valamely eseményéből született. Ám az alkotás zenei értelme még mindig homályos; az úgynevezett „zene rejtélye” ritkán oldható meg, akkor is, ha vokális szövegről van szó, vagy ha tudomásunk van valamilyen látvánnyal vagy mozgással kapcsolatos ihletről. Ha a művet egy egyszerű népdal ihlette, a szöveg akkor sem azonos a zene jelentésével, noha megmagyarázhat néhány zenei döntést. És mi történik, ha a mű egy zenei vagy táncos „cselekmény” része, amely ugyanolyan összefüggő, mint az életrajzíró „életcselekménye”, csak épp nincs vele szinkronban? Az ilyen „párhuzamos vagy többsávú utak” kapcsolatainak esetleges hiánya aggodalommal tölti el a nem nyelvi művészeti formák életrajzíróját. A regényírótól eltérően kénytelen ellenállni a kísértésnek, hogy az egészből jó és összefüggő „történetet” kerekítsen. A művészet a saját szabályai szerint, önmaga kedvéért és a saját technikáival, logikájával, időzítésével és ihletésével tud létezni. A művészek ezt hívják „abszolút művészetnek”, mert önmagán túl nem feltétlenül utal semmire. Meglehetősen bosszantó, amikor egy művet mesterségesen beleszónek az élet „cselekményébe”, különösen akkor, ha a későbbi kutatások szerint időrendben egyáltalán nem is illik oda (vagy - ami még rosszabb - nem is az illető művésztől származik!). Ez a két tehertétel, amely abból az igényből adódik, hogy az említett ellentétes közegek valahogyan megférjenek egymással, jól mutatja, milyen ingatag vázra épülnek a művészeti életrajzok.

Az ellenkező lehetőség, vagyis az, hogy a műalkotások megmagyarázhatják valakinek az életét, már izgalmasabb, hogy ezzel rá is térjünk a jelen cikk tárgyára, Bartók Bélára (1881 - 1945). Bár nem szívesen írt műveinek az értelméről vagy általában a művészetéről, Bartók egy korai levelében ritka ismeretelméleti bepillantást engedett zenei gondolkodásába. Nem sokkal az esküvőjük előtt ezt írta leendő



feleségének, Ziegler Mártának és az ő nővérének: „Nem tudok másképen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének bosszujának, torzító gunyjának sarcasmus-ának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit. Persze csak igazi és igaz művészről beszélünk.”² Ha Bartók őszinte önéletrajzot írt volna, és abban megmagyarázta volna ezeket a „nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit”, amelyeknek a gyökereit saját zenéjében vélte felfedezni, akkor egy igen jelentős összefüggésre derült volna fény a munkássága és az élete között. Sajnos nem volt ilyen hajlama, bár írt néhány rövid önéletrajzi esszét; némelyiket éppen csak szavakba öntött *curriculum vitae* gyanánt.³ Mindenesetre Bartók idővel másként gondolkodott az alkotás és az élet kapcsolatáról. 1909-ben, Debussy „impresszióinak” és Beethoven romantikus génuszának bővületében, még nem olyan nézeteket vallott, mint neoklasszikus korszakában, 1929-ben vagy 1939-ben, amikor inkább Sztravinszkij és Bach barokk esztétikája hatott rá.

Melyek tehát a Bartók-életrajz megírásának sajátos kihívásai? Ezeket három címszó alatt tárgyalom: identitások, megközelítések és problémák.

Identitások

Ki és mi volt Bartók? És kinek a szemszögéből? a válaszok segítenek meghatározni egy életrajzban kifejtett témák számát, azok egyensúlyát és arányát, valamint a Bartók életével, műveivel és a körülményekkel kapcsolatos „feltételezett tudás” mértékét. Egy Bartókról szóló magyar nyelvű könyv jóval több háttérismeretre építhet, mint egy angol nyelvű. A nagyvilág angol nyelvű olvasóinak részletesebb magyarázat kell, például arról, hogy a közép- és kelet-európai helynevek miért olyan zavarosak és változékonyak, ezért ki kell térni arra, hogy pontosan mi történt Magyarországgal az 1920-as trianoni békeszerződés következtében, nem is szólva az 1867-es kiegyezésről vagy az 1938–40. évi bécsi döntésekről. Sőt, az évtizedek múlásával minden olvasó egyre kevesebbet tud a hátrahagyott évszázad politi-

² Bartók levele Ziegler Mártának és Ziegler Herminának, 1909. február 4. (ifj. Bartók Béla 1981: 187–188); eredeti magyar nyelvű idézet. Bartók ezután szembeállítja a régebbi korok idealizmusát a kortárs zene lehetséges realizmusával. Ezen olyan zenét értett, amely „válogatás nélkül őszintén, igazán minden emberi érzelmet bevesz a kifejezhetők sorába”.

³ Lásd az *Önéletrajzok* hat részét (Tallian szerk. 1989: 25–37). Ha számos népzenei értekezésének bevezetését és megjegyzéseit önéletrajzként olvassuk, azok néhány sora nyugtalanító lehet az életrajzíró számára.



kai, társadalmi és művészeti eseményeiről. Ha tehát Bartókot el akarjuk helyezni a megfelelő környezetben, ahhoz ma valószínűleg nagyobb figyelem szükséges, mint a legkorábbi életrajzokban, amelyek fél évszázada keletkeztek.⁴

Bartók vitathatatlanul magyar volt, bár egy magyar kisebbség által lakott, ma Romániához tartozó városban született, és New Yorkban halt meg. De milyen magyar volt? Ez igazi kihívás egy olyan személyiség életrajzírójának, akit Magyarországon máig is gyakran tekintenek különböző okokból mintapolgárnak. Dreisziger Nándor F. egy helyütt úgy jellemzi Bartókot, mint aki élete során „magyar sovíniszta fiatalból érett, türelmes hazafivá” vált (Dreisziger 2005: 285). De miközben látszólag zökkenőmentesen tért át a sovínizmusról a „türelmes hazafiságra”, többször is megingott és elbizonytalanodott önmagában. Az Osztrák-Magyar Monarchiában végzett korai népdalgyűjtésének tapasztalatai folytán inkább a „gyengébbik” pártját fogta: a magyarét az osztrákkal szemben, a finnét az oroszokkal szemben, ám közben a románét vagy a szlovákét is a magyarral szemben. Dreisziger szépen összefoglalja ezt az összetett lojalitásérzékét: „hazafisága pontosan abban tér el a legtöbb honfitársától, hogy túl tud lépni saját népcsoportjának etnográfiai korlátain”. A két háború között egyre inkább internacionalista lett, akit „a népek testvérré-válásának eszméje” éltetett, „a testvérré-válás minden háborúság és minden viszály ellenére”,⁶ sőt az 1930-as években tagja lett a Népszövetség egyik bizottságának is.

Az eredetileg román mesére írt *Cantata profana* (1930) egy tágabb értelemben vett „Duna-medencei” elkötelezettség zenei kifejezése volt, egy tervezett „Duna-medencei” trilógia első részeként. Bartók mégsem ellenezte a magyar határvidékek visszacsatolását az 1930-as évek végén meghozott bécsi döntések értelmében, miközben tüntetőleg antifasiszta maradt, Hitlert és Mussolinit pedig (akik korábban az említett országrészek visszajuttatásáról ítéleztek) megvetette. Noha 1940-ben az Egyesült Államokba távozott Magyarországról, elmondása szerint tartva mind Németország, mind a Szovjetunió későbbi lépéseitől, nem tudott jól beilleszkedni New York életébe, és 1941-ben többször is fontolgatta hazatérését, míg ugyanazon év decemberében az Egyesült Államok be nem lépett a háborúba. Nem meglepő, hogy belebonyolódott az emigráns politizálásba a *Független Magyarorszáért* nevű mozgalom és annak titokzatos vezetője, Eckhardt Tibor

⁴ A kihívás azonban Bartók társadalmi helyzetének pontos ábrázolása. Frigyesi Judit széles körű kutatásokon alapuló *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (1998) [*Bartók Béla és a budapesti századforduló*] című könyve igen szemléletesen írja le a fővárosi értelmiség és művészek életét 1900 és 1914 között. Gyanítom azonban, hogy az inkább gyakorlati zenész, mint művész értelmiségi Bartók nem volt olyan tevékeny és fontos tagja az említett közegnek, ahogy Frigyesi könyve sugallja.

⁵ (Szerb) nagyszentmiklós = Sânnicolau Mare.

⁶ Bartók levele Octavian Beunak, 1931. január 10. (in: Demény szerk. 1976: 397).



kapcsán, aki eredetileg azért érkezett az Egyesült Államokba, hogy felállítson egy száműzetésben lévő magyar kormányt (lásd Dreisziger 2005: 290–295). 1942-ben, miután Eckhardt további tisztségviselése tarthatatlanná vált, átmenetileg Bartók lett a mozgalom elnöke, ám a betegsége hamarosan felmentette minden további megbízatása alól. A száműzött, menekült, bevándorló vagy ellenséges idegen Bartók nemigen tette világossá a háború utáni szándékait, és 1945 szeptemberében bekövetkezett halála megkímélte a végleges döntés meghozatalától. Élete végén a következőket mondta egy Amerikában élő kollégájának, Serly Tibornak (Serly közlése szerint): „Az én Európámnak... mindörökre vége. Oroszország, vagyis a kommunizmus, biztonságot kínál a szabadságért cserébe. Amerika, vagyis a demokrácia, szabadságot ad az éhezéshez” (Serly é. n.). Hogy visszatért volna-e az orosz megszállás alatt álló Magyarországra, arról a korai életrajzok a legkülönbözőbb véleményeket fogalmazzák meg a legendától a kristálygömbös jóslatokig. A kérdésre adott válasz azonban nagyon is fontos lett posztumusz identitásának szempontjából, mivel Európa-szerte kitört a kulturális hidegháború, amelyben a vasfüggöny mögött Bartók számos haladóbb szellemű alkotását betiltották a „szocialista realizmus” hiánya miatt, míg őt magát Nyugat-Európában és az egész amerikai földrészén növekvő tisztelet övezte (lásd Fosler-Lussier 2007).

Bartókot ma elsősorban zeneszerzőként ismerik, de vajon az életrajzából mekkora részt kell szentelni az egyéb zenei vagy kulturális tevékenységeinek, amelyek miatt napjainkban kevésbé emlékeznek rá? Legyen-e ez az életrajz az utókor szemével nézve annak igazolása, hogy hova jutott, avagy annak az elbeszélése, hogy hol állt és mit tett az életében? Hiszen zongoraművészként mintegy 645 hangversenyt adott hűsznál is több országban, miközben a fizetését szinte egész életében tanítással és kutatással kereste: zongoratanárként (1907–1934) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, majd népzeneudósként (1934–1942) a Magyar Tudományos Akadémián, később pedig a New York-i Columbia Egyetemen. A kérdés kétszeresen is fontos az említett tevékenységek kölcsönös összefüggése miatt. A népdalok gyűjtése és osztályozása például nyersanyagot szolgáltatott a legtöbb feldolgozásához, és elsődleges ihletet adott az elvontabb szerzeményeihez. A koncertjeit sűrűn felhasználta saját műveinek bemutatására, gyakran olyan előadótársakkal, akik aztán továbbadták egyedi zeneművészetének nyomait az utánuk következő nemzedékeknek. Másfelől mind a két feleségére – számos előadótársához hasonlóan – zongoristanövendékeiként figyelt fel. Bartók életének legátfogóbb, napi részletességű leírásából, amely az idősebbik fiától, Bélától (ifj. Bartók B. 1981) származik, élesen kiviláglik mozgalmas, következetesen zenei programja. Ahogy Molnár Antal brácsaművész és zenekritikus fogalmazott: „Ha belefáradt a kompozícióba, zongorázott; ha kimerítette a hangszerjáték, folklórmunkába kapott; ha ujjait görcs fenyegette a szakadatlan lejegyzésektől, tanítani ment” (in: Bónis szerk. 1995: 49). Csakhogy az életet nem lehet így élni. Bartók mindennapi



élete inkább olyan dolgok köré szerveződött, amelyek a legkevésbé sem voltak rugalmasak: a tanítási és kutatási programja, a próbái és koncertjei. Naptárának legváltozatosabb bejegyzései – a tevékenység többnyire magányos jellege miatt – a zeneszerzésre vonatkoztak, amelyet érett éveiben gyakran a nyári szabadsága alatt is művelt. A Molnár által felállított zeneszerzés-fellépés-népzene-kutatás-tanítás rangsor helyett Bartók időbeosztása inkább fordítva, a tanítás-népzene-kutatás-fellépés-zeneszerzés sorrend szerint alakult. A két fia – az ifjabb Béla és Péter – által írott visszaemlékezésekből egyértelműen kiderül, hogy családi életét rendszerint alárendelte a szakmai életének (lásd például Bartók P. 2002).

Az életrajzíró számára ellentmondásos, hogy míg a legnagyobb érdeklődés ma Bartók zeneszerzői szerepére irányul, az életrajzírás szempontjából jelentős források (lásd alább) terjedelmesebben tárgyalják az egyéb zenei tevékenységeit vagy meglehetősen eseménytelen életmódját, mint a zeneszerzését. Bartók általában keveset beszélt a zeneszerzési terveiről – néha még a családtagjai sem tudták, hogy pontosan mit komponál⁷ –, és Schönbergtől eltérően ritkán bocsátkozott hosszas eszmefuttatásokba saját zeneszerzői módszereiről.⁸ Ugyanakkor gyakran tartott – igencsak merev és tárgyilagos – előadást a zeneművészetben észlelhető népzenei hatásokról úgy, hogy saját terméséből hozott ismert vagy néha ismeretlen szerzőségű példákat.

Megközelítések

Egy életrajz eltérhet az időrendtől, bár a legtöbb betartja. Be lehet mutatni például vagy az életet, vagy a műveket, illetve – némileg nehezebben – a kettő ötvözetét általános jellemzők vagy témák szerint. Ezt kísérelte meg Platthy Jenő a *Bartók: a critical biography* [*Bartók: Kritikai életrajz*] című könyvében, ebben a nem éppen hízelgő arcképben, amelyet egy „kiábrándult és becsapott honfitárs” alkotott meg (Platthy 1988, fűlszöveg a borítón). Ez az életrajz rövid írásokból áll, amelyek vagy az „Élet”, vagy a „Munkásság” című részben találhatóak. Az „Élet” tizenkét rövid fejezete nagyjából követi az időrendet, bár több téma közbeszúrásával: „A nudista”, „Hazafiság és politika”, „A zene művészet” és „Kritika”. A műelemzések átmenetel képeznek az időrend és az egyes művek vagy csoportok (például kamaraszonáták) műfaja között, és a hat vonósnégyes (1908–1939) együttes ismertetésével és az „elvesztett szerzeményekkel” végződnek. A záró „Összegzés” megkísérli közösen

⁷ A legismertebb eset a *Harmadik zongoraverseny* (1945), amelyet azért rejtegetett második felesége, Ditta elől, mert neki ajánlotta.

⁸ A zeneszerzési technikáiról szóló leghosszabb előadása a *Harvard-előadások* című könyvben található (1943; in: Tallián szerk. 1989: 161–184).



tárgyalni Bartók életét és műveit, de valójában csak az derül ki belőle, hogy Platthy ki akarja tölteni a mérgét. „Az a tény, hogy [Bartók] stílusa és technikája vég nélkül utánozható, önmagában bizonyítja, hogy a zenéje nem volt eredeti, és nem kötődött szorosan a személyiségéhez” – vonja le végkövetkeztetését (Platthy 1988: 192).

Bartók más életrajzíróinak javarésze többé-kevésbé szigorúan betartja az időrendet. Ők mind megjegyzik, hogy Bartók életének főbb állomásai nem feltétlenül esnek egybe zeneszerzői munkásságának főbb állomásaival. Még a zenei tevékenységén belül is inkább kölcsönös, semmint egyoldalú viszony tapasztalható. Azokat az éveket, amelyekben nem komponált, gyakran töltötte intenzív népzene kutatással vagy fellépéssel. Ritkán tétlenkedett. A legtöbb életrajzban a zeneszerzői vonal domborodik ki, és így egyes magánéleti vonatkozások lerövidülnek vagy elsikkadnak, pusztán azért, mert sok mindent lehet elmondani bőséges zenei terméséről. Más korszakokban, például 1940 és 1942 között, terjengősebben kell bemutatni a magánéletet és az egyéb zenei tevékenységeket, mert Bartók zeneszerzői íróasztalánál alig történt valami.⁹

Az életrajzírók nagyjából egyetértenek Bartók zeneszerzői korszakaiban, bár azok nem illenek bele pontosan abba a bevett korai-középső-késői felosztásba, amelyet a zenetudósok hamar elkezdtek alkalmazni Beethovenre. Ám Beethovenhez hasonlóan és Mozarttól eltérően általában úgy tekintenek Bartókra, mint aki némi későn alakította ki saját megkülönböztető „szuverén hangját”. Ezt az okozta, hogy a magyar, majd egyéb kelet-európai népzeneekben csak akkor fedezte fel a zeneszerzés erőforrását, amikor 1904-ben – huszonhárom évesen – befejezte tanulmányait az Akadémián. Valamikor tehát 1904 vagy 1905 (a *Rapszódia*, a végleges Opus 1) és 1908 (a *Tizennégy bagatell*, Opus 6) között egy olyan korszakhatárt szokás megállapítani, amikor a *Bagatellek*ben mindenestül kitarulkozik a csak rá jellemző új stílusa. Az 1908-as datálás egyúttal közel esik a budapesti akadémián kapott professzori kinevezéséhez. A következő nagy korszakhatárt maga Bartók javasolta, amikor néhány évvel később megjegyezte egy Edwin von der Nüll nevű fiatal német zenésznek, hogy az 1920-as évek derekán lényegében szakított Beethovennel, akit addig a „művészeti mélység” eszményének tartott, és Bach felé fordult, akiben a zene igazi nagymesterét látta. Az 1920-as évek közepe

⁹ 1942 különösen eseménytelen év a forrásokban: Bartók megbetegszik, egyre ritkábban lép fel, nem kap zeneszerzői megbízást, a háború pedig a tetőfokára hág. Érdekes megfigyelni, hogy a különböző életrajzírók hogyan és milyen kompromisszumokkal dolgozzák fel ezt az évet. David Cooper *Béla Bartók* (2015) című könyve, amely együtt tárgyalja a művész életét és munkásságát, úgyesen használja fel az európai háború kitörését – nem pedig Bartóknak az Egyesült Államokba való 1940. évi kivándorlását – az 1939–42: „*Idelátszik a temető széle*” bevezetéseként, így ebben a fejezetben sikerül elemeznie két nagyobb művet, a *Divertimentót* (1939) és a *Hatodik vonósnégyest* (1939). A fejezetet további hat oldallal kiterjeszti 1943-ra, hogy lekerekítse beszámolóját Bartók amerikai hangversenyeiről és betegségének elhatalmasodásáról.

ugyanakkor egybeesik magánéletének legnagyobb változásával: 1923-ban gyorsan elvált, majd rögtön feleségül vette Pásztory Dittát. Ez a két dátum – 1905–08 és 1923–26 körül – Bartók pályafutásának legfőbb vízválasztója, de vannak, akik egy vastag vonalat húznának 1940-ben is, amikor elindul Amerikába. Ez okozza azt az állandó vitát, hogy Bartók amerikai művei, például a *Concerto zenekarra* vagy a *Harmadik zongoraverseny*, a folytatásai voltak-e valaminek, ami már az 1930-as évek közepén és végén – az úgynevezett zeneszerzői „aranykorában” – írt műveiben is megnyilvánult, vagy valamilyen giccses „kompromisszumról” tanúskodnak, mivel a kihívó, disszonáns Bartók – immár beteg és korosodva – behódolt az amerikai zenei ízlés túlzott populizmusának és durvaságának. A magyar szocialista-realista műtészek 1950-ben furcsamód éppen ez utóbbi, dallamosabb amerikai műveit dicsérték, miközben „polgári csökevénynek” bélyegezték számos olyan művét, amelyet 1916 és 1937 között szerzett.

Az említett két vagy három nagy vízválasztón belül további határokat lehet megvonni, de ez attól függ, hogy az életrajzíró miként súlyozza a zeneszerzői és egyéb kérdéseket. Mindenesetre Bartók rendszeresen „parlagon hagyta” a zeneszerzést minden évtized kezdetén: 1900–02, 1912–14, 1923–26, 1931–34, 1940–43. Ez igazi csemege az életrajzíróinak. Ezekben az időszakokban megrendül a zeneszerzői önbizalma, néha pedig egyenesen „volt zeneszerző”-ként ír magáról, mert annyira megcsappan a teljesítménye. Ám mindannyiszor visszazökken tevékenységének új, értebb szakaszába. Mintha csak pályafutásának „lappangási idejét” élte volna, olyan alkotói szabadságokat, amelyek közben gyakran temetkezett bele számos – magyar, román, szlovák, török, észak-afrikai, jugoszláv – népzenei értekezésébe, és ezzel friss ihletet merített ahhoz, hogy újból komponáljon.¹⁰ Zeneszerzői életének ez a hullámváltozása segíthet abban, hogy az életrajz arányos fejezetekből álljon, ugyanakkor tiszteletben tartsa a zeneszerzői teljesítmény elsőségét, de kellő teret adjon számos más témának vagy összefüggésnek, itt-ott röviden eltérve az időrendtől. Persze ha valaki az egész feladatot abból a nézőpontból közelítené meg, hogy Bartók népzeneudósként a legérdekesebb, akkor a korszakok szinte „megfordulnának”, de nagyon szépen összekapcsolódnának 1934 és 1940 között, amikor egyszerre működött a népzene főállású kutatójaként és termékeny zeneszerzőként. A korszakolás végső soron az életrajzíró szándékán múlik, de Bartók életrajzírói általában több, kronológiailag rövid időszakot választottak a fejezeteikhez. David Cooper (2015), Paul Griffiths (1984) és Ujfalussy József (1965/1971) egyaránt teljes körű „élet és munkásság” típusú tanulmá-

¹⁰ A *Harvard-előadások* 1943. márciusban megtartott harmadik részében elárulja, hogy izgatja a dalmát tengerparti népzene kromatikus skálája, amelyet a Columbia Egyetemen tanulmányozott. Néhány hónappal később ezt az elvet alkalmazta, amikor megírta a *Concerto zenekarra* (1943) *Gioco delle coppie* című második tételét.



nyokat alkotott, az egyes korszakokat az első két esetben 12, az utóbbiban 13 különálló fejezetbe foglalva. A spektrum másik végén Halsey Stevens (1953) igen korai tanulmánya, a legnépszerűbb és leginkább időtálló angol nyelvű életrajz áll. Ő állapította meg legjobban a tág korszakhatárokat. Elválasztotta Bartók életét a (műfajok szerint bemutatott) műveitől, és az előbbiben csupán három korszakot különböztetett meg: 1881–1905, 1906–1921, 1921–1945. Stevens ugyanakkor boldogan bevallja, hogy az ötvenes évek Amerikájában alig állt a rendelkezésére forrásmű, míg az anyagaival és azok fordításával kapcsolatban jórészt az amerikai magyar emigránsokra hagyatkozott.

Azok az újabb életrajzírók, akik nem a magyar vagy angol nyelvű világ hagyományait képviselik, valamint a női szerzők különböző leleményekkel korszakolták Bartók életét. Claire Delamarche (2012) négyrészes kronologikus tanulmányt írt, amely sajátos módon kiemeli Bartók két feleségének szerepét: 1. *Gyermekkor és tanulmányok* (1881–1908); 2. *Márta* (1909–1922); 3. *Ditta* (1923–1937); 4. *Háború és száműzetés* (1938–1945). Az egyes részek fejezetei hol a zenei, hol a személyes, hol a nemzetközi eseményekre összpontosítanak. Maria Grazia Sità (2008) a bevezetés nagy részét egy rövid írásnak szenteli Bartók anyjáról (Voit Paula), majd rátér egy kétrészes tanulmányra, amely földrajzilag van felosztva: 1. Magyarország; 2. Európa és az Egyesült Államok. Valójában ez is kronológiai felosztás, hiszen Bartók eltökélten készült az európai színpadok meghódítására 1922-ben, ez az év pedig a történetnek nagyjából a választóvonalá. Ez a szerkezet lehetővé teszi, hogy a szerző behatóan elemezze Bartók munkásságának mind a népzenei, mind a nyugati művészeti és zenei vonatkozásait, továbbá kiemlje, hogy Bartók több szállal is kötődött Olaszországhoz. Szűkebb értelemben szintén a földrajz határozza meg számos korábbi életrajzi vagy dokumentarista tanulmány tartalmát, így Werner Fuchss *Béla Bartók und die Schweiz* (1973, magyarul: 1975) és Malcolm Gillies *Bartók in Britain [Bartók Nagy-Britanniában]* (1989) című művét, amely a földrajzi felosztás szemléletével érzékelteti Bartók pályafutásának a két világháború között bekövetkezett nemzetközi felívelését. Ám Bartók élete még tovább „szeletelhető”; ez leginkább talán Jean-Louis Michaux-nak sikerült. *Solitude Bartók [Bartók magánya]* (2003) című műve orvosi nézőpontot képvisel. Az életesemények általános leírása után részletesen bemutatja Bartók egészségi állapotát, a középpontba állítva leukémiáját, amelybe végül belehalt. A mű ezért is viseli az *Une leucémie cachée [Egy lappangó vérrák]* alcímet.

Maria Grazia Sità könyvének fő kérdése az, hogy Bartók mennyit köszönhetett a szerzeményeiben a népi forrásoknak, és mennyire befolyásolták az európai zene-művészet áramlatai; ezt a témát számos korábbi szerző alábecsülte. A népi hatás több olyan művében is kitapintható, amely népzenei feldolgozás: a dallamvilágban mindenképpen, de többé-kevésbé a kíséretben is. Ez a több száz feldolgozás, amely jórészt a terepmunka során gyűjtött dallamokon alapul, pontosan az értekezései-

hez, az átíratának kézírásos leltáraihoz, sőt az azokat rögzítő fennmaradt fonográf-hengerekhez kapcsolódik (lásd Lampert 2005). Sőt, Bartók 1921-ig el sem ismertek ezeket a feldolgozásokat opus-számokkal, amelyeket a kevés közvetlen népzenei idézetet tartalmazó vagy azok híján lévő műveknek tartott fenn. A zenei tankönyvek előszeretettel ábrázolják Bartókot a zenei nacionalizmus példájaként, aki kanászok és szobalányok dalait vitte be a koncerttermekbe. Ám a jelentősebb kreatív műveit – bár népi tapasztalatainak hatása alatt álltak – erősen befolyásolták a hagyományos „klasszikus” zene áramlatai és az olyan zeneszerzők, mint Debussy, Schönberg, Sztravinszkij vagy Szymanowski. Bartók különösen az 1920-as és 1930-as években – a Nemzetközi Kortárs Zenei Társaság lelkes tagjaként és a bécsi kiadójától, az Universal Editiótól kapott másolatoknak köszönhetően – lépést tudott tartani ezekkel az irányzatokkal. Élettörténetében tehát ugyanúgy megfelelően kell tükröződnie a „hagyományos zeneművész” Bartóknak, ahogy a „népi” Bartóknak is. Míg azonban népzenei feldolgozásainak pontos eredetét nagy műgonddal rögzítette, az ihletadó kortárs zeneszerzőket rendszertelenebbül nevezte meg. Ugyanakkor az esszéi, a családi levelei, az alkalmi sajtótájékoztatói vagy a növendékeinek tett emlékezetes megjegyzései több szempontból is betekintést engednek abba, hogy mi izgatta, illetve mi taszította a „fősodorban”. Zeneszerzői „hallgatását” végső soron Richard Strauss *Imígyen szóla Zarathustra* című művének 1902-es előadása törte meg, és Sztravinszkij *Concerto zongorára és fafúvósokra* című művének (Sztravinszkij zongorajátékával történt) hatásos előadása miatt nem nevezte magát többé „volt zeneszerzőnek”, és kezdte meg 1926-ban termékeny „zongoraévéit” (lásd Schneider 2006: 6. fejezet, *Tradition challenged: Confronting Stravinsky*).

A megközelítések utolsó kérdése a mélység és a terjedelem. Az életrajzírónak valahogyan „tudósítania” kell az illető életéről és/vagy műveiről, de nem úgy, hogy az évek múlásának és a szerzemények felhalmozódásának ütemére tölti meg az idő könyvének lapjait. Egy jó életrajznak bizonyos dolgokban igazán el kell mélyednie: meg kell vizsgálnia az elismert „mesterműveket”, például Bartók *A csodálatos mandarin* (1918–19), a *Negyedik vonósnégyes* (1928) vagy a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* (1936) című műveit zeneszerzői kreativitásának példáiként. Meg kell vizsgálnia valamely művészi kapcsolatát, például a gyakoribb fellépő társaival, alaposabban feldolgozva a korábban kiaknázatlan forrásokat (lásd például Kenneson 1994), továbbá fel kell tárnia azokat az új forrásokat, amelyek immár rendelkezésre állnak a nyílt hozzáférésre vonatkozó előírások vagy digitalizálási projektek jóvoltából. Dreisziger munkája az emigráns közösség forrásaival és az amerikai hírszerző szervek nyilvántartásaiba való betekintéssel gazdagítja a gyéren adatolt 1941-es és 1942-es évet. A kiadók, a műsorszolgáltatók, az akadémia és a koncertszervezők archívumai máig is gyakran kínálnak eddig ismeretlen dokumentumokat Bartók pályafutásának üzleti, szakmai vagy személyes vonatkozásairól.



Problémák

1. *Források*: Ahhoz képest, hogy Bartók zeneszerzőként nemzetközi hírnevet vívott ki (ma gyakran sorolják a 20. század tíz legjobbja közé), az életét és a zenéjét furcsamód nemigen tanulmányozzák. Nem mintha Bartók kutatói restek volnának, vagy a kiadók nem szívesen népszerűsítsék a zenéjét. Ez nagyrészt arra a hosszas és elkeseredett versengésre vezethető vissza, amely az amerikai és magyar Bartók-hagyatékek között folyt az 1950-es évektől a 80-as évekig, csak megerősítve egyes kiemelt források 1938-ban történt megosztását, amikor Bartók biztonsági megőrzés céljából külföldre juttatta valamennyi, megítélése szerint jelentős művének vázlatát és kottáját. Ezek végül az Egyesült Államokba kerültek, magával Bartókkal együtt. Ez a máig is elszórt hagyaték – bár a nyolcvanas évek óta megvan a jó szándék a dokumentumok cseréjére – a szerzői jogi korlátozásokkal együtt olyan bevett archív sorozatokat késleltetett, mint a szerzemények kritikai kiadása és a teljes levelezés kiadása, továbbá lelassított számos egyéb dokumentációs projektet (lásd Petrányi 2016). Egy-két magányos kutató – Bartók leveleivel kapcsolatban Demény János, Bartók emlékezetével kapcsolatban pedig Bónis Ferenc – elkötelezettsége és szenvedélye nélkül a Bartók-kutatás mozgásterét még szűkebbé tett volna. Ugyanakkor mindennek az életrajzi következménye egy kevésbé gazdag és változatos kép lett Bartók életéről és műveiről is, mint számos kortársának esetében. Az elsődleges forrásanyagok magyar nyelvűsége szintén komolyan akadályozta a legtöbb reménybeli életrajzírókat.

Mivel Bartók halála óta immár hetven év telt el, a szerzői jogok elévülőben vannak. A *Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása*¹¹ először várhatóan 2016 folyamán jelenik meg, és – mind az előadók, mind a kutatók örömeire – temérdek új, részletes információt fog közölni az egyes művekről. Korunk életrajzírója ezenkívül olyan mennyiségű forráshoz jut hozzá, amelyenről 25 éve álmodni sem mert volna. Ma az interneten minden eddigénél könnyebb hozzájutni Bartók társainak életrajzához és egész környezetük naprakész leírásához. A keresőeszközök másodperceken belül olyan új forrásokhoz és információkhoz vezetnek el, amelyeket korábban csak a levéltárak személyes felkeresésével lehetett megismerni. Az elektronikus folyóiratoknak és könyveknek, valamint az újságok digitalizálásának köszönhetően gyakran a legeldugottabb tanulmány is fellelhető, bár az 1990-es évek előtti források közül több máig is el van zárva a nem digitalizált művek vasfüggönye mögött.

2. *Szereplők*. Ugyanakkor fennáll az a veszély, hogy az életrajzíró helyett a források szabják meg a történet irányát. A források, amelyek fennmaradtak, különösen a háborúskodás, a halál és a pusztulás éveit után, nem feltétlenül megbízhatók abban a tekintetben, hogy mi volt fontos az illető életében. Például általában nem

¹¹ A G. Henle és az Editio Musica gondozásában, Vikárius László főszerkesztésével.



írunk levelet a családtagjainknak, amikor otthon élünk, és nem írunk olyan kollégáknak, akikkel naponta találkozunk, illetve beszélünk telefonon. Az életrajzírónak tehát el kell döntenie, hogy kik legyenek az életrajz főszereplői, nem pedig hagyni azok felbukkanását aszerint, hogy milyen sűrűn jelennek meg a fennmaradt forrásokban. Véleményem szerint két személyt illet meg komolyabb szerep a Bartók életéről és műveiről szóló munkákban, mégpedig nemzedékének másik két magyar zenei „óriását”: Kodály Zoltánt és Dohnányi Ernőt. Dohnányi, akit Bartók még pozsonyi gimnazistaként ismert meg, a magyar zenei élet meghatározó alakja volt a két háború között és a második világháború alatt. A jobb- és baloldali politika által egyaránt gyakran támadott művészt különösen azért bírálták, mert 1944-ben a visszavonuló németekkel együtt távozott Budapestről, majd Argentínába, később pedig az Egyesült Államokba vándorolt ki. Csak az elmúlt húsz évben történt közös kísérlet hírnevének helyreállítására és a zongoraművészként, karmesterként, zeneszerzőként és kulturális vezetőként alkotott életművének újbóli megbecsülésére. Ennek következtében fél évszázadon keresztül kimaradt a magyar és egyetemes zenetörténet javarészből. Az életével kapcsolatos forrásművek máig is elszórtan lelhetők fel Londonban, Budapesten és Floridában, bár a Magyar Tudományos Akadémia Dohnányi Archívumának létrehozása elősegítette a források összesítését. Ez az ember mégis Bartók korai mentora, a fellépésein gyakori társa és több bemutatójának karmestere volt, ideértve a *Négy zenekari darabot* (1922-ben), a *Táncszvitet* (1923-ben), a *Mandarin-szvitet* (1928-ben), a kisebb *Fából faragott királyfi szvitet* (1931-ben), valamint számos népdalátíratot (az 1930-as években) is. Dohnányi volt az, aki a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1934-ben hivatalba lépő főigazgatójaként végleg felmentette Bartókot a számára terhes zongoratanítás alól, hogy főállású népzenekutató lehessen.

Kodály Zoltán esete merőben más. Kodály és Bartók harmincöt éven át voltak nagyon közeli barátok és egymás zeneszerzési bizalmasai, valamint rendszeresen kezdeményezték a magyar népzene kincseinek bemutatását és népszerűsítését. Ahogy Bartók Péter fogalmaz a visszaemlékezéseit tartalmazó *My Father [Apám]* című könyvében, „apám kapcsolata Kodály Zoltánnal különösen szoros volt. Bizonyos elvi kérdésekben összefogtak és támogatták egymást. Kodály Zoltán és Emma pedig – nem hivatalosan ugyan, de szinte – a keresztszüleim voltak” (Bartók P. 2002: 26). Bár Kodály, a művei és a közös vállalkozások megtalálhatók az összes Bartók-életrajzban, bántóan alul vannak reprezentálva. A „legjobb barát” szerepe gyakran hiányzik, részben azért, mert a Kodálynak írt levelek gyakorlatilag kimaradtak Bartók levelezésének korai gyűjteményeiből,¹² amelyekre az első életrajzírók

¹² Bartók mind az 1088 levelének Demény János által szerkesztett 1976. évi magyar kiadásában egyetlen olyan szerepel, amelyet Kodály Zoltánnak írt, és három, amely Kodály első feleségének, Gruber Emmának szól.



nagyban támaszkodtak. Az említett hiányosság hosszú távú következménye is lehet annak a komoly vitának, amelyet Bartók és Kodály 1940 októberében, Bartók amerikai útjának kezdetén folytatott közös népzenei munkájuk lényeges kérdéseiről.¹³ Szerencsére ma már a Bartók- és a Kodály-archívum jóvoltából is elég forrás áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy Kodály bármely jövőbeli Bartók-életrajzban méltán kerülhessen magasabbra a szereplők sorában, és ezáltal tükröződjön a szerepe jó barátként és népzenei munkatársként, de a zeneszerző Bartókra – különösen a korai szerzeményeire – erős hatást gyakorló személyként is.¹⁴

3. *Hézagok*. Bár az ember életében bizonyos évek nyilvánvalóan jelentősebbek, mint mások, néha komoly hiányok mutatkoznak a forrásokban. Bartók felnőtt életének legkevésbé dokumentált éve valószínűleg 1915. Bár Kodállal együtt felmentést kapott a katonai szolgálat alól, ebben az évben született az a döntés, hogy teljesítsenek polgári szolgálatot katonadalok gyűjtésével (lásd Szalay szerk. 2010). Ez a tevékenység vezetett ahhoz az 1918 januárjában, Bécsben megrendezett „történelmi koncerthez”, amelyen többek között bemutatták a férfikarra írt *Szlovák népdalokat* (BB77). Az 1915-től fennmaradt levelek – jórészt meglehetősen hétköznapi üzenetváltások – mennyisége azonban csekélyebb az összes többinél.¹⁵ Még az idősebb fia által összeállított napi részletességű krónika is hallgat több teljes hónapról. Erre a „hézagra” Denijs Dille belga kutató bukkant rá fél évszázaddal ezelőtt, amikor Bartók *Öt dal* Op. 15 című darabját kutatta, és számos dalszöveg szerzőségén keresztül részletezte Bartók kapcsolatát egy erdész fiatal lányával. Bartók érzelmei olyan erősek voltak, hogy válást és újabb házasságot fontolgatott, bár az ifjú hölgy nem vágyott erre. Bartók életének ez az apró mozzanata immár jól, sőt túlságosan jól ismert (lásd Cooper 2015: 139–143), részben azért, mert alig van valami, ami hasonló érdeklődésre tarthatna számot. Ugyanakkor Bartók zenei tevékenységei, valamint a háború által a benne és nemzedékében átmenetileg kiváltott lelki hatások nagyrészt elkerülik az életrajzírók figyelmét. Szerencsére 1916-tól kezdve ismét bőségebbek a források, ez pedig árnyaltabb személyes és szakmai ábrázolást tesz lehetővé.

Ahogy mondani szokás, a történelmet a győztesek írják. Az első világháború keleti frontján szemlátomást nem voltak győztesek. Oroszország, Németország és az Osztrák-Magyar Monarchia mind elveszítette birodalmi státusát, és 1918–19-re

¹³ Egy 1941 közepén-végén írt kiadatlan levélben, amelyet Bartók Péter személyesen vitt Magyarországról New Yorkba (PB MISC-BB K 104), Kodály mély döbbenettel állapítja meg, hogy Bartók 1934 és 1940 között más utakat járt a népzenei munkájukban, mint amilyeneket Kodály elvárt, ezt azonban soha nem beszélte meg vele annak rendje és módja szerint.

¹⁴ Kapcsolatokról Denijs Dille, a Budapesti Bartók Archívum első igazgatója írt alapos esszét 1962-ben, Kodály nyolcvanadik születésnapja alkalmából (Dille 1990). Lásd még Suchoff 1990.

¹⁵ Az MTA Bartók Archívumának online levelezési katalógusa szerint.

zűrzarvarba fulladt. A legtöbb magyar család elvesztette közeli hozzátartozóit – Bartók sógora, Ziegler Károly, 1914 októberében esett el –, és továbblépésre, sőt lehetőleg felejtésre vágyott. Az első világháború századik évfordulójára azonban számos új és leleplező tanulmány született a keleti frontról (Watson 2014; Buttar 2014), amelyek példátlan pontossággal számszerűsítették többek között a szerb, a galíciai és az isonzói hadjáratért fizetett szörnyű árat és azok félelmetes hatásait a birodalom osztrák és magyar részében. Bár aligha lehet napvilágra hozni több elsődleges forrásanyagot Bartókról ezekből a háborús évekből, bőven van lehetőség azoknak a körülményeknek a hitelesebb ábrázolására, amelyekben a művész elhelyezhető.

Csupán hármat említettünk a Bartók-életrajz írójának problémái közül. Felmerülhet a kérdés, hogy nincs-e még elegendő Bartók-életrajz. Végére is az immár hetven éve halott Bartókról alkotott arcképünk aligha változhat jelentősen. A tények csak tények, a művek jól meg vannak alapozva, a történelmi elhelyezés biztos. Csakhogy nem Bartók változik, hanem mi magunk. Minden nemzedék először szembesül a világgal: másként lát dolgokat, olyasmiket hall meg, amiket korábban nem hallottak meg (és viszont), és új ítéleteket alkot – új szempontok szerint – a szülők, az iskolák vagy az állam által továbbörökített példaképekről és szentekről. A matematikai problémáktól eltérően Bartókot soha nem lehet „megoldani”. Életének és műveinek új értelmezései viszont fenn fogják tartani azt a kérdést, hogy az emberiség mit becsül nagyra a művészetben, illetve melyek azok a magán- és közéleti körülmények, amelyek között egy ilyen lenyűgöző művészi érzék tudott kialakulni.¹⁶

Fordította: Horváth Péter Iván

Irodalom

- Antokoletz, Elliott 1984: *The Music of Béla Bartók: a Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Atwood, Margaret 2003: *Negotiating with the Dead: a Writer on Writing*. London: Virago.
- Bartók Béla [1943] 1989: Harvard-előadások. In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai* 1. Budapest: Zeneműkiadó. 161-184.
- Bartók Béla 1989: Önéletrások. In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai* 1. Budapest: Zeneműkiadó. 25-37.
- Bartók Béla, ifj. (szerk.) 1981: *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók Béla, ifj. 1981: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.

¹⁶ A szerző jelenleg az Oxford University Press (New York) megbízásából ír Bartók-életrajzot. Bartók életének és műveinek korábbi együttes elemzése a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Gillies 2001) terjedelmes Bartók-cikkében található.



- Bartók, Péter 2002: *My Father*. Homosassa, Florida: Bartók Records.
- Bónis Ferenc (szerk.) 1995: *Így láttuk Bartókot*. Második kiadás. Budapest: Püski.
- Buttar, Prit 2014: *Collision of empires: The War on the Eastern Front*. Oxford: Osprey.
- Cooper, David 2015: *Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press.
- Delmarche, Claire 2012: *Béla Bartók*. Paris: Fayard.
- Demény János (szerk.) 1976: *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Dille, Denijs 1990: Bartók et Kodály. In: *Béla Bartók: Regard sur le passé*. Louvain-la Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Érasme. 305–311.
- Dreiszigler, Nándor F. 2005: A Hungarian patriot in American exile: Béla Bartók and Émigré Politics. *Journal of the Royal Musical Association* 130: 283–301.
- Fosler-Lussier, Danielle 2007: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Frigyessi, Judit 1998: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press.
- Fuchss, Werner 1973: *Béla Bartók und die Schweiz*. Bern.
- Fuchss, Werner 1975: *Bartók Béla Svájcban*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gillies, Malcolm 1989: *Bartók in Britain*. Oxford: Clarendon Press.
- Gillies, Malcolm 2001: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 2. London: Macmillan. 787–818.
- Griffiths, Paul 1984: *Bartók*. London: J.M. Dent.
- Holroyd, Michael 2002: *Works on Paper: The craft of biography and autobiography*. Washington DC: Counterpoint.
- Kenneson, Claude 1994: *Székely and Bartók: The story of a friendship*. Portland, Oregon: Amadeus.
- Lampert Vera 2005: *Népzene Bartók műveiben: a feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Második kiadás. Budapest: Helikon Kiadó.
- Lively, Penelope 1985: *According to Mark*. Harmondsworth: Penguin.
- Michaux, Jean-Louis 2003: *La Solitude Bartók*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Petrányi Judit 2016: Eltűnt jogok nyomában. *Műpa magazin*, január-február. 58–59.
- Platthy, Jenő 1988: *Bartók: A critical biography*. Santa Claus, Indiana: Federation of International Poetry Associations of UNESCO.
- Schneider, David E. 2006: *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Serly, Tibor (é. n.): „Intimate Biography” of Bartók. Manuscript. New York, Columbia University Libraries.
- Sità, Maria Grazia 2008: *Béla Bartók*. Palermo: L'Epos.
- Stevens, Halsey 1953: *The life and music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press. (Third edition: 1993.)
- Suchoff, Benjamin 1990: The Bartók-Kodály Connection. *New Hungarian Quarterly* 118: 154–158.
- Szalay Olga 2010: *Száz magyar katonadal: Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918*. Budapest: Balassi Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet.
- Ujfalussy József 1971: *Béla Bartók*. Budapest: Corvina.
- Veyne, Paul (ed.) 1987: *A history of private life*. Vol. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Watson, Alexander 2014: *Ring of steel: Germany and Austria-Hungary at War, 1914–18*. London: Allen Lane.

POLITIKATUDOMÁNYI SZEMLÉ

2016/1

XXV. évfolyam

POLITIKAI KOMMUNIKÁCIÓ

- *Kiss Balázs*: Előszó: A „Politikai kommunikáció Magyarországon, 1990–2015” című kutatás bemutatása
- *Kiss Balázs*: Esemény, hálózat, szemiózis. A politikai kommunikáció történetének megírhatóságáról
- *Szabó Gabriella*: Politikai kommunikáció és közösség
- *Bene Márton*: Kommunikációs hálózatok és politikai közösség. Hálózatelemzési módszerek alkalmazása a politikai kommunikáció történetének kutatásában
- *Mihályffy Zsuzsanna – Bene Márton – Nábelek Fruzsina*: Hálózatelemzés és kampánykutatás

EURÓPAI POLITIKA

- *Bíró-Nagy András*: Közép-európai EP-képviselők karrierútjai. Politikai tapasztalat és karrierambíciók az Európai Parlamentben

RECENZIO

- *Kovács Tamás*: Kormánykoalíciók vonzásában (Horváth Péter: Pártok és koalíciók. Kormányalakítás Magyarországon, 1990–2014)
- *Vancsó Anna*: Lagosz, ethosz, parhosz? (Szabó Gabriella: Kommunikáció és integráció – A magyar médiatörvény európai vitája)

KÖNYVFIGYELŐ



1956. A feldúlt Szovjet könyv- és zeneműbolt a Teréz körút és a Szófia (ma Dohnányi Ernő) utca sarkánál. © Pesti Srác/Fortepan

Windhager Ákos

Négy próféta a saját hazájában

Három esszé az 1956-os forradalom zenei jelenlétéről (1952–1982)¹

Bevezető

A jelen szöveg azon négy zeneszerzőről tartalmaz esszéket, akiket a közvélemény, a kormányzat vagy a pályatársak prófétának, illetve vezető egyéniségnek tartottak. Mind a négy alkotó – Kodály Zoltán, Szervánszky Endre, Járdányi Pál és Durkó Zsolt – megnyilvánult az 1956-os forradalom kapcsán, reflektált arra, sőt a későbbiekben megemlékeztek róla műveikben is. A tanulmány a témához tartozó pályaképet, alkotási körülményeket (különös hangsúllyal a zeneyelvi lehetőségekre), illetve a forradalmi zenedarabok értelmezési tartományát mutatja be.

Az első esszé Kodály Zoltán, a zeneszerző és zenei tekintély szerepét vizsgálja a forradalom előtti és utáni zenei közegben. A második esszé Járdányi Pál és Szervánszky Endre egymásra rimelő életművét tekinti át. A harmadik esszé Durkó Zsolt kantátáinak vélhető közéleti elemzését adja. Az epilógus pedig a rendszerváltás utáni megemlékezések műsorpolitikáját elemzi, s külön kitér az *Egmont-nyitány* szerepére. Az elemző szöveg azokat az esztétikai kódrendszereket vizsgálja, amelyek révén a kádári, 1956-ot illető emlékezetpolitika ellenére a szerzők mégis megnyilatkozhattak.

¹ A jelen cikk az MMA Művészetelméleti ösztöndíjprogramja keretében készült *1956 komolyzenei recepciója* című tanulmány rövidített változata. Helyhiány miatt jelentős alkotók (például Lajtha László, Farkas Ferenc, Szokolay Sándor) életműve maradt ki. Szintén hely hiányában le kellett mondani a társművészetekkel való összehasonlító elemzésről és a forradalomhoz kötődő sokszor párbeszédképtelen diskurzusok áttekintéséről.



Kodály és a forradalom

A magyar zenekultúrában éppúgy kimutathatók az 1956-os forradalom előzményei, mint más művészeti közegben. Azok a zenészek, akik részt vettek a forradalomban, korábban (és később) is vállalták a pártállammal szembeni markáns véleményüket. Annyiban egyszerűbb a zenészek 1956-os hovatartozását átlátni, hogy van egy jól megragadható középpont az esetükben, akihez képest mindegyikük azonosította önmagát. Ez a középpont: Kodály Zoltán volt.²

*Kodály köre a Rákosi-érában*³

Kodály Zoltán (1882–1967) a magyar zenei élet megkerülhetetlen vezetője volt már 1940-ben is Dohnányi Ernő mellett, de ez a szerepe felerősödött 1945-ben. Kodály körül még a két világháború között alakult ki egy kulturális kör, amelynek jelentősége a pártállami időszakban tovább nőtt. Kodály mellett állt a kor három jelentős zeneesztétája: Molnár Antal (1890–1983), Szabolcsi Bence (1899–1973) és Tóth Aladár (1898–1968) (Dalos 2002: 1185). Később e körhöz csatlakoztak más fiatal kutatók, például Rajeczky Benjámin (1901–1989), Vargyas Lajos (1914–2007) és Bónis Ferenc (1932–). Jelentős muzsikuskok is szép számmal vallották mesterüknek Kodályt, például Ferencsik János (1907–1984), Rozsnyai Zoltán (1926–1990) és Somogyi László (1907–1988) karmesterek. A hangszeres művészek közül kiemelkedik a pályakezdő Kentner Lajos (1905–1987), Kistétényi Melinda (1926–1999) és Vásáry Tamás (1933–). Végül, tehetséges zeneszerző tanítványait említhetjük, akikkel az összetartozást Kodály hivatalosan is vállalta.

A Kodály-iskola soha senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon kifejtse egyéniségét, amennyiben van. [...] Egyéni különbségeken] felül abban különböznek még a szerzők, kinek mekkora [a] magyarság-élménye. [...] Dávidnak van ilyen élménye. [...] Csak hárman vagyunk – negyedik-ötödik Ádám, Járdányi –, akiknek magyarság-élménye körülbelül egyforma intenzitású, nem K[odály] isk[ola], de magyar: és milyen különböző az eredménye, megnyilvánulása a művekben! (Kodály 1993: 88–89)

² Más művészeti ágakban is kiemelkedett néhány olyan alkotó, akik (akár a hatalommal szemben is) középponttá váltak életművük, kapcsolataik és határozott közéleti véleményük révén. Az irodalomban: Illyés Gyula, Veres Péter és Déry Tibor vezető szerepe volt ismert a korban (Kalmár 1998: 110).

³ Az alábbiakban Kodály Zoltán szemszögéből tárgyalom a korszak zenei eseményeit. Ma már hozzáférhető a korszak első felének akadémiai feldolgozása is (Tallian 2014).



Az említett három szerző: Bartók, Kodály és Lajtha László (1892–1963), majd őket követte a felsorolásban Ádám Jenő (1896–1982), Járdányi Pál (1920–1966) és Dávid Gyula (1913–1977). A sort terjedelmi okokból nem folytatom, de az eddigiekből is kitetszik, hogy Kodály körül egy meghatározó szellemi csoport működött, amelynek egyébként jelentős nem zenész tagjai is voltak.

A pártállam lépései Kodály ellen és felé

Kodállal szemben álló ellencsoport nem jött létre, de természetesen mind esztétikai, mind közéleti okokból voltak a zeneszerzőnek ellenlábasai. Néhányan a korábbi tanítványok vagy pályatársak közül vetélytársként, végül ellenfélként léptek fel vele szemben a pártállam kiépülése idején. Kodály legjelentősebb ellenfelévé egykori tehetséges tanítványa, Szabó Ferenc (1902–1969) vált, aki Moszkvából a szovjet politikai rendőrség (NKVD) őrnagyaként tért haza. Szabó gyakorlati hatalmat szerzett a zenei intézmények irányítására. Az ő szervezése révén jó néhány másik alkotó (például Kadosa Pál [1903–1983], Tardos Béla [1910–1966], Mihály András [1917–1993]) is elkötelezett kommunistaként fordult szembe a társadalommal, illetve a kulturális örökséggel. Az önmagukat kommunistának valló zeneszerzők közül csupán Szervánszky Endre (1911–1977) és Székely Endre (1912–1989) tört ki a pártideológia kulturális szorításából.

1948-tól kezdve a pártállam kulturális vezetője, Révai József (1898–1959) tett erőszakos kísérletet Mihály András, Székely Endre és Szabó Ferenc zeneszerzőkkel együtt Kodály háttérbe szorítására, de 1951-ben belátta támadása sikertelenségét (Péteri 2003: 9). Jellemző Szabóra és Révaira, hogy a kudarcért Mihályt és Székelyt tették felelőssé, és ezért utóbbiakat állították félre. Noha Kodály és köre önmagában is elég erősnek bizonyult, a hivatalos minisztériumi támadást Ujfalussy József (1920–2010), a pártállami apparátusban szintén pozíciókat elfoglaló zeneesztéta állította meg. Ugyanakkor Révainak mégis sikerült Kodályt lépéshátrányba hozni több területen is: a korunkat is érintő legjelentősebb kárt azzal okozta, hogy a szerző műveit korlátozott mértékben adták elő. E művelődési politika következtében Kodály 1940 utáni életműve nem tudott szervesen beépülni a magyar kultúrába, így a kodályi életmű – az átlagos hallgató számára – lezáródott a *Páva-variációkkal* (1939).⁴

⁴ A Páva-feldolgozás után született nagyzenekari *Concerto* (1940), *Szimfónia* (1961) vagy harmadik színpadi műve, a *Czinka Panna* (1948) nem része korunk zenei kultúrájának. Igaz ez az oratorikus műveire is (például *Missa brevis*, 1942/1944/45; *Vértanúk sírján*, 1945; *Magyar mise*, 1966). Tény ugyanakkor, hogy az 1939 utáni Kodály-művek megítélésében nem voltak egységesek még a szerző legközvetlenebb munkatársai sem (vö. Breuer 1982: 237; Péteri 2001: 19).



A zenekultúra a pártállamban

A pártállam tehát kiépítette a zenei élet ellenőrzését minden szinten, így elbocsátott, kitelepített vagy táborokba zárt számos művészt, és megszervezte a maga besúgó-hálózatát is.⁵ A párt a művészeti és tudományos életet büntetni és jutalmazni is kívánta az 1948-ban létrehozott kitüntetéssel: a Kossuth-díjjal. Akik megkapták, azok elvileg biztonságban érezhették magukat, jelentős pénzszeget kaptak, és különleges juttatásokat igényelhettek. Eleinte Révai döntött a díjakról, ám adatunk van róla, hogy Kodály is beleszólhott a döntésbe.⁶ Veress Sándor (1907–1992), akit a zeneélet Bartók zeneszerző örökösének tekintett, a Kossuth-díjról való lemondással távozatott külföldre; Lajtha Lászlót a Kossuth-díj mentette meg a kitelepítéstől (1951).

Ezek közben sor került a magyar zeneművek irányítására tett kísérletre, amelyet szintén Révai és Szabó akartak véghezvinni, az utókor szerencséjére, sikertelenül. A szovjet művészeti diktátor után csak zsdanovi elveknek nevezett képlet szerint a jó zenemű népzenei ihletésű, munkásmozgalmi dalokhoz hasonló hangzásvilágú, és kifejezetten egyszerű nyelven íródott. Gyakorlatilag Liszt *Les preludes*-je és Csajkovszkij *IV. szimfóniája* külsődleges elemeibe kívánták a személyi kultusz kiteljesítése reményében a népi-munkás jelleget beleoltani. Zsdanov tétéleit Révai József a következőképpen magyaráította:

A zenének realistának kell lennie, népszerűnek és dallamosnak, a magyar népzeneire és a klasszikus magyar zeneirodalomra mint alapra építve kell továbbmennie, hogy kifejezhesse a zene nyelvén szocializmust építő népünk új érzelmeit. Zeneszerzőink egyre inkább megértik, hogy a vokális zene, a tömegdal útján küzdhetik le elsősorban a zenének a néptől való régi elszakadását (in: Solymosi Tari 2000: 2).

Az elvet néhány, ma már nem jegyzett darab teljesítette. Az akkor még elkötelezett Szervánszky Endre elutasította azt nyílt cikkben és a *Honvéd-kantátájával* (1949) is.⁷ Szervánszky példája annyiban is jellegzetes, hogy aki nem akart a munkás-

⁵ A Hamvas Intézet kutatásai alapján az 1950-es években 26 fő jelentett az ÁVH-nak csak az Operaházból. Az egyik legjelentősebb besúgó egy balettkarmester volt, akit a cikk szerzői nem akartak felfedni (W10). A világhálón olvasható a témáról egy hosszabb elemzés is (W7).

⁶ Indirekt bizonyíték van erre. Kodály Kádár Jánoshoz írt második levelében említi, hogy Szabó Ferencnek ő járta ki a Kossuth-díjat Révaitól (Huszár 2002: 146).

⁷ Szervánszky szókimondó cikket írt Bartók, Kodály és tanítványaik védelmében (Szervánszky 1948: 17). Zsdanov elveit később önkritikusan még azok a szerzők is megtagadták, akik egykoron igyekeztek annak megfelelni, így a népszerű tömegdalokat (például a *Májusköszöntőt*), a *Sztálin esküje* kantátát és a Révai Józsefet sirató *IV. szimfóniát* jegyző Kadosa Pál is (vö. Breuer 1978: 158).



mozgalom és a szovjet mitológia közül témát választani, az a kevés hazai téma közül 1848/49-hez nyúlhatott. Ez az a pillanat, amikor a zeneszerzők között elindul a jelbeszédben való komponálás. Noha az utalások rendszere egyidős a művészetekkel, itt a zsdanovi és pártállami jelszavakkal szembeni komponálás kapott hangsúlyt, különböző stílusjátékok révén. Amíg tehát Szabó Ferenc számára a zsdanovi elvek részben ürügyként kellettek ahhoz, hogy pályatársait terrorizálhassa, addig a pályatársak gúnyt űztek belőle, a diktatúrából és a zsdanovi diktatumból, például Ránki György *Pomádé király új ruhája* (1950) című operájával, Sugár Rezső *Hösi ének* (1951) című kantatájával, Járdányi Pál *Borsodi rapszodiájával* (1953).

Kodály válasza

A határozott kiállású, elveit fel nem adó Kodály sikeresen védte meg a magyar zenei tudományos életet Révai túlkapásaitól, noha a Rákosi-diktatúrától nem tudott megmenteni minden zenészt. Rákosi – Révai közreműködésével – Kodályt akarta felkérni egy új, pártállami himnusz írására, amire a szerző (értelemszerűen) nemet mondott.⁸ Kodály 1955-ben adott zenei választ is az előző felvetésre, a saját korában felforgatónak számító *Zrínyi szózatával* (Itzész 2005). A kortársak által a *Psalmus hungaricus* (1923) párjaként értelmezett kantatában Kodály a költő-hadvezér Zrínyi Miklós (1620–1664) szövegét, a *Az török áfium ellen való orvosság* (1661) előszavát zenésítette meg. A főhőst (bariton) ezúttal egy vegyeskar kíséri, lemondva a külsődleges eszközök biztonságáról. A Zrínyi-szöveg kérdései így is túl aktuálisak voltak 1955-ben. A kórus visszatérően kiáltja, üvölti, máskor pedig suttogva könyörgi: „Ne bánts a magyart!” A kórusmű másik kérdése az itthon maradás vagy emigrálás lehetősége. Kodály Zrínyit idézve ezúttal (is) az itthon maradás imperatívuszát zengi. Olyannyira fontos az itthon maradás, hogy a Vörösmarty-féle *Szózat* és a Zrínyi-szöveg egybecsengését Kodály az Egressy Bénitől kölcsönzött dallammal is hangsúlyozza. A XVII. és XIX. századi parancs tehát így válik 1955-ben (és 1956 után is) érvényessé. A kantáta harmadik témaköre pedig a nemzeti hibák *Psalmushoz* hasonló bírálata. A mű fináléjában Kodály egyértelműen szakrális síkra emeli a Zrínyi-szöveget: előbb saját *Budavári Te Deumára* tekint vissza, majd

⁸ A magyar zenetörténet egyik kedvenc története számos változata él. Az egyik szerint Kodály Révai felkérésére csak annyit vetett oda: „Minek? Jó a régi” (Bónis szerk. 1994: 162). A történetre Illyés Gyula máshogy emlékezik. A kérdést Révai Illyésnek tette fel, s az író kérdezte meg erről Kodályt. A zeneszerző annyit felelt, hogy az Erkel-mű nem helyettesíthető (Illyés 1990: 52).



egy Ámen-figurával záródik a nemzeti ima. Sem a témák, sem a szakralitás, sem a többi idézet nem számíthatott támogatásra a bukó Rákosi- és a berendezkedő Kádár-rezsimtől.

A forradalom zenész szereplői

A zenészek 1956-os tevékenysége közismert. Kodály legközvetlenebb tanítványai és barátai részt vettek a forradalom eseményeiben is, így például Járdányi Pál, ha nem is fegyverrel a kezében, de járta az utcákat. Kodály hatására és Járdányi példájára a korábban kommunista elkötelezettségű Szervánszky Endre is a forradalom mellé állt. Járdányi és Szervánszky írta alá a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete nevében a Magyar Értelmiségi Bizottmány forradalmi felhívását.

Mi, a magyar szellem munkásai méltók kívánunk lenni a szabadságharcunk hőseihez. Vállaljuk a börtönt, az elhurcolást, s ha kell, a halált is. De amíg hangunk van, szólnunk kell. Világgá kiáltjuk követelésünket: a szovjet csapatok hagyják el hazánk területét. Enélkül nincs magyar szabadság, nincs független Magyarország! Ha függetlenségét vissza nem szerzi, valóra válik Vörösmarty döbbenetes víziója a nemzet temetéséről! (in: Breuer 2000: 43)

Kodály szintén támogatta a forradalmat, így őt mind Nagy Imre kormánya, mind a Nemzeti Kormányzó Tanács köztársasági elnöknek kívánta jelölni.⁹ Ez ugyan nem valósult meg – Kodály sem vállalta volna, de őt választotta elnökének a Magyar Értelmiség Forradalmi Tanácsa 1956. november 21-én. Ekkoriban terjedt el az a vicc is, hogyha Kodály lenne a köztársasági elnök, akkor szolféztanárokból állna a titkos rendőrség (Mezei 2010: 22). A kor akkor már legnagyobb magyar(országi) karmesterének tartott Ferencsik János több hangversenyt is dirigált, amelyekkel egyértelműen a forradalom mellett és a kádári diktatúra ellen foglalt állást. 1956. október 31-én, a Zeneakadémián Liszt-emlékestet adott az Állami Hangversenyzenekar élén, a műsoron a *Les preludes*, az *Orfeusz* és a sokszorosan aktuális nemzeti könyörgés, az *Esztergomi mise* szerepelt (W5). A legemlékezetesebb koncert az 1956. december 31-i, zeneakadémiai Beethoven-est volt, amelyen az *Egmont-nyitányt*, a *Hegedűversenyt* és a *III. (Esz-dúr, Eroica) szimfóniát* vezényelte. Az *Egmont-nyitány* forradalmi jelentősége közismert, az *Eroica szimfónia* érdekességét pedig az adja, hogy a második tétele egy *style hongrois* dallamot felhasználó hatalmas gyászinduló. Ezt a tételt a közönség állva és zokogva hallgatta végig (Lambrecht Miklós visszaemlékezése: W6).

⁹ Itt és Mihálytól tudjuk, hogy Kodály a köztársasági elnöki tiszteletet nem fogadta volna el.



A megtorlások a zenei életben

A forradalmat követő megtorlások 1957-ben kezdődtek a zenei világban, ekkor bocsátották el a Zeneakadémiáról Legány Dezső (1916–2006) professzort, majd 1959-ben Molnár Antalt (1890–1983), Ádám Jenőt (1896–1982) és Járdányi Pált. A zene megújult diktatúrájában ismét szerepet vállalt Szabó Ferenc, aki személyesen kergette a halálba az egyébként nem forradalom párti Viski Jánost.¹⁰ Járdányi Pált ugyan megmentette Kodály támogatása a munkanélkülistől és friss házasságának meleg légköre az összeomlástól, de korai halálát a megtorlások szellemi és politikai légköre (is) okozta (46 éves korában hunyt el).

A zenei élet vezetői pozícióit újraosztották, így Szabó Ferencnek sikerült kisajátítania a Zeneakadémia vezetését, a korábban félreállított Mihály András pedig megszerezte a Magyar Rádió zenei lektora tisztségét (1962–1978), később pedig az Operaház igazgatója lett (1978–1988). A hivatalok szintjén a Művelődésügyi Minisztérium élére gyakorlatilag Aczél György (1917–1991) került, aki a Zene- és Táncművészeti Főosztály vezetőjének Barna Andrásné nevezte ki, s helyettesének Biszku Béla, a rettegett belügyminiszter feleségét (Csatári 2015: 19). E két utóbbi személy 1978-ig, Aczél pedig a papírforma szerint 1982-ig (de gyakorlatilag 1988-ig) határozta meg a zenei káderpolitikát, így ma ismert szerzők az ő önkényes döntései alapján juthattak külföldi ösztöndíjhoz. Így Dubrovay László (1943–) hiába nyerte el több ízben a külföldi intézmények ösztöndíját, sosem kapott kiutazási engedélyt. Barna Andrásné csak annyit mondott neki: „Tudja, Dubrovay elvtárs, valakit támogatunk, valakit nem!” (Fekete 2002: 66). Mindezek mellett továbbterjeszkedett a besűgőrendszer a komolyzenei szférában is, például az Operaházban még 1987-ben is egy titkos megbízotton túl a vezetőség tagjai közül négyen voltak ügynökök, ráadásul a technikai személyzet közül további heten írtak jelentéseket (Tabajdi 2015: 129). Aczél és munkatársai azt találták ki, hogy a zsdanovi elvekkkel szemben a schönbergi dodekafóniára és a weberni szerializmusra fogják ösztökélni a szerzőket, illetve bármilyen, addig nem ismert irányzatra – csak hogy a kodályi zenei hagyományt félreállíthassák (Péteri 2007: 114). A szerializmus első hazai sikerét Szervánszky Endre *Hat zenekari darabja* (1959) aratta, a szerző azonban érzelmileg szembefordult a párttal, s így nem volt Kodály ellen felhasználható. A zeneszerzőknek tehát ismét jelképekben kellett zenélniük, így tett például Járdányi Pál (*Feltámadott a tenger*, 1957), Lajtha László (VII. „Ősz” *szimfónia*, 1958) és Szokolay Sándor (*A tűz márciusa*, 1959).

¹⁰ Viski János (1906–1961) erdélyi származású Kodály-tanítvány, a két világháború között jelentős nemzetközi hírnévre tett szert. A zeneszerzés tanszék 1960. novemberi konferenciáján Szabó Ferenc kijelentette, hogy „Viski fasiszta módszerekkel tanít”. Az 55 éves Viski már a konferencián rosszul lett, még aznap este kórházba került, s 1961. január 16-án elhunyt (Dobos 2005: 56).



A korszak stílusát a legtalálóbban Kurtág György (1926–) a forradalom leverését követő összeomlása idején elkezdett sorozatának címével lehet jellemezni: *Jelek, játékok, üzenetek*.¹¹

Kodály 1956 után

Kodály, aki 1957-ben megkapta harmadik Kossuth-díját, és aki ellen 1958-tól Szabó újabb hadjáratot viselt Aczél támogatásával, visszavonult a nyilvános közélettől, de tanítványaiért és a zeneoktatásért továbbra is szót emelt, például személyesen fordult levéllel több ízben is Kádár Jánoshoz (Huszár 2002: 141). Kodály 1956-ot hivatalosan nem énekelte meg egyik művében sem, ugyanakkor addigi művei is éppen eléggé veszélyessé váltak, ekkor tiltották be a *Zrínyit* (1957–1966). Kodály 1956-ot követően születő alkotásai – az *Aranyszabadság* (Jankovich Ferenc költeménye, 1957), a *Szimfónia* (1960), a *Sík Sándor Te Deuma* (1961), az *Epitaphium Joannis Hunyadi* (Janus Pannonius költeménye, 1963), a *Mohács* (Kisfaludy Károly költeménye, 1965) és a *Magyar mise* (1966) – ugyanakkor jóval gazdagabb (politikai) utalásrendszerrel tartalmazznak, mint az első olvasatra feltételezhető. Például a *Magyar miséjének Kyrie és Agnus dei* tétele erős, népért való aggodalomról tanúskodik. Kodály tehát hű maradt saját Psalmus-hagyományához, üvöltött 1923-ban s 1955-ben, könyörgött 1944-ben s 1966-ban, és óvta övéit minden rendszerrel szemben.

Az emigráció megemlékezései

Az 1956/57-ben Nyugatra érkező menekülthullámban jelentős számú zenész is volt. Ekkor távozott Kodály közvetlen környezetéből Cziffra György (1921–1994) és Vásáry Tamás, illetve Rozsnyai Zoltán, aki néhány napig a Szabad Magyar Rádió zeneigazgatója volt. 1956 decemberében emigrált a következő korszak meghatározó erejű magyar komponistája, Ligeti György (1923–2006) is. 1957-ben Párizsba érkezett – francia ösztöndíjjal – Kurtág György, aki másfél év vívódás után döntött a hazatérés mellett. A korábban Nyugatra menekült magyar zenészek többféleképpen is tiszteltek a forradalom előtt, így Dohnányi Ernő 1957-ben a forradalom leverését három emlékkoncerttel gyászolta meg,¹² Veress Sándor pedig az 1983-ban, a Nagy Imre és Maléter Pál kivégzésének 25. évfordulóján rendezett genfi magyar

¹¹ A teljes cím így hangzik: Kurtág György: *Jelek, játékok, üzenetek – mélyhegedűre I.* (1961).

¹² Dohnányi 1957 januárjában rendezett és vezényelt egy koncertet a magyar hallgatók ösztöndíja ügyében kizárólag magyar zenékből, 1957. október 23-án és 1958. október 24-én dirigált egy ugyan-csak magyar műveket tartalmazó emlékkoncertet Buffalóban (New York) (Kusz 2015: 336–337).



emigráns konferenciára írt *Memento* című vonósduójával (W9). A külföldre menekült magyar zenészek egy csoportját Rozsnyai fogta össze az 1957-ben Bécsben megalapított Philharmonia Hungarica nevű zenekarban. Az együttes leghíresebb vezetője Doráti Antal (1906–1988) volt, aki már a második világháború előtt az angolszász államokban élt (Szőke 2006: 358). Doráti híre és kapcsolatai hosszú időre biztosították a zenekar anyagi lehetőségeit. Legmaradandóbb tevékenységük a száznegy Haydn-szimfónia lemezre vétele volt, ami azóta is etalonnak számít. Dorátival az Aczél György vezette kulturális vezetési kettős játszmát folytatott, mert az *Egy élet muzsikája* című önéletrajzát kiadták 1981-ben, de az általa vezetett Philharmonia Hungaricát nemcsak nem engedték be hazánkba, de annak még a nevét is tilos volt leírni.

A Doráti-műjegyzékben két olyan műalkotás található, amely a horizont-összeolvadás révén az 1956-os szabadságharchoz köthető; ezek az *I. szimfónia* (1956/57) és a *Variations on a Theme of Zoltán Kodály* (1962) (Doráti é. n., Doráti szerk. 1965). Mindkettőről jogosan gondolhatjuk, hogy nemcsak az időbeli közelség, hanem a két zenemű nem-irodalmi programja, valamint narratívája miatt is vallomás. Az 1957-ben bemutatott *I. szimfónia* Bartók *Concertójának* érvényes újraírása, számos magyar vonatkozású hivatkozással és bartóki dramaturgiával. Többek között emiatt alkalmas arra az interpretációra, amely a forradalom levezése feletti gyátszát látja benne. Hely hiányában azonban a magyar zenészemigráció csúcsteljesítményét mutatom csak be, a Doráti szerkesztésében megjelent *Kodály-variációkat*. A kötet szerzői: Serly Tibor, Pártos Ödön, Frid Géza és Veress Sándor; az akkor már két éve elhunyt Seiber Mátyást Doráti idézi meg.¹³ Doráti szervező tevékenységét dicséri, hogy a magyar emigráció zeneszerzőit rá tudta venni közös kompozícióra egykori mesterük iránti tiszteletből. Azok írtak a közös műbe, akik nem tudtak és nem akartak Magyarországon élni. Olyan zenei nyelven írtak, amely a korabeli Budapesten még túrheterenül avantgarde-nak minősült, minden nyitás ellenére. S úgy köszöntik Kodályt, hogy kiemelik a hazai kánonból, és egy teljesen más zenei horizonton közelítenek hozzá: pimaszul, bátran és politikusan.

Ezt a Kodály-köszöntőt 1962 decemberében Hilversumban mutatta be Jean Fournet karmester a Németalföldi Rádió Zenekarával, s 1965-ben Bartók kiadója,

¹³ Serly Tibor (1901–1978) Amerikában nőtt fel, Budapestre jött zenét tanulni, s az USA-ban futott be jelentős hegedűs és zeneszerzői karriert, mégis Bartók brácsaversenyének rekonstrukciójáról ismert.

Pártos Ödön (1907–1977) 1938-ban kivándorolt a mai Izrael területére, a Palestine Orchestre koncertmesteri állását töltötte be, majd pedig megalapította zeneakadémiáját Tel-Avivban.

Frid Géza (1904–1989) 1929-ben telepedett le Amszterdamban, ahol a második világháborúban az ellenállásban is részt vett.

Seiber Mátyás (1905–1960) hányattatott sorsú magyar muzsikusként, Kodály kedves tanítványa, aki 1935-től Angliában élt. Korai halálát állítólag kannibálok okozták.



a Boosey & Hawkes adja ki.¹⁴ A magyar emigráció legjelentősebb zenei teljesítménye volt a Kodály előtti tisztelgés, amely egyben elutasította az 1956 utáni magyarországi állapotokat.

Összegzés

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy az 1956 előtti, 1956-os és 1956 utáni időszakban Kodály megkerülhetetlen kulturális és közéleti hatalmi központ volt, nem csak zenei téren. Ő képes volt Szálasinak, Rákosinak és Kádárnak is nemet mondani, s bármennyi alkut kellett is kötnie, erkölcsi tisztaságát mindvégig megtudta őrizni.

Kodály egy személyben fogta össze a zenetudósokat, a zenetanárokat, a zenészeket és zeneszerzőket idehaza, de még az emigrációban is – azaz az egész magyar zenekultúrát. E szerepe mentette meg őt is számtalanszor, és ezzel tudta a magyar zeneéletet egy fokkal szabadabbá tenni más művészetek közéletével szemben. Kodály halála után az integráns magyar zenekultúra részterületekre szakadt, s a pártállam nem is volt érdekelt abban, hogy egy új személyiség ismét létrehozza az egységet...

Két próféta látomása 1956-ról

Az alábbi fejezetben Járdányi Pál és Szervánszky Endre életútját vizsgálom az 1956-os forradalomhoz való viszonyulásuk szemszögéből. Mindkét szerző 1956 után magára vállalta a prófétai szerepet, mindketten megküzdöttek önmagukkal, a pártállami cenzúrával és a prófétai szereppel.

Párhuzamos életrajzok

Szervánszky Endre 1911-ben katonacsaládba született, Járdányi Pál pedig 1920-ban érkezett egy polgári értelmiségi családba.¹⁵ Szervánszky fiatalon szembefordult a családi hagyományokkal és elkötelezett baloldali gondolkodóvá vált; Járdányi

¹⁴ Farkas Ferenc 1961-ben huszonnégy zeneszerzőt kért fel egy hasonló kötetben való szereplésre. Az 1962-ben bemutatott és 1964-ben kiadott kötetből a Hungaroton csak válogatást adott ki (Farkas szerk. 1964).

¹⁵ Szervánszky Endre életére vonatkozó információk: W3. Járdányi Pál életére vonatkozó adatok: Járdányi 1995.



viszont édesapjával együtt egy középkori ősük alapján cserélte a Paulovics családi nevet Járdányira. Mindkét szerzőre jellemző volt az önzetlenség, az igazság szüntelen keresése és az emelkedett gondolkodás. Mindketten aktívan részt vettek a vészkorszak embermentésében, így Járdányi Kodály Emma testvéreit bújtatta, Szervánszky tevékenységét pedig a Jad Vasem Intézet is elismerte a *Világ igaza* címmel.

Mindkettőjük zeneiségét a bartóki-kodályi stílus, hagyomány és gondolkodásmód alakította ki, hogy azután ezekből saját útjukat létrehozzák. Szervánszky Siklós Albertnél (1878-1942) sajátította el a zeneszerzés elveit, Járdányi pedig Kodálynál. Eltérő politikai beállítottságuk miatt a hatalommal való konfliktusuk különböző módon zajlott és ért véget. Szervánszky 1948-ban kiállt a korábban idézett módon Zsdanovval szemben a hazai Bartók-Kodály-„stílus” és követőik mellett, de pozíciója érintetlen maradt, sőt, jelentősége nőtt. Járdányit viszont Szabó Ferenc támadta meg 1951-ben a zsdanovi elvek ellenében komponált *Divertimento Concertantéra* hivatkozva. Szabó a darab műfaját és népzenei gyökereit is elutasította (Tallian 2001: 2). Járdányi szarkasztikus válasza, Szervánszky nyilvános kiállása, valamint Ujfalussy József és Kodály támogatása megtette a hatását, Szabó visszavonult, sőt Járdányit őszinte és bátor zeneszerzőnek nevezte. Járdányira és Szervánszkyra ezekben az években is jellemző az önzetlenség, az előbbi ismeretlenül helyezte el a pénzt a rászorulóknak postaládájában; az utóbbi tanítványait támogatta számtalan esetben igen jelentősen. Szervánszkyt és Járdányit is szerették tanítványaik, Járdányira például Kurtág György így emlékezett vissza:

Évekre megbénultam. Mindig a komponálás volt, ami nem ment. Ezért azok, akik ilyenkor segíteni tudtak, életem legfontosabb személyiségeivé váltak. Az első és legalapvetőbb Járdányi Pali volt. Valami egészen fantasztikus segítséget tudott nyújtani (Kurtág György nyilatkozata, Mérei-dokumentumfilm, 1992).

Szervánszkyról pedig Sári József mesélt őszinte szeretettel:

... kapcsolatunk messze túlmutatott az átlagos tanár-diák viszonyon, inkább partneri volt, de mindig a maximális és kölcsönös tisztelet keretein belül (Sári 2007: 19).

Vörösmartyval és József Attilával Bartókról

A zsdanovi tézisek, a zenei körökön belüli feszültségek és a magánéleti válságok ellenében mindkét alkotó 1952-54-ben állt elő azzal a művével, amely a mai napig a legismertebbé tette őket: Járdányi 1952-ben mutatta be a *Vörösmarty-szimfóniát*,



Vörösmarty-szimfónia

Járdányi Pál

Hazádnak rendületlenül -téma (Szózat-parafrázis)



1. hegedű, I. tétel 1-5. ütem

A Harci dal témája



2. hegedű, IV. tétel, 13-19. ütem

A vén cigány - témája (Psalmus-allúzió)



1. trombita, V. tétel, 9-10. ütem

Szervánszky 1954-ben a *József Attila-concertót*. A két, szépirodalomra és Bartókra hivatkozó zenekari mű Kossuth-díjat kapott, pedig mindkettő tragikusan őszinte volt – és nyíltan rendszerkritikus.

Járdányi Vörösmarty öt népszerű költeményét (1. *Szózat*, 2. *Virág és pillangó*, 3. *A merengőhöz*, 4. *Harci dal*, 5. *A vén cigány*) igencsak erős töltettel zenésítette meg. A két kerettétel a nemzethalál víziót hordozza. Az első Járdányi-tétel olvasatában a *Szózat*nak csak egy zárлата van, a tragikus. *A vén cigány* tétel ismét csak a nemzethalál víziót közvetíti, mert a hallgató alternatív értelmezéseit elkerülendő Járdányi az utolsó tételben megidézti az Egressy-*Szózat* legdrámaibb ütemeit. Azon a helyen, ahol a Vörösmarty-vers beszélője leinti a cigányt, hogy várjanak, mert lesz egyszer ünnep a világon, ott szólaltatja meg a szerző a *Szózatot*. Vagyis újra lesz ünnep, amennyiben a nemzet képes talpra állni, képes kivívni szabadságát.

Az előírt zsdanovi elvek szerint kötelező romantikus utalás egyedül Egressy *Szózata* volt, amely a legpolitikusabb ellenzéki zenének számított az 1950-es években. Ezentúl viszont azt a Bartókot merte elsőként nyilvánosan idézni, akit Révai indexre tett.¹⁶ Járdányi a *Concertót* írta újra tartalmi-dramaturgiai értelemben is, hiszen a *Vörösmarty-szimfónia* tételei a *Finálét* leszámítva megegyeznek a Bartók-mű hangulatával. A komor *Szózat*-tételt egy vidám Scherzo követi, majd egy lírai Andante csendül fel, negyedikként felharsan egy indulóparafrázis táncos karakterben, végül egy gyászinduló zárja a sort. Járdányi 1952-ben a hurráoptizismus idején gyásszal, a megrázó szenvedély mérhetetlen kétségbeesésével merte zárni alkotását, ezzel megint csak politizált, elutasította a jelent és előrevetítette a jövődőt.

¹⁶ Járdányi az első, aki a magyar zenekari irodalomban a *Concertót* és más Bartók-műveket újraírta. Az újraírás formai elemeit fent idézem, de ennél sokkal mélyebb elveit is megfigyelhetjük: felidézti Bartókot a tételen belüli szerkesztővel, a ciklikus harmóniai koncepció, és Járdányi bizonyos értelemben a tengelyeket is aktualizálja. A tengelyek alkalmazása nem pusztán ösztönös rátalálás, mert Járdányi azon kevesek közé tartozik, akik ismerik Lendvai Ernő harmóniai elméleteit (Kroó 1975: 74).



Szervánszky – egykori barátjának is igazat szolgáltatva – alkotta meg a *József Attila-concertót*. A *Vörösmarty-szimfóniához* hasonlóan, ez is a Bartók-féle *Concerto* érvényes és korszerű újraírása, összeköti a két műalkotást címük, zenekaruk, tételszámuk és dramaturgiai szerkezetük. A tételek a következőképp követik egymást: 1. *Fantázia* – A Dunánál, 2. *Scherzo* – Medvetánc, 3. *Elégia* – Nagyon fáj, 4. *Pastoral* – Betlehemi királyok, 5. *Finale* – Nem én kiáltok. A megadott költeménycímek ezúttal is asszociatív narrációt adó támpontok, mintsem bármilyen programszövegek. A *Dunánál* nyitótételben egy tépelődő, fájdalmas dallam ragadható meg, amely az egyén helyét, szerepét, magányát hangsúlyozza. A 2. tétel, a *Scherzo* sokszoros tréfa, József Attila költeményét Bartók *Medvetánc* című zongoradarabja ihlette, s Szervánszky egyszerre játszik a két idézet síkján. A 3. tétel a szerelmi líra, a negyedikben pedig a *Háromkirályok* című játékos karácsonyi rigmust idézi a szerző. 1954-ben a szakralitásra való pusztá utalás, a karácsonyi ünnepkör aktualizálása, ráadásul a „proletárköltő” nevében, hősiés bátorságot jelentett. Pedig Gáspár, Menyhért és Boldizsár látogatása csak ürügy, hogy a zene ismét csúfot űzhessen a zsdanovi diktátumból. Végül az utolsó tétel fokozásra épített induló, amely az egész társadalmat képviseli. Király László, Bónis Ferenc és Farkas Zoltán is megismétli azt a gondolatot, ami szerint Szervánszky az 5. *Föld dübörög* tételben az eljövendő 1956-os forradalmat előlegezte meg (Király 2008; Farkas é. n.: 2; Bónis 2011: 57). A kozmikus lét elvont megértésétől a magánéleti fájdalomon keresztül a társadalmi felindulásig tart Szervánszky hatalmas látomása, amelyben politikai és társadalmi utalások egyaránt szerepelnek. Az ellenállás melankóliája ezúttal négy tétel kontempláció után hirtelen aktivizálta az ént, és szétosztotta magát a világnak, mint az *Eszmélet* lírai énje(i).

Concerto József Attila emlékére

Szervánszky Endre

Sirató-téma

1. hegedű, I. tétel, 3-5. ütem

Pastoral-téma

1. hegedű, IV. tétel, 9-12. ütem

A Föld dübörög - témafej **Az induló változat**

1. fagott, V. tétel, 19-21. ütem 1. trombita, V. tétel, 121-125. ütem



Mindkét zeneszerző tehát őszinte szimfonikus vallomással fordult a közönség felé, amiben közvetítették Bartók-élményüket és az egész nemzetet érintő kérdéseiket.

„Feltámadott a tenger”

1956. október 23-án Járdányi éppen a *Vörösmarty-szimfónia* stúdiófelvételén vett részt, ahol az Állami Hangversenyzenekart Ferencsik János vezényelte. Az első tételt két órákor kezdték rögzíteni, amikor a Bem téren ugyancsak a *Szózatot* énekelte a hatalmas sokaság. A zenészek azt kérték Járdányitól, hogy menjenek ők is át a tünnetökhöz, hogy eljátsszák a *Harci dal* című tételt és a *Rákóczi-indulót*. A közös zenélés végül nem valósult meg, sőt Aczél a felvételt is letörölte a későbbiekben (Járdányi 1995: 12). 1956-ban Járdányi és Szervánszky is részt vettek a Magyar Értelmiségi Forradalmi Bizottság munkájában, s a híres, Vörösmartyt idéző nyilatkozatot ketten írták alá. Vörösmarty 1956-ban is az ellenállást jelképezi, s felidézti a nemzethalál-látomást. Jellemző kettejükre, hogy a zenészekért mentek és nem valakik ellen. Így Járdányi volt az, aki megmentette Szabó Ferenc életét a feldühödött zenészektől. A pártállam visszarendeződése során egy ideig mindketten folytathatják tanári és zeneszerzői munkájukat – noha mindketten a rendszerrel szembeni ellenállást hirdetik. Az 1957-ben komponált műveikből nem nehéz közéleti felhangokat is kihallani.

Mindeközben végre teljes érvénnyel bemutatta az Operaház Bartók *A csodálatos mandarin* című pantomimját, amely egy negyven évvel korábbi zeneiség démoni világát ismertette meg a magyar zeneszerzőkkel. A zsdanovi elvek, a szocialista romantika kísérlete ezzel végképp elbukott, a *Mandarin* után esztétikai igénytelenséget jelentett a démoni zeneiség figyelmen kívül hagyása. Ez a démoni zene először Szervánszkyknál csapódott le. Szervánszky már 1956 előtt is írt sötét hangszínű zenét, de az 1956-os *Három dal* végképp egy új hang az életművében. Tudatosan és akaratosan ráveti magát a Schönberg- és Webern-kottákra, -szövegekre s -elemzésekre (Dalos 2014: 22). Az 1957-ben befejezett *2. vonósnégyes* egy négyteteles gyászzene. *Sirató*, amely a bartóki démoni zene világát folytatja, a szerializmussal kísérletezik, de ahol a tömörség, vad futamok és az üveghangok is egy pontra irányulnak: az álom összeomlására (Kroó 1975: 102). Járdányi 1957-ben öntötte kórusműbe Petőfi *Feltámadott a tenger* című költeményét. Kórusműve kamaramű, nem használ romantikus zenekart, hiányzik a tömegdalszerűség és minden hamis emelkedettség. Sokkal inkább tartalmaz keserűséget és dühöt. Jellemző, hogy a népzenei ihletésű alkotás milyen sokszor él az unisono lehetőségével.¹⁷ A kórusmű egyértelműen a *Zrínyi szózatot* tekinti előképének szerkeze-

¹⁷ A kórusmű 1956-os értelmezését megerősíti fia visszaemlékezése és Kusz Veronika elemzése is (Kusz 2004: 24).



tében és nyelviségében. Járdányi is hangsúlyosan alkalmazza az unisonót, rögtön az a drámai nyitókép is: „Föltámadott a tenger...”, de a felkeléshez kapcsolható képek szintén: „Süllyednek a pokolra [...] Mutasd meg mélységes medred, s dobáld a fellegekbe”. A felkelés leverésére való utalást érzem abban, ahogy a zeneszerző kizárólag a süllyedés, a meder szavakat hangsúlyozza a lefelé tartó dallammenettel. De a legmegrendítőbb vallomás a finálé unisonója. „Habár föltúl a gálya, s alul a víznek árja, azért a víz az úr. Föltámadott a tenger, a népek tengere!” Nemcsak a híres zárósort húzza alá, hanem a kezdő sor drámájával zárja le a kórust. Ott ér véget a politikai szózat, ahol az elején elkezdte, vagyis Járdányi nem hajlandó letenni a szellemi fegyvert.

A forradalom lelkesedése mindkettőjüket felszabadította, a leverése mindkettőjüket meggyötörte. Az első években csak drámai sűrűségű kisformákban gyászoltak.

„A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”

A forradalom leverése, a berendezkedő hatalom kezdeti esztétikai bizonytalansága (1956–1958) és későbbi nyitása (1958–63), a magánéleti változások, illetve a belső alkotói fejlődés révén mindkét alkotó váteszként nyilatkozott meg (1957–1966). Ekkor hozták létre az életműüket megkoronázó zenekari darabot. Szervánszky *Hat zenekari darabja*, Járdányi *Vivente e moriente* című alkotása alapvetően újította meg a zeneszerzésről és zeneértésről való gondolkodást.

Az újjászerveződő rendszer 1957-ben vizsgálatot folytat Járdányi ellen. A fegyelmi bizottság elnökének az idős zenetörténészt, Molnár Antalt teszik meg. Molnár felmenti Járdányit, így a hatalom mindkettőjüket eltávolítja a Zeneakadémiáról 1959-ben Ádám Jenővel együtt. Az ürügy ez esetben az volt, hogy Járdányi a tanév végi konferencián elismerően beszélt a Zeneakadémia egykori rektoráról, Zathureczky Edéről, aki abban az évben hunyt el emigrációban. Járdányit eddigre már kétszer intette meg a politikai rendőrség, amely alkalmakkor ő nyíltan kijelentette, hogy a megújult pártállammal nem hajlandó semmilyen formában együttműködni (Péteri Lóránt idézi Meruk Vilmos levelét: Péteri 2007: 122). Ezt személyesen Aczél Györgynek is elismételte, aki ennek következtében Járdányit teljesen ki akarta írni a magyar zenetörténetből. Kodály közbenjárásának köszönhetően csak az akadémiai állását veszítette el, de nem került börtönbe, sem internálásba. Kodály ráadásul elérte, hogy a Népzene Kutató Intézetben folytathassa a munkáját.

Szervánszkyt eközben ugyan megviseli barátja meghurcolása, de folytatta tanóráit az Akadémia falai között, belső rettegésben töltve napjait (Sári 1997: 19). Még több évvel később is így nyilatkozott: „Miután nacionalistának nem kiálthatták ki [ti. Aczélék, WÁ megjegyzése], kozmopolita elhajlónak tekintik, a fő veszély megtestesítőjének, akit most büntetni kell” (Fodor 1986: I/898). A félelmek elle-



Vivente e Moriente

Járdányi Pál

1. téma: témafej

Kérdésként

Gyászhangként

1. hegedű, I. tétel, 6-7. ütem 1. hegedű, I. tétel, 52. ütem 2. hegedű, II. tétel, 44-45. ütem

Fugato-témaként

1. fagott, I. tétel, 90-92. ütem

2. "téma": Ismétlődő gesztus (sor) 3. "téma": a búcsú gesztusa

1. fuvola, I. tétel, 27-28. ütem 1. hegedű, II. tétel 1-3. ütem

nére odahaza készült élete legnagyobb tettére: Adrian Leverkühnként visszavonta a klasszikus zenét, a harmóniát és a dallamot. Az 1960-ban bemutatott *Hat zenekari darab* egyértelműen a forradalom egyenes következménye. Ez volt az első olyan magyar mű, amelyben nem voltak dallamok, témák – az első tételben csak zajok hallatszottak. Lajtha VII. szimfóniájának zárlatát vitte el a végletekig: ott a *Himnusz* taposságát el a bruitista gesztusok, itt viszont a káosz csattogása hallik.

Minden olyan esztétikai eszközt felszámolt Szervánszky, amelyet a diktatúrák torz harsogása alkalmazott: a mitikus hangvételt, a tömegdalszerű dallamokat, a harmóniai feszültségek narrációját. Bár magyar népzenei gyökereitől nem fordult el, de immár nem a szocialista falusi álidillt idézi meg, hanem a valódi vidéki létben küzdő szegény társadalmat. Végképp uralkodóvá vált az asszociatív dramaturgia, a funkció nélküli hangokból való építkezés és a tömör kifejezőmód. Létrehozta az első szabad, magyar szeriális zenekari sorozatot. Az 1960-as bemutatón koncerttermi forradalom zajlott, mert Szervánszky ebben a művében nyíltan szakított a korábbi elkötelezettségével. A korszerűséget választotta, és az akkoriban őszinteséget hordozni tudó elemekből való építkezést. Műve vihart kavart, és egyértelművé tette, hogy a korábbi zenei esztétikát elfújta a szél... (Kroó 1975: 104). Járdányi 1963-ban jelentkezett a következő profétai művel, a beszélő című *Vivente e moriente* szimfóniával. Mind a szerző, mind Kusz Veronika zenetörténész hangsúlyozzák a szimfónia családi tragédiából való fogantatását (Járdányi 1967).¹⁸ *Édesanyja* halálos ágya mellett fejezte be

¹⁸ A partitúra első kottaoldalán a felirat: „In memoriam matris carissimae, 15. XI. 1963.”



Járdányi, illetve zárta le a második tétel végén, a tervezett további három tételt pedig elhagyta. Az új, 1956 utáni alkotói korszak záróköve, életmű-összefoglalása lett ez, vagyis egyértelműen nem politikai tartalmú (Kusz 2004: 14). A kutató ott fog gyanút, hogy a *Vörösmarty-szimfónia* kapcsán is kiderült a politikai-történeti olvasat, noha azt *édesapja* halálos ágyánál fogalmazta a szerző. Járdányi az egyéni és a nemzeti tragédiát képes egyidejűleg megélni. Szintén gyanús a címválasztás, amely az *Élők és holtak* címmel lenne lefordítható, még akkor is, ha tudjuk, ez két olasz előadói utasítás: *Élertelien és elhalóan*.

Az egész szimfóniatöredék felett ott lebeg az apokaliptikus vég látomása. Ha nem is robbantja fel a zenei szerkezeteket, mint Szervánszky, az első tételben (*Vivente*) a dallamtöredékeket a szerző különböző hangszerekre, hangszercsoportokra bízta. Így végig kérdéses marad a befogadóban, hogy összeérnek-e a részek, kiegészül-e a melódia. Vajon összeállhat-e az, ami a tétel elején még el volt törve. A *Moriente-tétel*ben egy végtelen egyszerűségű, fríg, ereszkedő dallamívű korál és a népzene legősibb rétegéhez tartozó siratómotívum épül egymásra, miközben a zene narratívája egyre inkább dekonstruálódik. Végül már csak a halk koráltöredék szól. A düh, a fájdalom, a temetés alkotja a második rész programját. Ennél kevesebb is elég olykor többletgondolatokhoz.

Mindketten elsiratták tehát a forradalmat nyilvánosan. Szervánszky a forradalom dühével pusztította el a korábbi pártállami esztétika hamis zeneiségét, Járdányi pedig fájdalmas őszinteséggel mert sírni.

Sötét mennyország

Mindkét életmű a tragikus végkifejletéhez jutott el 1966-ra. Járdányi tíz évvel a forradalom után meghalt, nagyon fiatalon – Szervánszky pedig ihletét veszítette. Mindketten megküzdöttek a nációkkal-nyilasokkal, a kommunista pribékekkel és hivatalnokokkal, mindketten megszenvedték az új pártállam terrorját. Életművük újabb csúcának szánt kantátájuk (Szervánszky: *Sötét mennyország*, Járdányi: *Előszó*) mindezek ellenére (vagy következtében) azonban torzónak bizonyult úgy a pártállami doktrínák idején, mint a rendszerváltás utáni befogadás számára.

Szervánszky az 1960-as évtizedben egyedül maradt, élete vége felé még öngyilkossági kísérletet is elkövetett. A zenei szabadságot elhozó próféta – elnémult. Amikor újra szólni kezdett – már csak kevesen értették. Pilinszky János *Sötét mennyország* című prózai oratóriumát és a *Requiem* című filmnovelláját gyúrta össze Szervánszky egy-egy kiragadott mondat erejéig egy rövid oratorikus látomásban: a *Sötét mennyországban* (1963). A hármas számrendszert narratívaként és szimbólumként is alkalmazó kilencételes művet a kritika nem fogadta lelkesen. Az oratórium a holokauszt áldozatai előtt hajt fejet, ám az elmúlt évtizedek valameny-



nyi tragédiája is ott szerepel Szervánszky szomorú emlékezésében (Kroó 1975: 104). Szervánszky magával is küzdött a kézirat tanulása szerint; punktuális, szeriális zenével kísérletezett. A drámai igazság kimondására most szüksége lett volna emberi hangokra, de nehezen találta azt meg (Dalos 2014: 26). A mikrostruktúrákat alkalmazó oratóriumban csak hangfoltok, hangterek társulnak egyes szavakhoz, kifejezésekhez. Utolsó művei közül a *Klarinétversenye* áttetszőségét a kortársak is értékelték, de az eget-poklot rázó nagy siratást nem fogadták el tőle. A mennyország valóban sötétté vált Szervánszky felett a közönség felől nézve... Járdányi hasonlóképpen egy torzóval búcsúzott. A be nem fejezett Vörösmartykantáta, az *Előszó* megint csak felkínálja a lehetőséget, hogy 1956 felől közelítsünk hozzá. Tíz évvel a 20. századi forradalom után megzenésíteni a levett 19. századi sirató gyászódát-rapszodiát?¹⁹ 1956-os értelmezés mellett áll, hogy újfent csak a már kétszer oly fontossá váló Vörösmarty lehet a fogódzónk. Az *Előszó* című vers tartalma pedig olyan, mintha a két művész egymás számára alkotta volna meg. Breuer János 2000-es Járdányi cikkében egészen addig megy el, hogy sorsszerű jelentést tulajdonít annak, ahol a mű félbemaradt (Breuer 2000: 43). Az utolsó megzenésített sor ugyanis: „A szellemek világa kialudt”.²⁰

Összegzés

Járdányi Pál és Szervánszky Endre egymás melletti életpályája során számos ponton különbözött, de zeneileg 1952–54-ben Bartók *Concertója* révén egymás közvetlen közelébe értek, 1956-ban pedig egymást támogatva vettek részt forradalomban. Sorsuk 1956 után ismét eltért, mert Járdányit meghurcolták, Szervánszky csak rettegett attól. Mindketten négy olyan művet alkottak, amely a magyar forradalom felől is érvényesen értelmezhető. Végül hasonló utóéletet kaptak, az ismerőseik, tanítványaik szeretetében továbbéltek, de a hangversenypódiumokról Ferencsik János halálával teljesen eltűntek a műveik. Pedig ők ketten voltak azok a próféták, akik megjósolták a forradalmat, majd később el is siratták azt.

¹⁹ Az *Előszó* 1956-os értelmezését alátámasztja ezúttal fia visszaemlékezése és Kusz (2004: 26).

²⁰ Dalos Anna veti fel a kérdést, hogy az *Előszó* vajon nem stílárius visszakozás-e Járdányi életében. A kutató úgy látja, hogy a *Vivente e moriente* az életmű legkorszerűbb befejezett darabja, s az *Előszó* töredékei alapján rekonstruálható zeneiség nem azt a stílust folytatja. A mű befejezetlensége így nemcsak a betegséggel vagy a politikai szerepvállalással magyarázható, hanem az alkotás során felmerülő belső konfliktusokkal is (Dalos 2001: 33).



Durkó Zsolt mitikus látomása 1956-ról

Durkó Zsolt (1934–1997) volt az a zeneszerző, aki az 1970/1980-as évtizedekben magára vállalta a vátesz feladatait. Mivel az 1971–72-es *Ady-kantátái*, az 1972-ben lezárt *Halotti beszéd* és a tíz évvel később született *Széchenyi-oratórium* is a szembenézés, a bűnök bevallása és a nemzethalál kérdését feszegeti – megengedhető egy olyan olvasat, hogy Durkó valóban elsíratta a forradalmat.

Durkó Zsolt pályaképe

Durkó az, aki a Bartók utáni nemzedékek nagy reményét, az „önálló magyar stílust” megkísérelte létrehozni.

Olyan zenét akartunk írni, amely mentes a provincializmustól, ismét bekapcsolódik az európai zene vérkeringésébe, de amely csak itt a Duna partján születhet, a mi vérmérsékletünknek, idegrendszerünknek, prozodiánknak felel meg. Nem kimondva, de egy új magyar iskolára gondoltunk (idézi Földes 1969: 38).

Magyar pályatársaihoz hasonlóan ő is elszenvedte a bartóki-kodályi recepciót, s csak azt teljesen elsajátítva és újraértelmezve tudott önálló útjára rálelni. Durkó nyelve mégis felismerhetően bartóki és népzenei *gyökerű*, de sokkal apróbb hangsejtekből (mikrostruktúrákból) építi fel önálló stílusát, mint a korábban bemutatott szerzők. Önmaga zenéjének három alapelemét organismónak, psicogrammának és double-nak nevezte, amelyek közül az első a (természetes, organikus) folyamatokat, a második a (lelki, pszichikai) állapotokat alkalmazza, végül az utolsó e kettő bármilyen variált visszatérését (Gerencsér 1999: 7). Durkó ars poeticája József Attila soraihoz hasonlítható:

*Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat
s így mindenik determinált...*

(József Attila 1934: *Eszmélet* - 4. szakasz)



Durkó jellegzetes posztmodern eszköztárral alkotott, „a hagyományra épülő megújulás” jellemezte (Gerencsér 1999: 6). Széles palettáján újraírva aktualizálta az aleatóriát, a siratódallamokat, a zenetörténeti műfajokat és a variációs technikát (Dalos 2012: 223). A fenti Durkó-idézet alapján pedig nem meglepő, hogy kereste a korszerű magyar zenekari stílus lehetőségeit, s azt még nagyszabású kantátáiban is önálló tétellé formázta.

Durkó kantátái

A *Halotti beszéd* (1972) helyét másik három, a korszakban egymáshoz közel eső nemzeti kantátája jelöli ki: két Ady-kantáta (1. *kantáta*, 1971, 2. *kantáta*, 1972), valamint a *Széchenyi-oratórium* (1981). Az első kantáta központi gondolata a bariton-szólista által zengett „*Szeretném, ha szeretnének*”, amelyre a kórus drámaian felel a „*Hozsánna bízó síróknak*” rövid részletével. Noha Durkónak már az első kantátája is kifejezetten őszinte, a második Ady-kantátája már a végletekig feszíti az én-felmutatás lehetőségeit. Az *Illés szekerén* című kötetnyitó kompozíciót zengi a kettős vegyeskar. Hiába keressük a főhóst, a szólistát, az egyént – a durkói én felolvadt a közösségben. A „*Nem vagyok őse...*” kezdetű verset így nem egy személy egyéni vallomásaként, hanem közösségi fohászként, nemzeti credóként jelenítette meg a zeneszerző.

Ahogy Szokolay A *tűz márciusa* című Ady-kantátájánál is látható, Ady mindkét esetben csak ürügy, álca a zeneszerzők számára. Ady, a politikailag épphogy megtört költő Durkó számára is lehetőség arra, hogy a költői én (az egyén) és a közösség összeütközését, összetartozását és kölcsönös felelősségét megzenésíthesse. Az alkotói én tehát a törvény és szabadság kettős útján és konfliktusában jelent meg a két Ady-látomásban.

A Halotti beszéd

Ez a többszörös lelki és társadalmi elvárás sokszorozódva nehezedik a *Halotti beszéd* főszereplőire: egy tenor és egy bariton főhősre, illetve a nagyszámú kórusra és zenekarra. A *Halotti beszéd* azért újszerű a magyar zenetörténetben, mert a pályatársak kísérleteivel szemben Durkó immár nem a *Psalmus hungaricus*t írta újra a nemzeti nagylétról vallván, hanem a *Cantata profanát*. A *Psalmus* közel száz esztendeig a magyar zeneszerzést meghatározó alapszöveg (mítosz, archetípus, hagyomány) volt (van/lesz?), amelynek érvényes vagy kevésbé jelentős újraírásait találjuk az 1945 utáni nemzedékek kantátáiban. Önostorozó őszinte kiáltással a nemzeti kérdésekről a *Psalmus* nyelvén, retorikájával és helyzetében volt szokás megnyilvánulni.



Halotti beszéd

Durkó Zsolt

Az erkölcsi imperatívusz - téma

I - sa pur es ho - mu, pur es ho - mu - voy - muk,
Contra alti, No. 2. 13-16. ütem

Fúga-téma

1. hegedű, No. 5, 1-2. ütem

Durkó viszont a természethez, természeti törvényekhez, a tiszta forrás szabadságához visszatérő szarvasfiúk legendáját írta újra *Halotti beszédében*. A lét és nemlét, törvény és bűn, s mindenekelőtt a szabadság vagy a megkötöttség kérdéseit feszegető oratórium keretében kerül majd sor a tiszta forráshoz való visszatalálásra. A durkói én nem tudja nem hangsúlyozni a bartóki visszatalálás imperatívuszát, ez esetben az önmagunkkal való szembenézés háromszor elüvöltött parancsát.

Durkó tehát bartóki mintát követ a körkörös szerkezettel, amely révén az oratórium balladai jelleget ölt. Az *Előjáték (Preludio)* és az *Utójáték (Epilógus)* között zajlik le az emberi lét drámája. Amiképp a Bartók-kantáta a harmadik tételben összefoglalja az addigiakat, és egy újabb szinten újraértelmezi azokat, úgy tesz a Durkó-oratórium is. Az epilógusban megismétlődik az egész (zenei) történet, de a földi létezésből a metafizikai dimenzió felé fordulva.

A tizennégy jelenetre tagolt oratórium hosszú latin nyelvű bevezetést kapott, amely ugyanakkor minden később fontossá váló gondolatot esszenciaként tartalmaz. Durkó az egész oratórium zeneiségét a D-G tengelyre épített clusterre alapozza az első ütemtől az utolsóig. A bevezető zenekari közjátékai (*Contrapunctus I-VI.*) mintha a meg nem írt korszerű, magyar szimfóniák vázlatai lennének tömörségükkel, ősi pentaton sirató gesztusaikkal és folyondáros organismo jellegükkel. A IV-V. *contrapunctus* férfikara és rézkorálja Sztravinszkij *Oidipus rex*ére utal, s ezzel egyben megnyitja a jelen oratórium értelmezését a szembenézés, az igazság feltárása és a bűnök vállalása felé.

A „*Látjátok, feleim, mik vogymuk, isa, pur es homou*” sor a *Halotti beszéd* központi gondolata, háromszor és nagyon drámaian hangzik el az egész mű során. Gyakorlatilag a „*Látjátok*”-kórusok tagolják az oratóriumot - mintha valóban látná a korabeli közönség a lét végességét. Az idézett sor No. 2-es első megjelenésénél mindez csak éteri figyelmeztetés (bevezető) a paradicsomi színhez. A No. 4. *Duetto* tétel az egyetlen alkalom, amikor Durkó nyíltan utal a *Cantata profanára*, a bariton



szólista az „*odutta volá paradicsumot házová*” sornak a *ház* szavát hangsúlyozza, mint a bartóki Apa, amikor fiait hazahívja. A paradicsomi színt a No. 6 kórustablója zárja le; ismét csak a „*Látjátok feleim*” imperatívuszát zengi a nép, közösség, társadalom. A zene egyik rétegében a *Cantata* vadászjelenetének futama idéződik meg gesztusaiban és dramaturgiájában. A bartóki legendában és a durkói szövegben is az átváltozás misztériumához vezet ez a jelenet, az egyik helyen a fiúk szarvassá válnak (azaz üldözőből üldözötté), a másik helyen paradicsomlakóból gyarló emberekké lesznek (vagyis ártatlanokból bűnösökké).

A bűnbeesés jelenetei után Durkó nem lankadó izzással szembesít ismét a múlttal, a bűnnel, amit Nagy Gáspárt követve, *be kell vallani*. A No. 11 turbájában történik meg a nagy szembesítés, amikor azt kérdezi az értetlenkedő nép: „Kik ozuk?” (ti. akik bűnbe estek), és azt feleli rá a főhős: „*Mi vogymuk*”. Ezt a szembesítést folytatja a No. 12-13. tétel is, majd pedig az *Epilógus* ismétli el utoljára, immáron könyörögve a „*Látjátok, feleim*” imperatívuszát. A művet végül egy fájdalmas hangú gyászinduló után a könyörgés zárja. Miközben a kórus, a nép, a közösség azt visszahangozza, hogy „*Homou* (ti. vagyunk)”, addig a tenor könyörög bűneiért, bűneikért, bűneinkért.

Széchenyi-oratórium

A tíz évvel később írt *Széchenyi-oratórium* (1982) tisztelgés Kodály előtt és a legnagyobb magyar előtt. Széchenyi a Kádár-kor egyik kedvelt ikonja, mert általa lehetett rendszerkritikát kifejteni, és azt a rezignált álláspontot megjeleníteni, hogy hazánk kiszolgáltatott a nagy hatalmaknak (Kalmár 1998: 161). Jellemző a korra, hogy Durkó példájára megkomponálták a maguk Széchenyijét azok a politikával szemben kritikus zeneszerzők (például Szokolay Sándor és Hidas Frigyes) is, akiknek prózai (közéleti) szövegei korábban nem kerültek be a zenei térbe.²¹

A Durkó-mű önálló és a *Halotti beszédre* vetített jelentőségét az adja, hogy két, egymással szembenálló gondolatot hangsúlyoz: a „Százados átok”-ra hivatkozó önelhagyást és a „Álljunk elő!” tenni vágyását. Míg az első gondolat, főként Mohács jelképének beemelésével, a valódi nemzeti tragédiákra való legális emlékezést tette lehetővé Durkó számára, addig a második viszont ismét egy könyörgést fogalmazott meg. A durkói Széchenyi a népek roppant családjához könyörög a magyarság iránti rokonszenvért. Jellemző a Durkó által felvetett gondolatokra, fájdalmas szembenézésre és kétségbeesett kérésre, hogy se a kórus, se a két férfi főhős nem talál szavakat az utolsó két tételben, és szavak nélkül „énekelnek”. Van, ahol már nincsen szó,

²¹ Lásd: Hidas Frigyes: *Széchenyi-concerto* (1984), Szokolay Sándor: *Archaikus himnusz* (1988), *Széchenyi-miniaturók* (1991).



van, amire nincsenek szavak – megengedve. A mű zárlatának sokértelműségét még tovább fokozza, hogy a szerző clustertechnikája és tengelyszerkesztése ellenére, meglepő fordulattal, E-dúr akkorddal csendesíti le az oratóriumot.

A négy kantáta elsősorban tehát a korszerű én- és közösségi létélményt, a múlttal való szembenézést és őszinte könyörgést szólaltat meg. A történelmi és nemzeti felhangok egyértelműek az egyéni élmények mellett, de elsődleges 1956-os utalások nincsenek bennük. A nemzeti létet gyászlétként megjelenítő felfogás pedig Kisfaludy és Berzsenyi óta jellemzi a magyar kultúrát. Az Aczél-korszak azonban mást hallott ki a kantátákból, különösen a *Halotti beszédből*.

A Halotti beszéd Psalmus-(félre)értelmezése

Durkó Zsolt 1967 és 1972 között dolgozott többszöri megszakítással a *Halotti beszéd* című oratóriumon. A művet Budapest Főváros Tanácsa rendelte meg a főváros egyesítésének századik évfordulójára. Noha elkészült 1972-ben, 1975 februárjáig nem tűzték műsorra.

1923 óta szokás a főváros egyesítésének kerek évfordulóin nagyszabású hangversenyt tartani a kortárs alkotók műveiből. 1923-ban Dohnányi Ernő *Ünnepi nyitánya*, Bartók Béla *Táncszvitje* és Liszt Ferenc *Magyar fantáziája* csendült fel, valamint a *Psalmus hungaricus*. A Kodály-zsoltárból az adott korszak feszültségei miatt a közönség az egyetemes narratívába helyezett magyar sorstragédiát hallotta ki. Ebben a hagyományban olvasva az egyesítés századik évfordulójára rendezett koncert műsorát, felsejlik, miért is maradt le róla a *Halotti beszéd*. Az ünnepi hangversenyen, 1973. október 18-án végül Dávid Gyula *Ünnepi előjátéka*, Szöllősy András *Musica per orchestra* című alkotása és Ránki György *Ének a városról* című kantátája kapott helyet.²²

Pedig a *Halotti beszédet* tartották a kortársak is a *Psalmus* párjának. „Öt év munkája, az 1972-ben befejezett, oratóriumformába öntött Halotti beszéd, a kor *Psalmus hungaricus*a, fél évszázaddal Kodály remekműve után – nem stílusában persze, hanem drámai erejében” (Breuer 1997: 17). Az egyetemes érvényű sirató helyett Aczél a város életét elrecitáló Ránki-kantátát választotta, amely nem feszegette

²² Dávid Gyula (1913–1977), Szöllősy András (1921–2007) és Ránki György (1907–1992) a korszak elismert és felkapott szerzői közé tartoztak. Mindhárman Kodály-növendékek voltak, Dávid több együttes vezetője volt korábban, Szöllősy zenetudósként, főként Bartók-kutatóként ért el ismertséget, Ránki termékenysége következtében lehetett jelen szinte mindenütt. A Hungaroton-lemezről hiányzik még a Durkóra tett utalás is (vö. *Zeneművek a főváros egyesítésére*, 1973).



a metafizika, a nemzeti múlt és az egyéni létélmény határait, az ő művében a remény húzódott az ironia mögött. Sajnos, Ránki-műve ezúttal nem sikerült igazán, s így sem a *Psalmust*, sem a *Halotti beszédet* nem tudta kiváltani.²³

A Halotti beszéd a politikai cenzor fülével

Az egykori mellőzésében feltehetően irodalmi asszociációk is közrejátszottak. Ezen a címen a magyar irodalom három kanonizált szöveget ismer, egy nyelvemléket, valamint két huszadik századi verskompozíciót. A *Halotti beszéd* eredetileg liturgikus célra készült búcsúbeszéd volt, Pray György szerint a XIII. század kezdetén. 1973-ban azonban nem illett egyházi témával színre lépni egy állami ünnepen.

A másik *Halotti beszéd* Kosztolányi Dezső (1885-1936) - unokaöccse öngyilkossága kapcsán papírra vetett - létösszegző költeménye. Noha Kosztolányi is csak megtűrt polgári költőnek számított, versét tanították, s annak felhangjai nem jelentettek akadályt. Annál inkább okozhatott fennakadást Márai Sándor (1900-1989) 1956-ot sirató *Halotti beszéde*. A költeményt természetesen idehaza hivatalosan senki sem ismerhette, de voltak, akik *hivatalból* olvasták. A Szabad Európa Rádió hullámhosszán jelentkező *Ulysses* adásait sokan - noha nem számszerűsíthető mértékben - hallgatták, s ezen a fórumon is többször elhangzott a vers. Márai, mint a nyugati magyar irodalom szellemi vezére, 1973-ban idehaza tabu volt.

A Durkó-oratórium egy másik rekviem sorsával is összefonódott: Hidas Frigyes *Gyászzene - Requiem egy hadseregért* (1973) című művével. Hidas (1928-2007) a Magyar Rádió felkérésére írta Nemeskürty István történész kutatásai alapján a gyásművet. A második magyar hadsereg tragédiája ezzel a két művel került a tiltott kategóriából a túrtbe, de Hidas zenéje mégsem kapta meg a kellő recepciós lehetőségeket. Lehel György ugyan bemutatta a darabot 1973-ban, de azt sehol máshol nem adhatták elő.

Durkó cím- és témaválasztása tehát igencsak tág asszociációt ébreszthetett a hangversenyélelet felügyelő cenzorokban. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a szocialista realizmus időszakában állt elő egy egyetemes érvényű siratóval, akkor még a cenzorok is azt kérdezik, hogy vajon kit is sirat a szerző. A Málénkij robot, Recsk, 1956, pufajkások megtorlása - négy olyan rémtett, amelyért még párttagok is sírhattak (volna) odahaza.

²³ Ránki kantatájának súlytalanságát jól jelzi, hogy a legújabb, nagyközönségnek kiadott Ránki-életrajz főszerzője még csak meg sem említi sem az életrajzban, sem a műelemzések során (Pethő 2002).



A Halotti beszéd – mégis elért – bemutatója

A *Halotti beszédet* az UNESCO által szervezett *Tribune Internationale des Compositeurs* versenyre menet tudta Durkó felvenni. Balassa és Szöllősy ugyanott elért korábbi sikerei, illetve Durkó 1971-ben kapott Koussevitzky-díja miatt a magyar kultúrpolitikának erkölcsi vereség lett volna az oratóriumát *nem* kiküldeni. Az ilyen formán kiérkezett oratórium el is nyerte Párizsban Az év zeneműve díjat. Az oratóriumot harminc rádióállomás sugározta, s rövid időn belül a BBC Szimfonikus Zenekar és Énekkar is műsorra tűzte az ómagyar nyelvű változatot! A *Halotti beszéd* a rendszerváltás óta felkerült a repertoárra, de az 1956-os értelmezése nem kapott azóta hangsúlyt.

Epilógus: az Egmont-nyitány felemelkedése

Az 1956-os forradalomról szóló iskolai megemlékezések, tévés emlékműsorok és a filmek is Beethoven *Egmont-nyitányát* használják fel aláfestő zenének.²⁴ Internetes oldalakon a nyitányt a forradalom hivatalos himnuszaként aposztrofálják (W1).²⁵ Közismert, hogy a Bródy Sándor utcai ostrom (1956. október 23. 22 óra tájban) után a Magyar Rádió beszüntette az adását, és reggel fél tíztől az Országház melletti két rádiós közvetítőkocsiból indult meg az új rádió sugárzása. Az épületben található négy hanglemmezről (egy operett-, egy cigányzenei és egy *Himnusz/Szózat*-felvétél) az *Egmont-nyitányt* tartalmazó írt történelmet:

Dunavölgyi Péter: A te döntésed volt Beethoven Egmont-nyitánya, ami a forradalom, majd a szabad rádió jelképe lett?

*Südi Nándor: Igen, döntenem kellett. A választékot végignézve valahogy úgy éreztem, hogy a történetekhez, a tragikus lövöldözésekhez, a sok bánathoz nem illik más, csak az *Egmont-nyitány*. Ha már a sors ezt adta nekem, akkor kihasználom, gondoltam (W2).*

²⁴ Beethoven 1809-ben kapta meg a felkérést, hogy írjon kísérőzenét Goethe tragédiájához. Beethoven gyakorlatilag létrehozta a *Fidelio* című operája párdarabját az *Egmont-nyitányban* és a kilenc további számban. A nyitány súlyos f-moll szaggatott lépésekkel, amelyekben a korabeli hallgatók felismer(het)ték a spanyol sarabande-tánc alaplépését. Erre felel egy domináns szeptim hangjaira épülő téma, amely a későbbiekben – a kísérőzene többi tételében – Egmont grófhhoz kapcsolódik. Végül pedig a fanfárszerű F-dúr zárótéma szólal meg.

²⁵ Így emlékszik erre vissza a korszak és a forradalom idején is dolgozó bemondónő, Debrenti Pirooska is (Stumpf 2010).



Így került adásba tehát gyakran az *Egmont-nyitány*, majd a győri stúdió lemezei közül az *III. (Esz-dúr, Eroica) szimfónia* felvétele. Ezt a jelentést csak megerősítette a forradalmat támogató Ferencsik izzó hangulatú, már említett koncertje 1956/57 fordulóján. Az *Egmont-nyitány* először Szabó István *Apa – Egy hit naplója* (1966) című filmjében szólal meg az 1956-os események atmoszférájaként. A filmben legtöbbször Gustav Mahler *I. szimfónia 3. tételének* gyunyoros gyászinduló témája szól nosztalgikusan, ezt váltja fel rövid időre az *Egmont-nyitány*.

Az 1990-ben elkezdődött megemlékezéseknek máig nem alakult ki kánona. A hangversenyrendezők egy-két évig kísérleteztek nemzeti műsorblokkal (Erkel, Liszt, Bartók, Kodály), amely mellé elhelyeztek egy-egy tragikus hangú Beethoven-művet is (például *III. vagy VII. szimfónia*), de végül is az *Egmont-nyitány* emelkedett ki. Noha 1990 után számos magyar zeneszerző írt hangversenypódiumra kívánkozó alkotást (például Balassa Sándor: *301-es parcella*, 1997; Terényi Ede: *Requiem in memoriam 1956 – Orgonaszimfónia*, 1999; Dubrovay László: *1956*, 2006), hogy a nagyszabású oratorikus alkotásokat (például Szokolay Sándor: *Magyar zsoltár*, 1990; Gyöngyösi Levente: *Istenkép*, 2006; Nógrádi Péter: *Magyar rekviem*, 2006) ne is említsük, ezek csak elvétve szólalnak meg.

Az állami emlékezetpolitika és közéleti hangverseny-reprezentáció elemzése meghaladja e munka terjedelmi lehetőségeit. Összegezve a hangverseny-adatbázisok vizsgálatát, azt állapíthatjuk meg, hogy amíg eleinte az Operaház, a Vigadó és a Zeneakadémia, majd később a MŰPA is számos esetben adott otthont 1956-os emlékhangversenyeknek, addig 2006 óta az ilyen jellegű estek száma a nagy előadóhelyeken erősen megfogyatkozott, illetve megszűnt.²⁶ Eddig egyetlen ellenpélda ismert: Csányi Tamás karnagy 1990 óta szervezi minden év október 23-án a Villányi úti emlékkoncerteket. A Szent Imre templomban rendezett esteken az európai zeneirodalom rekviemei közül több esetben hangzott már el Mozart, Bruckner, Liszt, sőt Verdi gyászmiséje is.

Zárszó

A tanulmány bemutatta Kodály, Szervánszky, Járdányi és Durkó váteszi zenei megnyilatkozásait és azok esztétikai, illetve zene-társadalmi helyzetét. Azt láttuk, hogy a kádári cenzorok még a legjelentősebb alkotásokat sem engedték több ízben megszólalni, s a közönség érdeklődése utólag alig felkelthető. Noha e művek jelen-

²⁶ Vö. a Koncertkalendárium hangverseny-archívumát (W4) és az MTA ZTI Lendület Program által feltöltött hangverseny-archívumot (W5).



tősége vitathatatlan, csak hosszú távú, tudatos és következetes emlékezetpolitikai törekvések következtében kerülhetnek helyükre a művek, ahogy az egész forradalom társadalmi és kulturális konszenzusa is csak ennek révén születhet meg.

Források

- Doráti, Antal é. n.: *Symphony*. Edizioni Suvini Zerboni (M7.ESZ-5873).
- Doráti, Antal (ed.) 1965: *Variations on a Theme of Zoltán Kodály*. London: Boosey & Hawkes (HL.48002139).
- Mérei Anna 1992: *Vivente e moriente*. Dokumentumfilm, sugárzás: MTV2 1992. július 20.
- Zeneművek a főváros egyesítésére*, 1973. Budapest: Hungaroton.

Irodalom

- Bónis Ferenc (szerk.) 1994: *Így láttuk Kodályt*. Budapest: Püski.
- Bónis Ferenc 2011: Emlékező sorok Szervánszky Endréről. *Hitel* 2011. 11. 19.
- Breuer János 1978: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Breuer János 1982: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Breuer János 1997: Elment egy lord. *Népszabadság* LV/87: 16. oldal.
- Breuer János 2000: Hazádnak rendületlenül. *Muzsika* 2000/1: 43. oldal.
- Csatári Bence 2015: *Az Ész a fontos, nem a haj – A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest: Jaffa.
- Dalos Anna 2001: Hósi énekek és álmképek. A Hungaroton millenniumi sorozatáról 1. *Muzsika* 2001/6: 33. oldal.
- Dalos Anna 2002: Nem Kodály-iskola, de magyar. *Holmi* 2002/09: 1185.
- Dalos Anna 2012: Una rapsodia ungherese. *Magyar Zene* 2012/2: 215–224. oldal.
- Dalos Anna 2014: Szervánszky Endre elmaradt forradalma (1959–1977). *Magyar Zene* 2014/1: 17–27. oldal.
- Dobos Kálmán 2005: *Viski János – élete és művészete*. Budapest: Püski.
- Farkas Ferenc (szerk.) 1964: *Kodály-köszöntő*. Budapest: Zenemű.
- Fekete György 2002: Minden földre ütés után újra és újra fel kell állni! Beszélgetés Dubrovay Lászlóval. In: Fekete György: *Harmadik harang*. Budapest: Kairosz. 64–76. oldal.
- Fodor András 1986: *Ezer este Fülep Lajossal*. I. kötet. Budapest: Magvető.
- Földes Imre 1969: *Harmincasok – Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zenemű.
- Gerencsér Rita 1999: *Durkó Zsolt*. Budapest: Mágus.
- Huszár Tibor 2002: „Kedves, Jó Kádár elvtárs!” *Válogatás Kádár János levelezéséből (1954–1989)*. Budapest: Osiris.
- Illyés Gyula 1990: *Naplótöredékek [1973–74]*. Budapest: Szépirodalmi.
- Ittész Mihály 2005: Zrínyi szózata. *Forrás folyóirat* 2005/12. 73–75. oldal
- Járdányi Gergely 1995: Édesapám, Járdányi Pál. *Muzsika* 1995/3. 8–14. oldal.



- Járdányi Pál 1967: *Vivente e moriente (per orchestra)*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány – A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető.
- Király László 2008: *A zsidó kultúra hatása a magyar zeneszerzésre*. Online: <http://rabbi.hu/hirdetes/mtud2008/dallamaink/kiralylaci-zsidokultura-mtud2008.htm> [2015. 10. 08.]
- Kodály Zoltán 1993: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. In: Vargyas Lajos (szerk.): *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Budapest: Szépirodalmi.
- Króó György 1975: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kusz Veronika 2004: *Járdányi Pál*. Budapest: Mágus.
- Kusz Veronika 2015: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Mezei Károly 2010: *Hiszek a zene erejében – Szőnyi Erzsébet zeneszerzővel beszélget Mezei Károly*. Budapest: Kairosz.
- Péteri Lóránt 2001: Kései találkozás – Szabolcsi, Mahler és Kodály. *Muzsika* 2001/1. 19. oldal
- Péteri Lóránt 2003: Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956). *Magyar Zene* 2003/1. 3–48. oldal
- Péteri Lóránt 2007: Kodály az államszocializmusban (1949–1967). In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest: Rózsavölgyi. 97–174. oldal
- Pethő Csilla 2002: *Ránki György*. Budapest: Mágus.
- Sári József 2007: Szervánszky Endre emlékezete. *Muzsika* 2007/2. 19. oldal
- Solymosi Tari Emőke 2000: Lajtha László: VII. szimfónia, op.63. In: *Millenniumi ünnepi hangverseny 1956. október 23. tiszteletére* (Zeneakadémia, 2000. 10. 21.), kísérőfüzet. Budapest: Magyar Rádiózenekar.
- Stumpf András 2010: Szólt a rádió, életút-interjú Debrenti Piroskával. *Heti Válasz* 2010. 10. 23. Online: <http://valasz.hu/itthon/szolt-a-radio-32678>
- Szervánszky Endre 1948: Formalizmus, hagyomány, népzene. *Szabad Nép*, 1948. február 22.
- Szóke Cecília 2006: *Philharmonia Hungarica 1957–2001*. Budapest: Klasszikus és Jazz Kiadó.
- Tabajdi Gábor 2015: *Budapest, a titkosszolgálatok hálójában*. Budapest: Jaffa Kiadó.
- Tallián Tibor 2001: Járdányi Pál, Vörösmarty szimfónia. In: *Járdányi Pál művei*, HCD 31 742. Budapest: Hungaroton.
- Tallián Tibor 2014: *Magyar képek – Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből (1940–1956)*. Budapest: Balassi.
- W1 = 1956 zenei lenyomata. Online: http://zeneikonyvtar.hu/index.php?view=article&catid=36%3Aklasszikuszene&id=71%3A1956-zenei-lenyomata&option=com_content&Itemid=37 [2015. 10. 08.]
- W2 = Dunavölgyi Péter é. n.: Nagyon kevesen tudtuk, mi van a ponyva alatt – életútinterjú Südi Nándorral. http://dunavolgyipeter.hu/televizio_torteneti_interjuk/interjuk/sudi_nandor_nagyon_kevesen_tudtuk_hogy_mi_van_a_ponyva_alatt_ [2015. 10. 08.]
- W3 = Farkas Zoltán é. n.: Szervánszky Endre. Zeneakadémia. http://zeneakademia.hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/2914W6p9tHfE/content/szervanszkyendre/ [2015. 10. 08.]
- W4 = Koncertkalendárium hangverseny-archívuma. <http://www.muzsikalendarium.hu/koncertkalendarium/index.php?area=events&mode=quick&reset=yes>, [2015. 10. 08.]



- W5 = Koncert-adatbázis: MTA ZTI Lendület Program,
http://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp [2015. 10. 08.]
- W6 = Lambrecht Miklós visszaemlékezése.
Online: <http://www.visszaemlekezesek.hu/visszaemlekezés-reszlet/1956-96> [2015. 10. 08.]
- W7 = NN. Fedőneve: Czeglédi - egy karmester kettős élete. In: *Caruso blog*.
Online: http://caruso.blog.hu/2015/07/06/fedoneve_czeglédi_egy_karmester_kettos_elete
[2015. 10. 08.]
- W8 = NN: „Büszkén szolgálta a diktatúrát az Operaház karmestere”, In: Hamvas Intézet közleményei,
<http://pestisracok.hu/buszken-szolgalt-a-diktaturat-az-operahaz-karmester-ugynoke/>
[2015. 10. 08.]
- W9 = Veress Sándor: Memento (1982) adatai:
<http://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&id=1112891689> [2015. 10. 08.]
- W10 = <http://pestisracok.hu/buszken-szolgalt-a-diktaturat-az-operahaz-karmester-ugynoke/>
[2015. 10. 08.]



1983. [Balról jobbra:] Tarr Béla, Kóthy Judit, Szinetár Miklós, Deák Krisztina, Moldova Ágnes és Gém György. A Színház- és Filmművészeti Főiskola végzős tévészerkesztő-rendező osztálya és osztályfőnökük televíziós interjúfelvételen.
© RTV Újság/Budai Béla/Fortepan

Thorsten Botz-Bornstein

Tarr, Krasznahorkai és az organikus filozófiája

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

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



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

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

Organikus harmóniák

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

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



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

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

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

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

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



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

Zenei paradoxonok

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



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

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

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

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

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



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

Zenei teológia

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

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



Asztroteológia

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Tárgyalás

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

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

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



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

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

Vissza a humanizmushoz?

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



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

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

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

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



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

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

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



Organicizmus és dekonstrukció

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

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

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



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

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

Derrida harmóniái és a dekonstrukció

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

Derrida, Rousseau és Eszter a Harmóniáról

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



Az Übermensch

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

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

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

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



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

Fordította: Sivadó Ákos

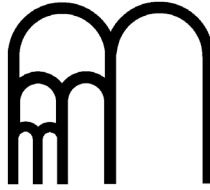
Irodalom

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

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



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



Pro Minoritate

2015. tél

Állampolgárság-politikák és identitás

KISS Tamás: Etnikai hegemonia és transznacionalizmus? A román közvélemény viszonya az erdélyi magyar etno-politikai célkitűzésekhez és a magyar nemzetpolitikához

KÁNTOR Zoltán: Nemzetpolitika és állampolgárság

ILAREVA, Valeria: Migrációs, menekültügyi és állampolgárság-politika Bulgáriában

DANERO IGLESIAS, Julien – SATA Róbert – VASS Ágnes: Állampolgárság és identitás. Magyaroknak lenni Szlovákiában, románoknak lenni Szerbiában és Ukrajnában

Diaszpóra és migráció

MARKOVIĆ, Predrag J.: Elvesztek a transzmigrációban. A vendégmunkások hatása a mindennapi életre Szerbiában

SZERBHORVÁTH György: Szenvedés és legitimáció. Vendégmunkásság, bevásárló turizmus, csempészés a volt Jugoszláviában. Adalékok a vajdasági magyarok társadalomtörténetéhez

HERMANN Gabriella: Az Amerikai Erdélyi Szövetség európai tevékenysége, 1958–1976

Kutatóúton

„A módszer tekintetében is járható út a visszatérés a forrásokhoz, ahelyett hogy az általánosító elméleteknél maradnánk” – Gaucsik Istvánnal Filep Tamás Gusztáv beszélget

Kitekintés

SZAMBOROVSKYNÉ NAGY Ibolya: Multiculturalism in Ukrainian Public Education and History
Textbook's

HARKAI Ágnes: A végső harc órájában. Bosnyák Zoltán *Harc* című hetilapjának bemutatása

Szemle

HOLCZHAUSER Vilmos: Az imagológus kockázata

K. Lengyel Zsolt: *Tükrözés és torzulás. Magyarország és a magyar kisebbségek képe a német politikai irodalomban 1993–1994*, Méry Ratio Kiadó – Kisebbségekért Pro Minoritate Alapítvány, 2014

Klaus von Dohnanyi, Gelencsér Ágnes, Hegedűs Daniel, Gereon Schuch: *Magyarország a médiában 2010–2014. Kritikai észrevételek a sajtótudósítások kapcsán. A Magyarország Munkacsoport zárójelentése*, Röviden: *DGAPbericht* / Nr. 29 / 2015 Május

Abstract

Szerzőink



Rögtönzött hangfelvétel 1954-ben. © Fortepan

Ignác Ádám

A szórakoztató zene szovjet követei Magyarországon a klasszikus sztálinizmus időszakában¹

Szovjet-magyar kapcsolatok a második világháború után

A Szovjetunió külpolitikájával és a két ország közötti viszonytal foglalkozó hazai történészek (lásd Borhi 2010; Borsody 1995; Hajdú 1995; Baráth 2014) egyetértenek abban, hogy geopolitikai szempontból Magyarország a második világháború utáni szovjet érdekszférán belül marginálisnak számított, és ez a státusza 1953–1954-ig nem is változott.² Ezzel együtt nyilvánvaló, hogy a magyar állam a háború végétől kezdve nem rendelkezett önálló mozgástérrel, és a szovjet tényező a kezdetektől (tehát a világháború végétől) meghatározta mind a bel-, mind pedig a külpolitika alakulását. A Szovjetunió a befolyása alá került országok többségében – a hidegháború elmérgesedését megelőzően – azonban még fordított kellő figyelmet a kommunista világkép és a szovjet típusú berendezkedés népszerűsítésére. Áttörést e tekintetben az 1949-es esztendő hozott. Ekkorra mélyültek el az államközi kapcsolatok, amelyek kezelését magyar részről a párt vezetője, a Sztálinnal rejtjelezett táviratok útján folyamatos kapcsolatban álló Rákosi Mátyás monopolizálta (Rainer 1998). Ezzel párhuzamosan pedig kiépült az ún. politikai hűbéresség rendszere. A birodalom központja és a szatellitországok között sajátos függési viszony jött létre: a láncolat tetején álló Moszkva kéréseit az egymással is folyton versengő, s Sztálin iránti hűségüket túlbuzgó módon bizonyító igyekvő

¹ A tanulmány az NKFIH PD115373 pályázat támogatásával készült.

² Az 1956-os forradalmat megelőzően Magyarország szerepe e tekintetben csak az 1953 utáni jugoszláv–szovjet közeledés, valamint az osztrák kérdés következtében értékelődött fel.



lokális vezetők igyekeztek kielégíteni – reménykedvén hatalmuk szovjet részről történő folyamatos megtámogatásában, megerősítésében.

A Szovjetunió elsősorban gazdasági és katonai szempontból számított csatlósaira, terjeszkedése tehát birodalmi és kevésbé ideológiai fogantatású volt: a társadalom és kultúra szovjetizálása önmagában még ekkor – 1949-ben – sem számított elsődleges célnak. A rendelkezésre álló források alapján úgy tűnik, hogy ennek teljesülése sokkal inkább a helyi vezetés érdekében állt. A magyar példánál maradva: az önmagát Sztálin legjobb tanítványának tekintő Rákosi Mátyás is a magyar kommunisták hajthatatlan ideológiai elköteleződését tekintette a szovjet hegemonia alapfeltételének, és úgy gondolkodott, hogy ha a szovjet mintát fő vonalaiban követi, a részletek kidolgozásában megmaradhat a saját mozgásteret (Rainer 1998).

Baráth Magdolna kutatásai alapján kijelenthetjük, hogy a politikai hűbéresség egyik leglátványosabb következménye a politikai és társadalmi élet minden területét behálózó tanácsadói rendszer létrejötte volt. A gazdasági, titkosszolgálati és katonai feladatok elsőbbsége (a kulturális teendőkével szemben) e téren is megmutatkozott: az első tanácsadók szinte kizárólag ezeken a területen jelentek meg, és a kulturális, valamint a civil szférában csak valamivel később, 1950–1951-től volt érzékelhető a szovjet jelenlét. Fontos azonban leszögezni (és ennek még a témánk szempontjából lesz jelentősége), hogy a Magyarországra és más kelet-európai országokba hivatalosan mindig a fogadó fél kérésére érkező szovjet tanácsadók nem kizárólag moszkvai utasításra kapcsolódtak be a gazdaság és társadalom nagyszabású átalakítási munkálataiba. Nagy a valószínűsége, hogy a hazai szervek gyakran önállóan kezdeményezték a szakemberek behívását, akik eleinte pusztán a Moszkva által előírányzott feladatok elvégzésére alkalmas káderek hiányát voltak hivatottak pótolni, rövidesen azonban fontos informátori feladatokat is elláttak. Annyi bizonyos, hogy a sztálinizmus első időszakában számos vezető intézmény és minisztérium ténylegesen presztízs kérdést csinált abból, hogy dolgozik-e nála szovjet tanácsadó és szakértő (Baráth 2010; Baráth-interjú 2012). A tanácsadók elvileg nem adhattak direkt utasításokat a hazai szerveknek, és nem avatkozhattak be azok működésébe, azonban a fogadó fél részéről sokszor „akkor is utasításnak vették a tanácsadók szavait, amikor azok nem utasításként hangzottak el” (Baráth 2010; Baráth-interjú 2012). Ennek ellenére keveset tudhatunk arról, hogy a szóban forgó szakemberek pontosan milyen javaslatokkal befolyásolták a hazai döntéseket, a fogadó féllel ugyanis nagyrészt szóban kommunikáltak, megnyilvánulásaikat tehát a legritkább esetben szánták a nyilvánosságnak.

Szovjet-magyar kulturális kapcsolatok

Ami a háború utáni magyar-szovjet kulturális kapcsolatokat illeti, azok kezdetei szintén 1945-ig vezethetők vissza. Néhány prominens értelmiségi (például Szent-Györgyi Albert, Illyés Gyula, Kodály Zoltán, Bajor Gizi, Heltai Jenő, Illés Gyula vagy Zilahy Lajos) kezdeményezésére ugyanis már egy hónappal a harcok befejezését követően létrejött a Magyar-Szovjet Művelődési Társaság. E szervezet a szovjetekről való „hazug rágalmak” eloszlatására koncentrált, és – amint azt az 1946-ban megtartott első kongresszus díszülésén felszólaló követségi tanácsos, Barulin is megerősítette – fő feladatának eleinte azok egybegyűjtését tekintette, akik meg akarnak ismerkedni a Szovjetunió kultúrájával.³ A milliós politikai tömegszervezetté válás kérdése csak évekkel később került előtérbe, ahogy a társaság későbbi kizárólagos küldetéséről, a kulturális élet szovjet mintára történő átalakításának segítéséről sem esett ekkor még szó.

A „kulturális forradalom” előkészítése még 1948-ban sem volt napirenden, azok után tehát, hogy a Szovjetunióban már életbe léptek az irodalommal, filozófiával és (ami a mi szempontunkból igazán fontos) a zeneművészettel kapcsolatos ún. zsdanovi határozatok.⁴ Beszédese, hogy a zenei határozatról 1948 tavaszán még nyilvános kritika bontakozhatott ki a Magyar-Szovjet Társaság hivatalos lapjának számító *Új Világ* hasábjain (lásd például Szabolcsi Bence és Szervánszky Endre hozzászólásait az 1948. június 18-i és 1948. július 2-i lapszámban), és az is árulkodó, hogy az SZKBP KB osztályvezető-helyettese, a magyar ügyekért felelős Baranov egy levelében arról panaszkodott Mihail Szuszlovnak, hogy az MDP első, 1948-as programnyilatkozatában csak az „igazságkereső” művészet pártolására szólít fel, de valójában nem hirdet harcot a szocialista realista művészetért (Észrevételek 1948).

A kapcsolatok e téren is 1949-től kezdve váltak szorosabbá. Különböző feltételezések vannak arról, hogy pontosan milyen események előzték meg a magyar „kulturális forradalom” meghirdetését. Egyesek szerint a Szovjet Kultúra Hónapjára érkező küldöttség tagjainak bírálatai késztették Rákosiékat a kulturális reformok életbe léptetésére (Standeisky 1998), mások viszont az 1949 májusában Magyarországon tartózkodó Bajkov nevű küldött azon kritikáját tekintik közvetlen előzménynek, amelyben elmarasztalta a magyar pártvezetést az amerikai ideológia túlzott terjedése miatt, és azért, mert a magyar értelmiség Nyugat felé tekint,

³ MNL OL P2148, a Magyar-Szovjet Társaság dokumentumai, 1. d.

⁴ Andrej Zsdanov 1948 januárjában, a szovjet zeneszerezők tanácskozásán való felszólalásai alkalmával hirdetett harcot a formalizmus és a kozmopolitizmus ellen, egyszersmind ismertette a szocialista realizmus esztétikai alapelveit. A Zsdanov beszédében mondottakat végül az SZK(b)P február 10-i határozata emelte törvényi erőre.



és elveszti immunitását az ideológiai úton támadó ellenséggel szemben (Baráth 2014b).

Akárhogy is történt, Rákosi a májusi választási győzelem után bejelentette, hogy a politikai és gazdasági győzelmet követnie kell a kultúra reformjának is. Az Agitációs és Propaganda Kollégium 1949 júniusában döntött arról, hogy a Szovjetunió népszerűsítésével kapcsolatban haladéktalanul életbe kell bizonyos intézkedéseket léptetni.⁵ A kollégium már ekkor teljesen irreális célokat fogalmazott meg: néhány hét alatt kellett volna levezényelni a Szovjetunió népszerűsítésére alkalmas propagandacsoport felállítását. Ezeket az elképzeléseket egészítette ki 1949 decemberében Révai Józsefnek az újonnan indított *Szovjet Kultúra* nevű lap megjelenéséhez írott bevezető cikke, amelyben a párt első számú ideológusa azt állította, hogy „a szovjet kultúra komoly megismerése érdekében eddig nem tettünk eleget. Az alkalmi ismerkedés ezzel a kultúrával [...] fontos, de nem elegendő. Arra van szükség, hogy *folymatosan* ismerkedjünk ezzel a kultúrával, hogy lehetővé tegyünk szerves és állandó hatását, a mi születő, új kultúránkra” (Révai 1949).

Ettől kezdve a szovjet példát abszolútként vezették be, a szovjet út helyességéről folytatott minden további vitát ellehetetlenítettek, a Szovjetuniót egy utópikus helyként kezdték kezelni, a szovjet-magyar kulturális kapcsolatokat pedig hivatalosan is a Nagy Barátság mítosza⁶ szerint alakították át.

Az imént idézett cikkében Révai már az új narratíva szellemében ismertette a két kultúra közötti barátság előnyeit, egyszersmind világossá tette, miért tekintenek innentől követendőként a szovjet példára. Mint írta, „a Szovjetunió többet ad nekünk, mint amennyit mi adunk és adhatunk neki, és ez vonatkozik gazdaságra és kultúrára egyaránt. A Szovjetunió tapasztalatai mérhetetlenül nagyobbak a mi tapasztalatainknál, a Szovjetunió összehasonlíthatatlanul előbbre van, mint mi vagy más nép a szocialista állam és társadalom, gazdaság és kultúra felépítésében” (Révai 1949).

Révai még egyik utolsó nagy politikai beszédében, az időközben nevet változtató, és tizenkét új tudományos és művészeti szakosztállyal bővülő Magyar-Szovjet Társaság második kongresszusán, 1953 februárjában is azt hangoztatta, hogy Magyarország mindvégig ki fog tartani a nagy barátság ügye mellett (Révai 1953). A Társaság aktuális elnöke, Erdei Ferenc pedig a magyar kultúrát „önzetlenül segítő” szovjet művészeket és tudósokat méltatta, mondván, azok „művészetükkel és tanításaikkal szárnyat adtak a magyar kultúra dolgozóinak, a kultúrforradalom hazánkban nélkülük elképzelhetetlen volna”.⁷

⁵ MNL OL M-KS 276 f. 54/32. ó.e.

⁶ A jelenség ideológiai háttéréhez, illetve lengyel és keletnémet párhuzamaihoz lásd: Behrends 2005.

⁷ MNL OL P2148 l. d.



Reprezentatív nyilvánosság

A szovjet eredmények és módszerek átvétele többféle módon valósulhatott meg. A tanácsadókat már említettük. Nem feledkezhetünk meg az írásos közvetítés útján érkező anyagokról sem, ami jelenthette egyfelől a VOKSZ-tól kapott dokumentumok felhasználását vagy a magyar nyelvre lefordított szovjet tudományos viták anyagait. 1952-től a Magyar–Szovjet Társaság tudományos és művészeti szakosztályai mellé tanácsadó bizottságokat is szerveztek értelmiségiek és a népművelési minisztérium néhány osztályának bevonásával. E bizottságok feladata volt javaslatot tenni arra, hogy milyen műveket fordítsanak le, milyen filmeket terjesszenek, milyen információk jussanak el a magyar kultúráról a Szovjetunióba, illetve hogy a szakmai körökhöz eljussanak a szovjetektől kapott anyagok.⁸

Még fontosabb azonban a Magyarországra érkező kulturális küldöttek és követei jelensége, akik a tanácsadókéhoz hasonló szerepet játszottak, de miután többnyire ünnepek, kiemelt események alkalmával látogattak el hazánkba, nemcsak belső információk cseréjével bízták meg őket, hanem a mindenkori szovjet álláspont nyilvános képviselőjével is.

A szovjet követei részvételével zajló események közül minden szempontból kiemelkedtek az úgynevezett barátsági hónapok. Megint csak nem elszigetelt jelenségről van szó: a blokk valamennyi országában rendeztek hasonló névvel programokat, amelyek a Szovjetunióval történő kapcsolattartás egyik szimbólumává váltak. Emberek százazreit mozgósították (vezényelték ki) az ekkor szervezett programokra, és a lebonyolításon hatalmas apparátus dolgozott. Magyarországon a művészeti programokért a népművelési miniszter tartozott felelősséggel, a szovjet küldöttség szállását, programját, a tolmácsolást a Kultúrkapcsolatok Intézete bonyolította, a küldöttség sztahanovistáit a Szakszervezetek Országos Szövetsége fogadta, a Magyar–Szovjet Társaság intézte a propagandával kapcsolatos és az általános ügyeket, a résztvevők biztonságáért az ÁVH felelt, a művészeti és tudományos élet területén pedig még a művészeti szövetségek és az MTA is besegítettek a szervezésbe. Végül, de nem utolsósorban a program végrehajtását maga a párt ellenőrizte, amely egyúttal segítséget nyújtott a Magyar–Szovjet Társaságnak a rendezvénysorozat lebonyolításában.⁹

A küldöttek személyét illetően a magyar félnek alapvetően kevés mozgásteret volt. Miután a két állam között a klasszikus sztálinizmus időszakában kizárólag hivatalos kapcsolatok léteztek, a Magyarországra látogató szovjet vendégek nem spontán módon, magánszemélyként jelentek meg, hanem a szovjet hatalom reprezentánsaként. Ezért – amennyiben a politikai kapcsolatrendszer a hűbéres-

⁸ MNL OL P2148 5. d.

⁹ MNL OL P2148 5. d.



ség fogalmával definiálhatjuk – érdemes lehet a küldöttek és követek szereplései kapcsán a reprezentatív nyilvánosság fogalmát használnunk (a fogalmat Jürgen Habermas dolgozta ki, Habermas 1999). A reprezentatív nyilvánosság az 1949 utáni állapotokra vonatkoztatva a közszféra és magánszféra közötti különbségtétel megszüntetését jelenti, és egy olyan, minden valós vitát és interakciót nélkülöző, torzult kommunikációs tér létrejöttét, amelyben a két fél közötti találkozások célja kizárólag a hatalom reprezentálása. A meghívottak a birodalmat képviselték, a fogadó fél pedig akceptálta, és minden lépésével igazolta a hatalom reprezentánsainak kijelentéseit. A hivatalos fórumokon a szovjetek előadásairól, megnyilvánulásairól ennél fogva csak a csodálat és a teljes egyetértés hangján lehetett beszélni, s rendszeresen tűnhetett úgy, hogy valamilyen adminisztratív intézkedés vagy fordulat a szovjetek tanácsára, sugallatára következett be.¹⁰

Az 1949-től hazánkba érkező szovjet kulturális küldöttségeket több ízben vezették zenészek. Már ebből is kikövetkeztethető, hogy a zene a kulturális diplomáciában fontos szerepet játszott: az első alkalommal még a Szovjet Kultúra Hónapjának nevezett rendezvénysorozattól kezdődően rendszeresen érkeztek szovjet muzsikusok (előadók, zeneszerzők és zenetudósok), akik koncerteken, valamint elméleti előadások, vitaestek keretében ismertették meg a magyarokkal a szocialista realizmus alapvetéseit. Az ilyen alkalmakon természetesen a művészi zene kérdései élveztek elsőbbséget. De miután – az SZKBP zenei határozatában és a zeneszerzők és zenekritikusok Prágában megrendezett nemzetközi kongresszusán (Zenei Szemle 1948) is megerősített – szocialista realista művészetfelfogás szerint a magas- és populáris művészeti szférák polgári kultúrában megismert értékelvű megkülönböztetését el kellett vetni, és kizárólag a politikai-társadalmi hasznot jelentő és a haszontalan vagy ellenséges alkotások között volt szabad különbséget tenni, a kozmopolitizmus elleni kampány fokozódásával pedig egyébként is folyamatosan napirenden volt a jazz és a nyugati tánczenei műfajok kiiktatásának problémája, a delegáltak nem tehették meg, hogy ne foglal kozzanak a zeneélet mindkét területével egyidejűleg, sőt több ízben már személyükkel (és munkásságukkal) is kifejezték a zene két kultúrájának együvé tartozását. Mint ahogyan azonban látni fogjuk, a populáris zene mégis másodlagos

¹⁰ Ez azonban egyáltalán nem jelenti például azt, hogy a színpalak mögött ne derült volna fény a hiányosságokra, véleménykülönbségre is. Egy zenei életből hozott példával szemléltetve: miközben a művészdelegációt vezető zenetudós, Ivan Ivanovics Martinov vendégszereplésének 1952-ben óriási visszhangja volt, egy, a Magyar-Szovjet Társaságnak készített titkos jelentésből kiderül, hogy Martinov programjai körül korántsem volt minden rendben: a feljegyzést készítő nemcsak a kérésekre panaszkodtak, hanem arra is, hogy a szovjet szakember nem tartja a kapcsolatot a hozzátartozó művészekkel, és nem tudja a programokat a kezében tartani (MNL OL P2148 5. d.).



szerepre kárhoztatott a sztálinista kulturális politikában, és ennek megfelelően csak kevés számú forrást találunk a könnyű műfajokról tett szovjet nyilatkozatokkal kapcsolatban.

A populáris zene szovjet követei

A következőkben a populáris zene kérdéseivel is foglalkozó szovjet vendégek magyarországi fogadtatását igyekszem rekonstruálni a rendelkezésre álló hazai források segítségével. A kérdés ettől kezdve nemcsak az, hogy kik és milyen formában nyilatkoztak a populáris zenéről, illetve mutattak „példát” szovjet részről, de az is, hogy megnyilvánulásait a magyar kulturális politika irányából milyen visszhangok, reakciók kísérték, hogy a magyarok szorosán követték-e az aktuálisan felvetődő kérdéseket, és saját kampányaikat a szovjet küldöttek felszólalásaihoz igazították-e. Vagyis: megírható-e pusztán a szovjetek által felvetett feladatok, illetve az általuk nyújtott tanácsok összegyűjtésével a sztálinista Magyarország könnyűzenéjének története.

Számba véve immár a magyar könnyűzene alakulására esetlegesen hatást gyakorló szovjet küldötteket, elsőként az 1949 elején, tehát még a „kulturális forradalom” meghirdetése előtt Budapestre érkező zeneszerzőről, a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének titkáráról, Mihail Csulakiról kell szót ejtenünk, akinek vendégeskedését a vezető zenei szaklap, a *Zenei Szemle* a felszabadulás óta legnagyobb zenei események közé sorolta. A *Zenei Szemle* cikkírója a Csulakival érkező többi zenésről is rajongással írt, mondván, e művészek nemcsak nagyszerűen játszanak, hanem egyenesen a Szovjetunió „zenekultúráját, ennek a zenekultúrájának a mindenkihez szóló humanista nagyszerűségét reprezentálják”. Csulakinak azonban „főleg sokat köszönhetünk, aki csaknem minden idejét velünk töltötte, átbeszélve, átvitázva zeneéletünk minden problémáját. Ezután oly világossá és tudatossá váltak feladataink, hogy most már csak meg kell oldanunk őket” (*Zenei Szemle* 1949).

1949. február 24-én a szovjet komponista a Zeneakadémián tartott előadást a szovjet zenei életről (Csulaki 1949), amely után a közönség állítólag kérdéseket intézhetett is hozzá. A „könnyűzene” és „komolyzene” viszonyáról feltett kérdésre Csulaki válaszát az *Új Világ* tudósítója idézte:

Nyugaton a könnyű és komoly közötti különbség áthidalhatatlan. A könnyűzene lesüllyedt a legalacsonyabb fokú szórakozás eszközévé. Lokálok, bárók, dancingok beteg erőtikus [sic!] világához idomult, a komolyzene pedig azoknak a kevésszámúaknak a privilégiuma lett, akiket anyagi és társadalmi helyzetük a tömeg felé emelt. Ezzel szemben a Szovjetunióban a könnyű és komoly zene közötti szakadék ma már ismeretlen, mindkettő a nép érzésvi-



lágát szólaltatja meg, mindkettő magas eszmei tartalmak közvetítője a széles néptömegek felé és mindkettő a gazdag népzenei hagyományok talajában gyökeredzik, és onnan szívja tápláló nedveit (Új Világ 1949).

Főbb vonalaiban bármennyire világosnak tűnt is a populáris zene Csulaki által felvázolt útja, a megvalósítás tekintetében kevés kapaszkodót adott a program magyar végrehajtói számára. Annyi tűnt csak biztosnak, hogy a változtatásokhoz elsőként általánosabb intézkedések szükségesek. Csulaki beszédeiből „az egészséges zenei közszellem”, az „őszinte, nyílt kritika”, valamint az intézményi struktúra átformálásáról mondtak váltak végül a legfontosabbá. A zenéről, s ezen belül a populáris zenéről folytatott hazai esztétikai és politikai vitákban résztvevők „példás” gyorsasággal el is sajátították az új szocialista realista kritikai zsargont, amely igyekezett magáról azt az illúziót kelteni, hogy teljességgel egységes: mintha a benne szereplő fogalmak pontosan rögzítettek lennének, s így biztos referenciapontként szolgálnának a zene körül kialakuló diskurzusban. E fogalmak és a rajtuk keresztül megfogalmazott kritika azonban igazából már a Szovjetunióban is egy homályos és ellentmondásos feltételrendszer felállítását szolgálta, egy olyan rendszerét, amelynek lehetetlen volt megfelelni, így bármikor bárki felelősségre vonhatóvá vált. A korabeli zenei viták anyagainak és a különböző zenével kapcsolatos hivatalos dokumentumoknak a vizsgálata semmiképpen sem azt mutatja, hogy a Szovjetunióból importált „őszinte, nyílt kritika” és a nyomában kialakuló „egészséges közszellem” kiépülése a szovjetek irányításával, valamilyen tudatos akció keretén zajlott volna. Éppen ellenkezőleg: a zenei élet kommunista átalakításában részt venni igyekvő muzsikusok sokszor maguk is tanácstalanok voltak az általuk túlbuzgó módon átvenni kívánt, szovjetből fordított fordulatok jelentésváltozásait illetően. A forrásokból (például az újonnan létrehozott szakosztályok és bizottságok üléseinek jegyzőkönyveiből)¹¹ sokszor éppenséggel a nyelvhasználatlalt kapcsolatos bizonytalanság olvasható ki, amelyet egyértelműen nemcsak a szovjet nyomás hatására kialakuló félelem táplált, hanem a már korábban emlegetett túlbuzgóság, túteljesítési kedv is. Problémát okozott az is, hogy az új fogalmak nagy része nem a zene-, hanem a társtudományok (elsősorban az irodalomtudomány) felől érkezett, és zenei környezetben nehezen állta meg a helyét. (Ilyen volt például a pártosság fogalma vagy éppen maga a realizmus.) A vádakat ugyanazon összefoglaló jellegű terminusok (például arisztokratizmus, népellenesség, kispolgári-polgári izlés és érzelgősség, amerikanizmus, kozmopolitizmus vagy akár - Sztálin antiszemitizmusának kiteljesedésével egy időben - a cionizmus) segítségével fogalmazták meg, de az imént felsorolt szavak rendszerint felcserél-

¹¹ Lásd MNL OL P2146 (A Magyar Zeneművészek Szövetségének dokumentumai) 59.d, 60.d, 61.d és 62.d.

hetővé váltak egymással, ráadásul folyton új jelentéstartalommal is telítődtek. E szemantikai „játék” szabályait pillanatnyi érdekek és motivációk is befolyásolták. Ennek eredményeképpen egyetlen olyan tánczenei mű, sőt egyetlen olyan zenei paraméter sem volt, amely úgymond biztonságban lehetett volna, tehát a megsemmisítő bíráló ne érhetne volna utol. Jó példa lehet minderre az amerikanizmus tettenérése a zeneművekben. Nemcsak a hangszerelésben (például a szaxofon, a rézfúvós kar, a klarinét használata vagy szordínók alkalmazása) „mutatták ki” ugyanis ki az imperialista jazz vagy az amerikanizmus hatását, de bizonyos akkordtípusok (például nón-akkordok, tizenegyes akkordok) gyakori használatában, harmóniafűzési megoldásokban (például ugyanannak a témának egy kisterccsel feljebb való indítása), a kromatikus dallamfordulatokban, a szvingelésbe fordítható ritmikában, sőt a szinkópákkal tarkított, kötetlenebb előadásmódban is. Az értelmezés végtelenségét és a rendszer féltelenségét mi sem szemlélteti jobban, mint az, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetségének első közgyűlésén felszólaló Behár András Lenin úgynevezett tükröződési elméletére hivatkozva egyenesen azt követelte, hogy „ne csak az akkordokban keressük az amerikanizmust, hanem az egész mű hangulatában”.¹²

Csulaki előadásai mellett 1949 másik fontos eseménye az Oszipov népi zenekar koncertje volt, amelynek „tanulmányairól” Kadosa Pál írt a *Szovjet Kultúrában*:

Nem becsülnénk kellően a vendégszereplésüket, ha nem próbálnánk leszűrni a magunk zenepolitikájára vonatkozóan a tanulságokat [...] annál is inkább, mert a dolgozóknak egyre inkább növekszik az igény a magyar viszonyoknak megfelelő népi zenekar kialakítására és az ilyen zenére (Kadosa 1950: 39).

Amit az Oszipov elkezdett, azt a következő évben, 1950-ben a Pjatnyickij-kórus országos koncertkörútja teljesítette ki. A zene- és tánckar fellépéseit állítólag mindenütt óriási ováció kísérte. A budapesti Városi Színházban adott koncertről tudósító Lányi Viktor szerint a híres Sztjeppe-dalt¹³ a közönség egészen lélegzetvisszafojtva figyelte, és átérezte a zene új útjának lényegét (Lányi 1950: 20).

A Pjatnyickij turnéjának hátterében már a populáris zene fogalmának és feladatának szocialista realista módon történő átértelmezése áll. Ezt támasztják alá

¹² MNL OL P2146 62.d. A kritikai zsargon mellett az átalakulásban nem kis szerepe volt a szovjet példát másoló, centralizált intézményi struktúra kiépülésének, amelynek legfontosabb hivatalai a populáris zene szempontjából a Népművelési Minisztérium zenei osztálya, a Magyar Zeneművészek Szövetségének önálló szórakoztató zenei szakosztálya, valamint a konkrét zeneszerzési kérdésekről döntő véleményező bizottságok voltak.

¹³ A dal eredeti címe *Стень да стень кругом*, amelyet magyarra esetenként *Pusztá, néma tájnak* is fordítottak.



a kórus művészeti vezetőjével, a népszerű dalok szerzőjeként is ismert Vlagyimir Zaharovval készült interjúk és riportok, valamint az a koncertek után (1950 novemberében) a Magyar-Szovjet Társaságnak *A szovjet zene hatása* címen írott jelentés is, amelyben immár múlt időben beszéltek a „rothadó polgári világ termékéről”, a slágerről, és üdvözölték a szovjet szórakoztató és tánczene térhódítását, mondván, abból „teljesen hiányzik a nyugati, lassanként teljesen elfajuló tánczene zűrzavaros, esetenként hisztérikus tombolása és fékevesztetten erotikus vonaglása”.¹⁴

Hasonló szemléletet vall, és szintén a Pjatnyickijt tartja az egyik követendő példának a pályakezdő Vitányi Iván, aki *Az új magyar társasági táncművészet* című programadó cikkében követelte a szovjet együttes által is képviselt, a szocialista ember kialakulását és a nép öntudatának fejlesztését segítő táncművészet meghonosítását Magyarországon (Vitányi 1950: 16–17). Vitányi szerint a Szovjetunióban már visszaszorultak az amerikai szalontáncok, ez viszont nálunk sajnálatos módon még nem történt meg. A követendő minták keresésekor a cikkíró egy filmre is hivatkozik, mégpedig a magyarul *Vidám vásár* (eredetileg Kubanszkije Kazaki 'kubani kozákok') címen futó mozi báli jelenetére, amelyben jól látható az új táncokból sugárzó jókedv, derű és magával ragadó hév, amely az emberek közötti kollektív szellem kialakulását segíti. Vitányi szerint a szovjet példát követve a legújabb magyar tánczenei kezdeményezések helyes úton járnak: mindennek előtt az 1950 tavaszán kibontakozó *Táncolj velünk* mozgalom, amelyben már két, a csárdás hagyományaira épülő új táncot, egy karikázót és egy farkasjátékot is bemutatnak. E kezdeményezés nemcsak a fiatal szociológus számára volt jelentős: horderejét mutathatja, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége újonnan megalakított szórakoztató zenei szakosztályának egyik első nagyszabású tanácskozásán éppen ezeknek a táncoknak a kérdését tárgyalta, és a szakosztály tagjai a Táncszövetség jelen lévő képviselőivel komoly vitát folytattak a táncokat kísérő zene jellegéről is, amelyeknek elsősorban a csárdásra kellett volna építeni, a tangó és a szving hatásait kiküszöbölendő.¹⁵

Ez a kezdeményezés volt a „formájában magyar, tartalmában szocialista” *nemzeti tánczene* megteremtéséért vívott harc egyik legelső fontos állomása. A populáris zene e szocialista realista elveket követő új válfajának első igazán komoly erőpróbája azonban nem ekkor, hanem egy évvel később, az I. Magyar Zenei Hét szórakoztató zenei estjén volt 1951. november 20-án, ahol a szerzeményeknek nemcsak a hazai ítések, hanem a külföldi vendégek előtt is helyt kellett állnia.

Négy nappal később, a Zeneművészeti Főiskolán a keleti blokk egészében kiemelt kulturális eseményként kezelt Zenei Héthez kapcsolódóan a külföldi meg-

¹⁴ MNL OL P2148 5. d.

¹⁵ MNL OL P 2146 62. d.



hívtak bevonásával tudományos ankétot is szerveztek,¹⁶ ahol a rendezvényen hallott komoly- és könnyűzenei kompozíciókról folytattak vitát. A szovjet delegátust ezúttal a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének egészen 1991-ig hivatalban maradó elnöke, a kíméletlen zsdanovista hírében álló Tyihon Hrennyikov¹⁷ vezette, aki hazájában a nyugati tánczenével és jazzel szemben is keményen fellépett.¹⁸ Hrennyikov Budapesten azonban „csak” általános kérdésekről: a kozmopolitizmus és formalizmus veszélyeiről beszélt, és nem vállalkozott a Zenei Héten elhangzott szórakoztató zenei művek elemzésére – ezt a feladatot a szovjet szövetség titkárára, Kirill Molcsanovra hagyta.

Molcsanov leszögezte, hogy jelentőségét tekintve „a könnyűzene háttérbe szorul az általános kérdések rendszerében”, az opera és a programszerűség kérdéseivel szemben. Hogy mégis foglalkozni kell vele, annak világpolitikai okai vannak: a kozmopolitizmus züllesztő, vészes és bomlasztó hatása a könnyű műfajokban érhető a legerőteljesebben tetten. A szovjet komponista ezt követően élesen bírálta a november 20-án hallott magyar nemzeti tánczenei kísérleteket, lelki ürességgel, terméketlenséggel, a gondolatosság hiányával vádolva a számokat, és bírálatában egyenesen azt állította, hogy azok a dalok, amelyek „a jelenlegi élet egyes dolgait tükröző szövegeket” a régi jazz-sémákba akarják beleerőszakolni, még azoknál a szerzeményeknél (tehát a nyugati jazz és tánczene termékeinél) is rosszabbak, amelyeket zeneileg utánozni próbálnak. A megsemmisítő kritikát ismét csak a könnyűzenei kompozíciók zsdanovi elvek szerinti átalakítására tett javaslatok követték, „a népi alkotás felé való törekvést” téve meg az egyedüli helyes irányzatnak a tánczenében is:

... a magyar nép megteremtette, megszámlálhatatlan mennyiségben a maga dalait, táncait, amelyekben mint tükörben tükröződik vissza a nép lelkülete. Öröm és bánat, kacagás és könnyek, tréfa csendül fel ezekben a dalokban és amellet a műfajok milyen változatossága és dallamok milyen gazdagsága és szépsége! Miért nem használják ki ezt a gazdagságot a könnyűműfaj terén a zeneszerzők? Talán csak nem gondolják, hogy az éttermi jazz-zene, amelynek forrásai a burzsoá országokban fakadnak, képes az ember gondolatait és érzéseit visszatükröztetni?

¹⁶ Az esemény teljes jegyzőkönyve a Magyar Zeneművészek Szövetségének anyagai között olvasható (MNL OL P2146 61.d).

¹⁷ Hrennyikov zenepolitikai szerepéhez lásd például: Tomoff 2002, illetve a vele készült egyik utolsó interjú: Heikinheimo 1990.

¹⁸ Egy Frederick Starr által leírt anekdota szerint Hrennyikovtól az egész blokkban rettegtek a könnyűzenészek, miután állítólag személyesen az ő utasítására, egy prágai jazzkoncerten tett látogatását követően tiltották be a szordinók használatát, és az ő hatására került tiltólistára a szaxofon is (Starr 1990: 180 sk.).



Talán csak nem gondolják, hogy maroknyi ember tapsa a pittypalatty dalocskára¹⁹ után a szép szeretetéről tesz tanubizonyságot a hasonló zenével szemben? Mélységes tévedés! A népnek teljesen idegen ez a zene. A nép tud dolgozni és tud pihenni is. A nép szereti a tréfát és a meleg lírát és ezért a népnek joga van ahhoz, hogy a zenétől megkövetelje a valódi, az élő és az igazi érzelmek kifejezését és ne silány hamisítását.²⁰

Ismét csak nehéz felmérni, hogy volt-e közvetlen hatása volt Molcsanov beszédének a magyar szórakoztató zene további fejlődésére, főleg azért, mert a magyar szerzők és zenetudósok ekkorra már csaknem két éve intenzíven próbálkoztak a népzenei, illetve a népies műzenei elemek tánczenei alkalmazásával. A novemberi anketon elhangzott szovjet intelmeket leginkább talán a „sematizmus” ellen meghirdetett harccal lehetne összefüggésbe hozni, sokkal kézenfekvőbb azonban, hogy ha a sematikus művekkel kapcsolatos kampányt inkább a Révai által vezényelt irodalmi vitákhoz kapcsoljuk. Kiemelhető azonban a populáris zeneszerzés állami kontrolljának 1952-től történő további erősödése: a már szintén említett, esztétikai-kompozíciós vitákat folytató véleményező bizottság munkájának javítása és kiterjesztése, valamint valamivel később az első állami tánczeneszerzői tanfolyamok előkészítése. E tanfolyamok szükségességére elsőként a Szovjetunióban több ízben vendégeskedő Székely Endre hívta fel a figyelmet, éppen a Zenei Hét elemzésére összehívott 1952. január 25-i vita során. Székely azonban nem Molcsanovra hivatkozva, hanem a Szovjetunióban látottakra és a szovjet tanfolyamokkal kapcsolatos személyes ismereteire alapozva tette meg a javaslatait. Az ülésen felszólalók közül többen is úgy gondolták: Molcsanov tisztánlátását zavarhatta az, hogy csak egy 27 dalból álló, rosszul összeállított válogatáson keresztül mérhette fel a könnyűzene hazai helyzetét. A panaszkodók között volt Tamássy Zdenkó is, aki meglepő őszinteséggel beszélt az új tánczene létrehozásához remélt segítség elmaradásáról, mondván, mindig a Szovjetuniót állítják példaként a magyarok elé, de soha senki nem elemezte, hogy miként is kell eszmei vagy szakmai szempontból e példát helyesen és eredményesen követni.²¹

Így aligha meglepő, hogy az alkalmankénti szovjet intelmek és a lelkes hazai próbálkozások ellenére az új, szocialista realista tánczenének nem sikerült igazi népszerűségre szert tennie. Ilyen körülmények között érkezett Magyarországra a klasszikus sztálinizmus időszakának utolsó jelentős szovjet populáris zenei küldötte, a Sztálin-díjas Jurij Miljutyin, aki 1953 februárjában és márciusában a barátsági hónap keretében tartott a magyar zeneélet döntéshozóira állítólag nagy

¹⁹ Molcsanov itt Vig György *Pitypalatty* című dalára gondol.

²⁰ MNL OL P2146 61.d.

²¹ MNL OL P2146 62.d.

hatást gyakorló előadásokat (Művészeti Dolgozók Lapja 1953; Új Zenei Szemle 1953). Az operettjeiről, filmjeiről és táncdalairól is ismert Miljutyin már a SZKbP 19. kongresszusának tanulságairól is beszámolhatott, elsősorban Malenkov jól ismert felszólalásáról, amely az eszmei mondanivalóval volt kapcsolatos: „aki eszmei-politikai téren elmarad és betanult formákból él, s nincs érzéke az új iránt [...] az élet előbb-utóbb félrelöki” (Művészeti Dolgozók Lapja 1953; Új Zenei Szemle 1953). A tánczene eszmei mondanivalója mellett a zeneszerző több, a szovjet blokk országait aktuálisan érintő zenei kérdésre is kitért: beszélt például a tömegdalok táncdalokhoz történő közeledéséről és a zenei közbeszédbe Sztálin nyelvtudományi cikkei óta beszivárgó intonáció fogalmáról, amely kapcsán bizonyíthatóvá vált: minden egyes nemzet zenei nyelve tele van olyan sajátosságokkal, amelyek utánozhatatlanok, és amelyektől ugyanazt a tartalmat a csak rá jellemző módon képek megjeleníteni.²²

Figyelemre méltó, hogy Miljutyin Molcsanovnál már valamivel engedékenyebbnek tűnt a nem nemzeti (itt: nem magyaros) irányzatokkal szemben, elismerően, hogy a színvonalát és eszmei tartalmukat tekintve helytálló darabok éppúgy értékesek lehetnek, mint a nemzeti hangvételűek. Magyar kollégáit végül mégis a „legnemesebb és legnehezebb feladat” megoldására, a magyaros táncdalok írására buzdította.

Miljutyin fontos hivatkozási pont volt a Szövetség tömegzenei szakosztályát vezető, de a könnyűzenei és zenetudományi szakosztályban is tevékenyen részt vevő Maróthy János számára is, aki *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* címmel 1953 tavaszán, már Sztálin halála után írta meg a nemzeti tánczene koncepciójának egyik utolsó nagyszabású vázlatát. E cikkben Maróthy azonban csupán megismételte a tánczene „magyarosítására” tett korábbi javaslatait, és kollégáin elsősorban a zsdanovi úttól való távolodást kérte elsősorban számon (Maróthy 1953). Miljutyin útmutatásának legfeljebb abban lehetett valódi szerepe, hogy 1953 őszétől Maróthy maga is rendszeresen érvelt a tömegzene és tánczene egymáshoz közelítésének szükségessége mellett.

²² Az intonációs vita valójában már 1951 óta foglalkoztatta a magyar zenei közvéleményt, és a populáris zenéről folytatott diskurzusba is beépült. Ugyanazon a vitaesten, amelyen Molcsanov is felszólalt, a később a könnyűzenei szakosztály elnöki feladatait is ellátó Tardos Béla felszólította az egybegyűlteket a „nyelvi lejtés” és a „hanglejtés” tanulmányozására, mert úgy hitte, a beszéd dallamán keresztül talál majd rá a szórakoztató zene a helyes útra: a magyar nyelv sajátosságainak megértésével és utánzásával domborodhat ki a zeneszámok nemzeti jellege (MNL OL P2146 61.d).



Sztálin halála után

Erdei Ferenc és Révai József, mint ahogy korábban szó is esett erről, még 1953. március 10-én is a magyar-szovjet barátság megbonthatatlanságáról és a barátsági hónapok méreteinek fokozásáról beszélt. A dátum beszédes: az 1953. évi barátsági hónap programjaira Sztálin halálának híre nyomta rá a bélyegét. Aligha szorul magyarázatra, hogy a szovjet diktátor távozása milyen drámai változást jelentett az egész blokk számára. Összhangban az 1953 júniusában meginduló belpolitikai változásokkal, az önvizsgálatot és korrekciót a magyar-szovjet barátság ügyét egyengető szervek sem kerülhették el. A Magyar-Szovjet Társaság munkájáról szóló 1953 őszi határozat például súlyos hibákat tárt fel a korábbi évek működését illetően. „A munka tartalmát”, mint írták, „csaknem kizárólag a szovjet módszereket ismertető agitáció határozta meg”, és azt is elismerték, hogy a szovjet valóságot nem fejlődésében, hanem elvontan, idealizáltan ábrázolták, s így a tömegek számára elérhetlenné tették a szovjet kultúrát.²³

A bíráló és a szovjet kollektív vezetés alatt meginduló enyhülés hatására az államközi kapcsolatok is lassanként átalakultak, a viszony is valamivel gyakorlatiasabbá vált, ami a szórakoztató zene kérdéskörének a korábbiaknál is erőteljesebb háttérbe szorulását jelentette. A szovjet látogatásokkal összefüggésbe hozható adminisztratív intézkedések közül talán csak a klubélet megjavítására vonatkozó törekvések emelhetőek ki, amely az Orosz SZSZK kulturális ügyek minisztériuma egyik munkatársának (Ty. Leszjuk) a magyarországi kultúrmunkásokkal történő beszélgetését követően került napirendre.²⁴

1953 tavasza után pedig eltűntek a populáris zene fogalmának kitágítására, más műfajokkal való egyesítésére vonatkozó törekvések is, azok, amelyeket a Pjatyickij (népi együttesek) vagy Miljutyin (tömegdalok) esetében is láthattunk. Erre utal a Népművelési Minisztérium 1954. május 10-én kelt dokumentuma is, amely a *Javaslat a nemzetközi kapcsolatok erősítésére* címet viseli. A *Javaslat* fontos, leplezetlenül kritikus észrevételeket tartalmaz a sztálini időszak szovjet-magyar populáris zenei kapcsolataira nézvést. Abból kiindulva javasolja ugyanis egy cseh, szovjet, lengyel, bolgár, német, olasz és francia zenekarok bevonásával megvalósuló, egy hónapos nemzetközi esztrádfesztivál megszervezését, hogy a zeneművészetben egyedül a „tömegszórakoztató könnyűműfajok” terén nem jött létre kulturális tapasztalatcsere a keleti blokk országai között, sőt „kísérlet sem történt ilyen irányban”.²⁵ Tudomásom szerint ez az egyetlen dokumentum, amely – ha csak áttételesen és elsősorban az esztrád műfajára vonatkoztatva is – a szovjet fél felelősségét

²³ MNL OL P2148 4. d.

²⁴ MNL OL P2148 5.d.

²⁵ MNL OL XIX-i-3-o (Népművelési Minisztérium anyagai)



is firtatja a magyar könnyűzene megújításának kudarcával, helyesebben a segítség elmaradásával kapcsolatban, sőt talán az sem mellékes, hogy a dokumentum az eddig tárgyalt szovjet megnyilatkozások, illetve fellépések egyikét sem minősíti a könnyűműfajok terén megvalósuló kulturális tapasztalatcserének.

Összefoglalás

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy a magyar-szovjet (szórakoztató) zenei kapcsolatok a klasszikus sztálinizmus időszakában csak hivatalos szinten léteztek, minden eseményt a Nagy Barátság narratívájának rendelték alá, amely a (kulturális) diplomáciai szereplők viselkedése alapján a habermasi reprezentatív nyilvánosság fogalmával leírható kommunikációs teret hozott létre. A magyar kulturális vezetés egy utópikus szovjet modellt felhasználásával alakította át a populáris kultúrát is, ám a kézi vezérlés eszközeinek tűnő szovjet küldötteknek nem mindig volt közvetlen hatása a magyar szórakoztató zene alakulására, ezért félvezető lenne kizárólag az ő szerepléseik alapján tájékozódni a korszak populáris zenéjének történetét illetően. A szovjet beszédek, fellépések ugyanis leginkább a zsdanovi művészetfelfogás súlykolására korlátozódtak, s jobbára csak inspirációs forrásként, hivatkozási alapként, ürügyként szolgáltak az elvárásokat túlbuzgó módon teljesíteni igyekvő magyar zenészek és kultúrpolitikusok számára, akiknek e téren elsősorban a saját maguk által kidolgozott tervekre és módszerekre kellett hagyatkozniuk. Joggal feltételezhetjük ugyanakkor, hogy a magyarok itt megnyilvánuló viszonylagos önállóságának oka a populáris zene voltaképpen súlytalan-ságában is keresendő: az 1945-től újjáépülő szovjet-magyar viszonyt, valamint a kulturális diplomácia akkori szabályrendszerét tekintve még a Révai-féle, erősen irodalomközpontú, a könnyű műfajokat általánosságban megvető kulturális vezetés sem akadályozhatta volna meg az erőteljesebb szovjet beavatkozást és jelenlétet a populáris kultúrában, ha a moszkvai vezetésnek valódi érdeke fűződött volna annak mielőbbi megreformálásához vagy kiemeléséhez. A kulturális feladatok, s különösen a szórakoztatás és szabadidő kérdése azonban a kérdéses időszakban mindvégig alárendelt pozícióban voltak a gazdasági, katonai feladatokkal szemben. Jelentőségüket az országot gőzerővel szovjetizáló magyar vezetés nagyjította fel.



Források

- Csulaki 1949 = A szovjet zene időszerű kérdései. Mihail Csulaki előadása a Zeneakadémián 1949. február 24-én. *Zenei Szemle* 1949/1.
- Baráth-interjú 2012 = „T. et.-nak átadva”. Szőnyei Tamás interjúja Baráth Magdolnával. *Magyar Narancs* 2012/3.
- Észrevételek 1948 = Észrevételek az MDP programnyilatkozatához, 1948. június 1. In: Izsák Lajos – Kun Miklós (szerk.) 1994: *Moszkvának jelentjük. Titkos dokumentumok 1944–1948*. Budapest: Századvég. 267–272.
- Művészeti Dolgozók Lapja 1953 = Miljutyin elvtárs a szórakoztató zenéről. *Művészeti Dolgozók Lapja*, 1953. március 19.
- Révai 1953 = Révai József elvtárs beszéde. Mindvégig ki fogunk tartani a magyar-szovjet barátság nagy ügye mellett. *Új Világ*, 1953. február 19., 3–4.
- Új Világ 1949 = Csulaki, Oborin és Vlaszov a Zeneakadémia növendékei között. *Új Világ*, 1949. február 26. 7.
- Új Zenei Szemle 1953 = Beszélgetés Miljutyin elvtárral. *Új Zenei Szemle* 1953/5.
- Zenei Szemle 1949 = A szovjet kultúra hónapja után. *Zenei Szemle* 1949/1.
- Zenei Szemle 1948 = A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai. *Zenei Szemle* 1948/6. 294.
- MNL OL M-KS 276 f. 54/32. ó.e.
- MNL OL P2146 (A Magyar Zeneművészek Szövetségének dokumentumai) 59. d, 60. d, 61. d és 62. d.
- MNL OL P2146 61. d.
- MNL OL P2146 62. d.
- MNL OL P2148 (A Magyar-Szovjet Társaság dokumentumai), 1. d.
- MNL OL P2148 4. d.
- MNL OL P2148 5. d.
- MNL OL XIX-i-3-o (Népművelési Minisztérium anyagai)

Irodalom

- Baráth Magdolna 2014a: *A Kreml árnyékában. Tanulmányok Magyarország és a Szovjetunió kapcsolatának történetéhez, 1944–1990*. Budapest: Gondolat.
- Baráth Magdolna 2014b: A Szovjetunióról kialakult és kialakított kép változásai. In: Baráth Magdolna: *A Kreml árnyékában. Tanulmányok Magyarország és a Szovjetunió kapcsolatának történetéhez, 1944–1990*. Budapest: Gondolat. 66.
- Baráth Magdolna 2010: „Testvéri segítségnyújtás”. Szovjet tanácsadók és szakértők Magyarországon. *Történelmi Szemle* 2010/3: 357–386.
- Behrends, Jan C. 2005: *Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR (1944–1957)*. Köln: Böhlau.
- Borhi László 2010: *A vasfüggöny mögött: Magyarország nagyhatalmi erőterében, 1945–1968*. Budapest: Ister.



- Borsody István 1995: A Szovjetunió Közép- és Kelet-Európa-politikája és Magyarország, 1941–1947. In: Romsics Ignác (szerk.): *Magyarország és a nagyhatalmak a 20. században*. Budapest: Teleki László Alapítvány. 163–169.
- Habermas, Jürgen 1999: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Budapest: Osiris.
- Hajdú Tibor 1995: Szovjet diplomácia Magyarországon Sztálin halála előtt és után. In: Romsics Ignác (szerk.): *Magyarország és a nagyhatalmak a 20. században*. Budapest: Teleki László Alapítvány. 195–201.
- Heikinheimo, Seppo 1990: Tikhon Khrennikov in Interview. *Tempo* 173: 18–20.
- Kadosa Pál 1950: Az Oszipov népi zenekar magyarországi vendégszereplése és annak tanulságai. *Szovjet Kultúra* 1950/1: 39.
- Lányi Viktor 1950: A Magyar–Szovjet Barátság Hónapjának zenei eseményei. *Szovjet Kultúra* 1950/3: 20.
- Maróthy János 1953: Táncczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata. *Új Zenei Szemle* 1953. május, 12–18.; 1953. június, 1–6.
- Rainer M. János 1998: Sztálin és Rákosi, Sztálin és Magyarország, 1949–1953. In: Litván György (szerk.): *Sztálin és Európa, 1944–1953. Magyarország és a Kreml, 1949–1965: dokumentumok*. Budapest: 1956-os Intézet. 91–100.
- Révai József 1949: A „Szovjet Kultúra” megjelenéséhez. *Szovjet Kultúra*, 1949. december, 1.
- Standeisky Éva 1998: A kígyó bőre. Ideológia és politika. In: Standeisky Éva (szerk.): *A fordulat évei, 1947–1949: politika, képzőművészet, építészet*. Budapest: 1956-os Intézet. 164–166.
- Starr, Frederick 1990: *Red and Hot. Jazz in Russland 1917–1990*. Wien: Hannibal.
- Tomoff, Kirill 2002: „Most Respected Comrade...”: Patrons, Clients, Brokers and Unofficial Networks in the Stalinist Music World. *Contemporary European History* 2002/1: 33–65.
- Vitányi Iván 1950: Az új magyar társasági tánckultúráról. *Művelt Nép* 1950/8: 16–17.



Bakelit hanglemez barázdáinak mikroszkópos vizsgálata 1970-ben.
© Fortepan

Tófalvy Tamás

Polc, mappa, playlist

*A rögzített zene tárolása, a zenei identitás kommunikációja
és a technológiai ökoszisztéma*

Bevezetés

Sok évvel ezelőtt meglátogattam egy barátomat, akinek akkor az irodalomkritika-írás melletti legkedvesebb tevékenysége extrém metállemezek gyűjtése volt. A lakásában a nagyrészt ennek az időtöltésnek szentelt kis szobát szinte teljesen kitöltötték a hangzóanyagok. A főleg death, thrash és black metal-lemezek – sok száz hanglemez és cédé vegyesen, és ha jól emlékszem, néhány kazetta is – tömött sorokban álltak a polcokon, rigorózan betűrend szerint elrendezve. Néhány fontosabb kiadvány kiemelt helyet kapott, és félig kinyitva, kitámasztva, mintegy kiállítva foglalt helyet a sorok előtt. Úgy tűnhetett első pillantásra, mintha ezek a lemezek a többiek háttére előtt sajátos üzenetet hordoznának – műfaji elkötelezettséget, egyes zenekarokkal kapcsolatos preferenciákat, rajongást, szelekciót, szakértelmet, műfaji tudást, állásfoglalást, esztétikai ítéletet, azaz olyan tényezők üzenetét, amelyek a zenei identitás kialakításának és kommunikációjának szerves részét alkotják.

De mindezeket a zeneiidentitás-elemeket valójában nem a kiemelt lemezek mutatták meg – hanem a gyűjtemény egésze. A külső szemlélő általánosan, a műfaji szintéren belül szocializálódott megfigyelő már pontosabban tud következtetni a gyűjtő zenei identitására a gyűjtemény utalásai alapján. A lemeztár pusztá mérete, az összegyűjtött anyagok mennyisége is jelzi az elkötelezettséget: a gyűjtő pénz, időt és energiát fordított a tételek összeválogatására. A válogatás műfaji spektruma és mélysége az elkötelezettség mellett a szakértelemre is utal. További nyomok – milyen kiadók, zenekarok kiadványai milyen arányban szerepelnek, a lemezek beszerzési helye és állapotuk – a gyűjtő hitelességét, beágyazottságát, pozícióját, a színtérrel való kapcsolatát vagy az abban betöltött pozícióját mutatják. A rögzített zene tárolása – hasonlóan a hozzá ezer szálon kapcsolódó zenehallgatáshoz –



amellett, hogy a legmélyebben személyes élmény, egyben a kulturális jelentések által formált közösségi cselekvés, az identitás megalkotásának és kommunikációjának tere (Larsen-Lawson-Todd 2010; O'Hara-Brown 2006).

A gyűjtés és a fogyasztás közösségi aktusai egyaránt összefonódnak az éppen aktuális technológiai ökoszisztémával, amely a zene tárolásának, lejátszásának és megosztásának lehetőségeit biztosítja (Bødker 2004). Ez a gyűjtemény csak egy olyan világban jöhetett létre, ahol a zeneműveket rögzíteni lehet bizonyos formájú és méretű, tárolható tárgyakra, amelyeknek helyük van a gazdasági értékláncban és a tárgykultúrában egyaránt. A zenei identitás kommunikációjának a szándéka azonban már a rögzített zene előtti korokban is jelen volt – és jelen van ma is. A lemezgyűjtést sem a technológia motiválja, legfeljebb lehetővé teszi az identitás egyfajta kifejezését. De mi történik a rögzített zene identitáskommunikációban betöltött szerepével akkor, amikor a zene elválik a kézbe fogható hordozóktól, és látszólag anyagtalanná válik? Vagy akkor, amikor egy átlagos telefonon hozzá lehet férni sok millió tételből álló, rögzített zenei állományhoz? És hogyan alakul a tárolás és a zenehallgatás kapcsolata? Azaz: hogyan valósulhat meg a zenei identitás kommunikációjának folyamatossága a zene tárolásának bemutatásán keresztül, a változó technológiai ökoszisztémában?

A rögzített zenei ökoszisztéma két nagy korszaka

Hogyan változott és változik a zene technológiai ökoszisztémája? Ha a legnagyobb történelmi léptékekből indulunk ki, akkor a zene történetének legjelentősebb technológiai vízválasztója a hangrögzítés elterjedése volt a 19. század utolsó harmadában. A technológia természetesen már azelőtt is elválaszthatatlan volt a zene mindennapjaitól, a hangszerek, az akusztika vagy éppen a zeneművek lejegyzése által. A rögzített zene ökoszisztémájának legfontosabb, a kezdetektől egészen máig jelenlévő jellemzője az, hogy a már lejátszott műveket elválaszthatóvá teszi a lejátszás idejétől és terétől, lehetővé téve a hangzóanyagok tárolását, másolását, megosztását és lejátszását. A rendszer változásának kulturális vonatkozásai tehát leginkább e négy, egymással szorosan összekapcsolódó funkció változásában ragadhatók meg. (További technológiai, kommunikációs vagy gazdasági alapú korszakolásokhoz lásd: Katz 2004; Morton 1998–2006; Jones 1992; Schoenherr 1999–2005; Vályi 2005.)

Ezért a rögzített zene nagy korszakainak és az ezen belül megfigyelhető periódusoknak a hangsúlyeltolódásait, változásait is érdemes ezen funkciók mentén leírni – a jeltovábbítási technológiák elkülönítése (analóg versus digitális jel) vagy a konkrét hordozók osztályozása (vinillemez, szalag, kazetta, merevlemez) helyett. Különösen, hogy a kezdeti tisztán analóg időszakot kivéve nem léteztek és létez-



nek kizárólagosan egy technológia vagy technológiai rezsim által uralt korszakok a rögzített zene történetében, hanem változó arányokban, de egyre több és több párhuzamos technológia, formátum és szabvány volt és van használatban.

Korlátok és lehetőségek a fizikai reprodukció korában

A kulturális, tehát használat-, élmény- és funkcióközpontú szemléletben a rögzített zene első, a hangrögzítés kezdeteitől a digitális technológiák elterjedéséig tartó, nagyjából száz évet felölelő korszakát a *fizikai reprodukció* korának lehet tekinteni. A korszakot a szigorúan technológiai paradigmában a tisztán analóg technológiák használata jellemzi, fontosabb formátumai a hanglemez, a kazetta, a rádió és a televízió. Az ökoszisztéma a felhasználók számára a következő módokon tette lehetővé a négy fő funkció – a tárolás, másolás, megosztás és lejátszás – igénybevételét:

A rögzített zenei anyagok tárolása – köznyelvi értelemben és a felhasználói élmény szempontjából – *fizikai hordozóhoz kötött*. A zeneműveket hordozó formátumok tárgyak, egy adott helyet foglalnak el a hétköznapi terekben, és a zeneművek szállítása, másolása, megosztása és lejátszása is egyet jelent a hordozótárgyak mozgatásával. A felvételek metaadatainak egy része (Morris 2012) látható a hordozón (mint például a lemez barázdái) vagy a hordozót kísérő felületeken (lemezborító, kazettacímke).

A másolás a felvételek változásával jár. Ez azt jelenti, hogy csak valamilyen központi ágens segítségével lehet több egyforma példányt előállítani, az egyes példányok egymásról történő másolása nem lehetséges úgy, hogy a másolt példány ne az eredetitől bizonyos mértékben különböző hangfelvétel legyen. *A rögzített zene egy adott példányának megosztása lassú vagy erősen korlátozott folyamat*. Még ha másolni a felvétel bizonyos változásával lehet is, az új példányok előállítása időigényes folyamat, és a fizikai korlátok miatt a másokhoz való eljuttathatósága is lassú és körülményes. A fizikai reprodukció korának azon médiumai, amelyek bizonyos értelemben véve nagy volumenű megosztást tettek lehetővé – a rádió és később a televízió – különleges helyet töltöttek be az ökoszisztémában. Hiszen ezek a médiumok szintén fizikai hordozóhoz kötött zenét közvetítettek – és mivel a sugárzás általi megosztás nem jár együtt szükségszerűen másolással, azzal csak voltaképpen nagy nyilvánosság előtti lejátszás történt a közvetítő részéről. A foga-dók, hallgatók részéről pedig a rádió- vagy tévéadásból másolás egészen a kevert reprodukciós korig a fentiekhez hasonló korlátokba ütközött.

A rögzített zene egy adott példányának lejátszása a felvétel változásával jár, és a lejátszás körülményeit jelentősen meghatározza a hordozó anyagi minősége; a lejátszás eszköze és tere jellemzően exkluzív. Egy lemez vagy kazetta élettartama véges, és a lejátszások mennyiségével egyenesen arányos mértékben változik a lejátszható



tartalom. A zenehallgatás megvalósulhat anélkül, hogy a hallgatónál lenne tárolt fizikai példány – de a rádió és tévé által létrejött nyilvános sugárzási sávokhoz csak a sugárzó által központilag megszabott időben és a korlátozott vételi övezetben lehet hozzáférni. A lejátszás eszköze és tere jellemzően exkluzív: jellemzően zenehallgatásra optimalizált vagy kifejezetten arra tervezett eszközökön hallgatjuk a zenét, és a zenehallgatás jellemzően önálló tevékenység. A zene hagyományos értelemben vett hangminősége van inkább előtérben, mint a hordozhatósága.

A fizikai reprodukció korában született meg számos olyan kulturális tényező, amely eltérő módokon, de máig meghatározó: többek között a zeneipar klasszikus, lemezadásokra alapozó üzleti modellje, a szerzői jogi rezsim és a hanghordozók kialakításának összművészeti hagyománya és vizuális reprezentációja.

Négy platform a kevert reprodukció korában

A digitális technológiák elterjedésétől, tehát nagyjából a 20. század nyolcvanas éveitől máig tartó korszakot már a hagyományos analóg-digitális korszakolás mentén sem lehet egyszerűen digitális korszaknak nevezni. Tisztán digitális korszak gyakorlatilag nem létezett és nem létezik, hiszen folyamatosan léteznek egymás mellett az analóg és digitális eszközök és eljárások. Ezt az anyagi és anyagtalan reprodukciós technológiákat egyaránt mozgásba hozó korszakot ezért kevert reprodukciós kornak nevezem a következőkben. A rögzített zene e második nagy korszakát hibrid, kevert analóg-digitális kornak lehet tekinteni, egészen addig, amíg mindkét jeltovábbítási technológia jelen van az életünkben. Hasonlóképpen hibrid a hordozók és a formátumok párhuzamos jelenléte: egyszerre van forgalomban és használatban többféle vinyl-formátum, cédé, illetve számtalan más anyagtalan formátum, rádió, televízió és online stream. A már bevezetett főbb funkciók kibontása mentén viszont láthatóvá válik, hogy a kevert ökoszisztémában hogyan változnak, váltakoznak a tárolás, másolás, megosztás és lejátszás párhuzamos módjai.

A kevert reprodukció korában négy – egyes pontokon érintkező vagy átfedő – platformot lehet körülírni aszerint, hogy az egyes funkciók hogyan érvényesültek. Megjelenésük sorrendjében az első a *fizikai analóg platform*, amely a továbbra is használatban lévő fizikai reprodukciós technológiákat foglalja magába. A második a *fizikai digitális platform*, amelyben a digitális jelek disztribúciója alapvetően fizikai hordozón valósul meg, és amelynek emblematikus tárgya a cédé. Következésként csatlakozott be az ezredfordulón az mp3-formátum és az internet elterjedésével kibontakozó, *anyagtalan digitális platform*, amelyben a zene elszakad a fizikai hordozók addig bevett megjelenési formáitól. Végül a negyedik platform, a *digitális stream* már a korábbi, analóg broadcasting-modellhez hasonlóan központi tárolást



valósít meg, és távoli, de már igény szerinti hallgatást tesz lehetővé, ezáltal az anyagtalan digitális platform kiterjesztéseként értelmezhető.

Ebben a kevert ökoszisztémában a rögzített zenei anyagok tárolása már nem feltétlenül kötött fizikai hordozóhoz. Azaz a zeneműveket hordozó formátumok lehetnek tárgyak, de lehetnek nem észlelhető kiterjedésű formátumok is, amelyek maguk nem láthatóak, legfeljebb a metaadatok vizualizálhatóak választható módokon (fájllista, playlist). A zeneművek szállítása, valamint másolása, megosztása és lejátszása már nem feltétlenül kötődik anyagi hordozó mozgatásához. *A másolás nem jár a felvételek észlelhető változásával.* Azaz lehetséges több, gyakorlatilag egyforma példányt előállítani, az egyes példányok egymásról történő másolásával. A stream-rendszerben pedig az igény szerint egy forrásból többek által párhuzamosan lehívott példányok is identikusak, de másolás, akárcsak a rádiós és televíziós sugárzásnál, nem valósul meg.

A rögzített zene egy adott példányának megosztása gyors és nehezen korlátozható folyamat. Az új példányok előállítása gyors művelet, és mivel nem feltétlenül vannak fizikai korlátok, a felvételek másokhoz való eljuttathatósága nagyon könnyű és nehezen kontrollálható. A még jelenlévő broadcast-médiumok, a rádió és televízió digitális platformjai által közvetített tartalmak esetleges rögzítése és másolása is könnyeb, és a potenciális vételi, sugárzási terület is jóval nehezebben behatárolható. A stream-ökoszisztémában pedig a zene megosztása összefonódik a metaadatok megosztásával.

A rögzített zene egy adott példányának lejátszása nem változtatja meg a felvételt, és a lejátszás körülményeit nem feltétlenül határozza meg a hordozó anyagi minősége; a lejátszás eszköze és tere nem feltétlenül exkluzív. Azaz bár egy konkrét céde élettartama lehet véges, de ugyanez már nehezebben jelenthető ki a lejátszható tartalmáról. Hasonlóképpen, egy mp3-fájl vagy egy YouTube-videó is lejátszható végtelen mennyiségben változás nélkül, különösen, hogy a megváltozott másolási feltételekkel végtelen számú identikus másolat is készülhet, amelyek szintén lejátszhatók azonos tételként. A zenehallgatás megvalósulhat anélkül, hogy a hallgatónál lenne tárolt fizikai példány, és a stream elszakad a különböző immateriális digitális fájlformátumok másolási kereteitől. A másolás aktusát átveszi a valós időben történő központi lejátszás, de itt a hallgató dönti el, hogy a mindig rendelkezésre álló tartalmat mikor hívja le. A stream sugárzási sávjaihoz – avagy a szolgáltató végtelen polcaihoz (Anderson 2007) – gyakorlatilag korlátlan vételi övezetben lehet hozzáférni. Az eddigi korszakok gyakorlata szerint értelmezett fogyasztói, hallgatói tárolás gyakorlata nem feltétlenül szükséges a zene hallgatásához és birtoklásához. (A „tárolás” ismét csak technológiai szempontból, átmenetileg megvalósul például egy YouTube-videó betöltésénél, de ehhez a felhasználó nem fér hozzá a streamtől elkülöníthetően.) A lejátszás eszköze és tere nem feltétlenül exkluzív: nem feltétlenül zenehallgatásra optimalizált vagy arra tervezett eszközö-



kön hallgatjuk a zenét, és jellemzően a zenehallgatás más tevékenységek mellett zajlik, a multitasking részeként. A zene hagyományos értelemben vett hangminősége és hordozhatósága (l. Beer 2008) egyaránt fontos társadalmi szempontok. A kevert reprodukció utóbbi három platform által uralt korához kötődik több, a fenti funkciókkal jól modellezhető és keretezhető kulturális tényező: többek között az új szerzői jogi rendszerek, például a creative commons megszületése, a remixkultúra kibontakozása, az albumformátum háttérbe szorulása az egyedi számokkal szemben, továbbá a zeneipar klasszikus üzleti modelljének átalakulása (Lessig 2008; EFF 2008).

A rögzített zene tárolása és az identitás kommunikációja

Hogyan játszanak össze a zenei identitás kommunikációjának módjai a kevert reprodukció korának technológiai ökoszisztémája által kínált tárolási lehetőségekkel (Kibby 2009)? Ha az identitás legfontosabb alapelemeiből indulunk ki, felidézve a kis szobában elrendezett lemezgyűjtemény megfigyelésével felfejthető megannyi kulturális kódot és jelentést, akkor világossá válhat, hogy a kulturális tőke felhalmozásának és kommunikálásának (Bourdieu 1998; Thornton 1995) médiumaként működhet a tárolt zene. Azaz: a megfigyelő számára láthatóan bemutatott hanghordozók sokaságának különböző jellemzői reprezentálhatják az adott zenei szintéren – annak tágabb és szűkebb köreiből – betöltött hierarchikus pozíciót, rangot és szerepet, a szintéren bejárható karrierút adott állomását. Mindezt pedig olyan tulajdonságok kifejezésén keresztül, amelyek az adott jelrendszerben mindezeket a szerepeket alakító kulturális tőke halmozásához járulhatnak hozzá. Ilyenek lehetnek a hitelesség, ízlés, eredetiség, befektetett munka, pénz és idő, szakértelem. Véleményvezér vagy követő a gyűjtő? Mindenki által ismert, mainstream anyagok, műfaji alplemezek vannak a tulajdonában, vagy obskúrus alműfajokban végzett mélyfúrásokat? Kezdő a szintéren vagy „nagy öreg”?

A jelentések kommunikációja a technológiai korlátok és lehetőségek rendszerén keresztül valósulhat meg. Az identitás kifejezésére irányuló folyamatos készítés, pszichológiai és közösségi igény eltérően nyilvánul meg attól függően, hogy a technológiai ökoszisztéma milyen teret az az egyes kulturális jelentések kialakítására és kommunikációjára. A fő kérdés tehát az, milyen összefüggéseket lehet kimutatni az egyes jelentéseket generáló kulturális eljárások és technológiai keretek között. Három fő, egymással összefüggő tényezőt érdemes körüljárni, amelyeknek a jelentései folyamatosan változnak a tárolási ökoszisztéma átalakulásával, változó hangsúlyaival.



A metaadatok szerepe

A láthatóság, mennyiség és a rendszerezés kommunikációs gyakorlata, amellyel a tárolt gyűjtemény információt ad, ritkán maga a zene. Szemben a közösségi zenehallgatással, amikor a zenével bemutatható a hovatartozás, az ízlésbeli állásfoglalás és további identitáselemek, a tárolásnál nem a zene adatai – a hangjegyek, hangok –, hanem a zenét tároló hordozók jellemzői vagy a zenéről szóló és ahhoz kapcsolódó adatok a beszédesek. Ezeket összefoglalóan a zene metaadatainak fogom nevezni. A hanghordozó tárgy (ha van ennek tekinthető dolog) jellemzői, a számok hosszúsága, azok elrendezése, műfaja, egyéb technológiai és szerzői jogi jellemzői a hangsávoktól kezdve a szerzők, előadók adataiig, valamint a további olyan jellemzők tartoznak ide, amelyeket a zene paratextusának is lehetne nevezni, mindezeknek hasonlóan fontos szerepük van a tárolt zene bemutatásában. A zene metaadatai a különböző technológiai ökoszisztémában különbözőképpen láthatóak. Mivel alapvetően a metaadatok funkcionálnak jelként, ezért a zenei identitás a tároláson keresztül voltaképpen a legkülönbözőbb metaadatok révén fejeződik ki. Hogyan mehet végbe ez a kommunikációs folyamat a láthatóság tulajdonsága, a mennyiség elve és a rendszerezés gyakorlata mentén? És hogyan hathatnak ezek a tényezők egymásra?

Láthatóság

A fizikai reprodukció korában a tárolt zenegyűjtemény tisztán analóg hanghordozóinak láthatósága, anyagi természete elidegeníthetetlen volt a gyűjteménytől – sőt, éppen e tulajdonság tette lehetővé azt, hogy a gyűjtemény kifejezhesse a zenei identitást. A láthatóság, az anyagiság fontos kulturális szempont maradt a kevert reprodukció korában is. A materiális és immateriális zenegyűjtemények összehasonlításakor gyakran előkerülnek az anyagisághoz kapcsolt értékek, jellemzően nosztalgikus elbeszélésekben. A benjamini aura-érv mentén a hangulatot vagy éppen a kézbefoghatóságot hiányolják azok, akik szerint a fizikai hordozó valamilyen többletet ad a zenét birtoklónak. Hasonlóképpen, egyes színtereken etikai, pontosabban munkaetikai konfliktusokat szülhet az anyagi és anyagtalan gyűjtemények párhuzamos létezése (Vályi 2010). Az ilyen vitákban – például egyes „lemeztűró” színtereken – a fizikai formátumok összegyűjtésének nehéz és fáradtságos munkája kerül ellentétbe a digitális, immateriális formátumok összegyűjtésének, tárolásának és hordozásának könnyebbségével, és ezáltal a digitális formátumok használata DJ-zésnél a munka megspórolásaként jelenhet meg.

A láthatóság és a materialitás másik fontos szempontja, hogy ki látja, mikor és hogyan a tárolt zenét. A fizikai reprodukciós kor gyűjteményei – és a kevert



korban a fizikai analóg és fizikai digitális hordozókat felvonultató gyűjtemények – anyagiságuk, tárgyiságuk okán korlátozottan mozgathatóak, tehát jellemzően egy bizonyos helyhez kötöttek. Egy intim térhez, ami jellemzően a tulajdonos lakásában kialakított tér, és amelyhez a hozzáférés korlátozott. További fontos szempont, hogy a hordozók jellegétől függően a gyűjtés és bemutatás tere változóan kötődik a lejátszás és hallgatás teréhez. Egy hanglemezyűjteménynek helyet adó szoba középpontjában jellemzően egy lemezjátszó és a hozzá kapcsolt erősítő és hangfalak állnak, a lemezeket csak ott lehet meghallgatni. De egy kazettagyűjtemény esetében – még ha szintén áll is egy lejátszásukra alkalmas eszköz a szobában – a hordozó elvihető, berakható egy walkmanbe, autóba, így a tárolás, bemutatás és a hallgatás tere nem szükségszerűen kapcsolódik össze.

Az immateriális formátumok tárolásánál már gyakorlatilag megszűnik a kapocs nem pusztán a zenehallgatás és a tárolás tere között, de a gyűjtés és az annak dedikált tér között is. Ez a különbség változásokat eredményez a hordozó kulturális jelentéseinek megalkotásában is. Amíg az analóg vagy a fizikai digitális hordozókból álló gyűjteménynek egy rendkívül fontos megítélési szempontja, hogy milyen dedikált hordozón van a zene (kazetta, vinyl vagy éppen cédé), addig az immateriális digitális zene voltaképpen fizikai hordozója már irreleváns metaadat: vagyis nem számít, hogy laptopon, HDD-drive-on, a felhőben, iPodon vagy éppen PC-n van-e a gyűjtemény. Ez egyrészt annak is tulajdonítható, hogy nagyon kevés, kizárólag immateriális zenetárolásra szánt eszköz került forgalomba, így az anyag-talan digitális zene jellemzően más fájlformátumok között találta meg a helyét; másrészt pedig maguknak a zenefájloknak a metaadatai (például: flac vagy mp3 formátum) kerültek előtérbe.

Mennyiség

Hasonlóan a hordozhatóság és a kitüntetett terek kapcsolatához, a gyűjtemény mennyiségi szempontjainak, azaz méretének kulturális és társas vonatkozásai is szorosan összefonódnak a formátum anyagiságával. A „mennyi lemezed van?” kérdésre adott válaszok bizonyos körülmények között már eleve eldöntik, hogy a felvételeket birtokló egyszerűen csak zenehallgató, akinek vannak egyébként felvételei, vagy gyűjtő – és ha ez utóbbi, akkor mennyire elkötelezett. A zenehallgató és a gyűjtő közösségi kategóriái közötti különbség részben pusztán mennyiségi kérdés.

Abban a technológiai rendszerben, ahol nagyon könnyű gyűjteni, ott több zene kell ahhoz, hogy gyűjtőnek minősülhessen egy tároló. A gyűjtés nehézségi fokát egyszerre meghatározza a hordozó természete és annak gazdasági beágyazottsága. A fizikai reprodukció korában már néhány száz lemez komoly gyűjteménynek számíthatott, és ez a fizikai digitális platform elterjedéséig is így maradt, mivel



a hordozók ára stabilan magas volt. Egy néhány száz darabból álló vinyl- vagy cédégyűjtemény egyfelől jelentős helyet foglal el, másfelől több százezer forintos (több ezer dolláros) befektetés szükséges hozzá.

A kevert reprodukció korának anyagtalan zenegyűjteményeire már más mércék érvényesek. Azáltal, hogy az anyagtalan formátumokat jóval könnyebben és tömegesen lehet másolni és tárolni, és azáltal, hogy az ezredforduló óta az anyagtalanság elválaszthatatlanul összefonódott az ingyenesség érzékelésével, az anyagtalan zene gyűjtésében mind mennyiségben, mind ráfordításban többet kell teljesítenie annak, aki gyűjtőként kívánja magát reprezentálni. Az elkötelezettséget és a hierarchiában betöltött pozíciót jelző kérdések régóta ugyanazok. Mennyi pénzt, energiát, időt szántál rá? Hogyan lettek a tied, kaptad az előadóktól, vásároltad vagy túrtad őket nagy munkával? Az anyagi és az anyagtalan zene tárolásán keresztül identitáskommunikáció kulturális keretei tehát átívelnek a különböző korszakokon és platformokon, pusztán a kérdésekre adott válaszok megítélései különböznek. Az éppen újak nevezett médiumok népszerűségének növekedése pedig igen gyakran újra divatba hozza a korábbi technológiákat: a pre-digitális nosztalgia motivációján túl éppen azért lehet vonzó a visszatérés a fizikai analóg formátumok gyűjtéséhez az anyagtalan digitális zenehallgatás elterjedésével párhuzamosan, mert azzal látványosabban demonstrálható a gyűjtésre fordított pénz és energia, így növelhető a kulturális tőke.

Rendszerezés

A tárolás mennyiségi szempontjai mellett hasonlóan fontos, hogy a tárolt zene metaadatai milyen rendszerben, hogyan jeleníthetők meg. Azaz: hogyan osztályozza a tároló az összegyűjtött műveket, és a rendszerezés milyen kulturális, közösségi jelentéseket hordoz: pusztá felhalmozóként (Ebare 2008) vagy érzékeny műértőként jeleníti-e meg magát. Ahogy a mennyiség kritériumára is, úgy a rendszerezés gyakorlatára is érvényes, hogy a korábbi technológiai ökoszisztémákból örökölt osztályozási alapelvek értelmeződnek újra az újabb korlátok és lehetőségek között (Bolter-Grusin 1999).

Ilyen például a rendezőelv megvalósításának nehézsége. A fizikai hordozók esetében például az egyszerű betűrendes sorrend kialakítása egy bizonyos mértékű energiaráfordítást igényel – tehát az egyik legalapvetőbb rendszerezési elv követésével is lehet elkötelezettséget mutatni (ez a gyűjtemény méretének összefüggéseiben is értelmezhető). Ugyanez a szempont egy anyagtalan fájlkból álló gyűjtemény esetében irrelevánssá válik, hiszen a betűrend vagy bármilyen más algoritmikus kritérium szerinti rendezést automatikusan lehet megvalósítani. Az immateriális gyűjteményekben a sorrend fontosságának a helyét más rendezési szempontok



vehetik át. Olyanok, amelyek a gyűjtő tudását, szakértelmét és egyéb állásfoglalásait jelenítik meg. Ilyen szempont lehet például a műfaji osztályozás, amely a gyakorlatban úgy valósulhat meg, hogy a gyűjtő műfajok szerint csoportosított mappákba rendezi el az előadók albumait vagy az egyedi albumokat tartalmazó mappákat, almappákat.

A rendszerezés jelentése nem csak a gyűjtemény méretével, de a láthatóságával is összefügg. Ki látja a rendezésbe fektetett energiákat, és hogyan ítéli meg? A fizikai hordozók természetéből következő, kijelölt térhez való kötődése maga után vonja, hogy a tárolt anyagok rendszerezési szempontjai csak egy szűkebb, válogatott kör számára láthatóak, legyenek akár annak a szintérnek a tagjai, amely a tulajdonos számára szakmai szempontból releváns, vagy éppen a család és barátok köre.

Az anyagtalán formátumok – például egy laptopon tárolt mp3-gyűjtemény – esetén a rendszerezés akkor nyer kommunikációs jelentőséget, ha az nem csak egyetlen képernyőn látszik. A rendszerezett fájlok megosztási stratégiái és lehetőségei folyamatosan változnak a technológiai korlátok és lehetőségek alakulásával. A Napster megszületését és megszüntetését követő, de még a bittorrent előtti korszakban, tehát a nagyjából az ezredfordulótól a kétezres évek utolsó harmadáig uralkodó peer-to-peer megosztási rendszerben a felhasználók amellet, hogy letölthették egymás gépéről a közvetítő szerver és program segítségével a fájlokat, lehetőségük volt (és van továbbra is a még működő szolgáltatásokon, mint például a Soulseeken) végigböngészni a kiválasztott felhasználó megosztott könyvtárrendszerét. A legkülönbözőbb stratégiákat lehetett követni a megosztásban: lehetett csak bizonyos felhasználók számára hozzáférést adni, kölcsönösségi vagy más alapon, vagy csupán a könyvtárrendszer egy bizonyos részét megosztani.

A peer-to-peer hálózatokban, rendszerezésen keresztül megvalósuló identitáskommunikáció egyik legizgalmasabb eleme az anonimitás kapcsolata a megosztással és a kulturális tőkéépítéssel. Ez a kapcsolat ellentmondásosnak tűnhet: Miért küzdene valaki elismerésért úgy, hogy közben nem fed fel kilétét? De ahogy az a peer-to-peer gazdaságok és közösségek működésének több vizsgálatából is kiderül, a kulturális normák, hierarchiák kialakítása és fenntartása, valamint a résztvevők egyéni törekvései a hierarchiában betöltött pozíció biztosítására ilyen körülmények között is működhetnek (Bodó 2013; Ebare 2008). Erre adhatnak példát az egykor elterjedt mp3-zeneblogok, amelyek a pusztán anonim megosztás és rámutatás gesztusával archiválták, osztályozták és osztották meg a zenei anyagokat (Borschke 2012; Fodor 2012).



Tárolás és lejátszás: stream

Mindezek a fizikai és anyagtalan zenei formátumokon átívelő gyakorlatok a digitális stream platformján válnak a legnehezebben követhetővé (van Ooijen 2010). Egyfelől azért, mert számos, a többi platformon bevett művelet, mint például a másolás és tárolás, itt nem szerepel a felhasználói élmény szintjén megvalósítható lehetőségek között. Másfelől azért, mert a stream platformján a tárolt zene reprezentációját a hallgatott zene reprezentációja váltja fel. Harmadrészt pedig azért, mert a jelenlegi kevert ökoszisztémában, a stream-központú zenehallgatás térnyerésével a más platformokon és hordozókkal megvalósított párhuzamos gyűjtés és tárolás (Giles-Pietrzykowski-Clark 2007) elválnak a hallgatás platformjától. A stream-alapú lejátszás tehát egyszerre veszi át a gyűjtés helyét, és különíti el a tárolás platformjait a lejátszástól. Az archiválóból kurátor lesz, az archiváló más platformokon tárolja a műveket.

A felhő

A felhő alapú ökoszisztémában a mennyiség szerepe a saját tárhely hiánya okán gyakorlatilag értelmezhetetlenné válik, és a valós idejű szelekció lép elő a gyűjtés kulturális helyettesítőjévé. De a stream (mint lejátszó platform) elválása a gyűjtésnek továbbra is teret adó platformoktól azzal is jár, hogy a fizikai formátumok szerepe más terepeken felértékelődik, ahol nagyobb elköteleződést lehet jelezni a nagyobb energiabefektetéssel járó formátumok gyűjtésével. Így alakulnak ki az olyan kettős terjesztési modellek, amelyekben egy-egy zenekar munkái egyszerre anyagtalan digitális és analóg hordozókon is hozzáférhetőek. Az egyik formátum a hallgatást, a fogyasztást teszi lehetővé, a másik pedig a kollekciónak való hozzáadást – eltérő módokon téve lehetővé az identitás kommunikációját.

A felhő, a távoli szerver, amelyről a felhasználók igény szerint játszhatnak le zenét, többféle módon jelenhet meg a felhasználói élményben. Egyes szolgáltatások ingyenesen, nyitott platformon, a weben teszik lehetővé a zenék lejátszását, mint például ma a YouTube vagy mint az egy évtizeddel korábban vezető online zenei platform, a MySpace. Mások előfizetéshez és regisztrációhoz kötik a zenei tartalmak lehívását, és egy külön alkalmazáson keresztül engedélyezik a lejátszást, mint a jelenleg vezető Spotify és Deezer modelljeiben. A két rendszer között további jelentős különbség, hogy a zenehallgatók, felhasználók milyen módokon tudnak részt venni a saját maguk által fontosnak ítélt zenék bemutatásában. Amíg a nyílt online platformokon a felhasználók maguk is hozzáférhetővé tehetnek zenei tartalmakat a központi szerverre való feltöltéssel (amit akár szerzői jogi okokból eltávolíthat a szolgáltató), addig az előfizetéses-alkalmazás-központú rendszerben erre nincsen



mód. Ezekben a streaming-szolgáltatásokban az újabb zenei tartalmak felöltése egyfelől a szerződött kiadók hálózatán keresztül valósulhat meg, vagy pedig az aggregátoroknak vagy online disztribútoroknak nevezett közvetítő ügynökségek segítségével (Collins-Young 2014), tehát nem közvetlenül a felhasználó által.

Mindez azáltal nyer jelentőséget, hogy a rendszerek eltérő lehetőségeket és korlátokat biztosítanak a zenei identitás megjelenítésére. A YouTube-on például saját csatorna létrehozásával a gyűjtéshez nagyon hasonló aktussal mutatható be egy zenei szelekció, azzal a csavarral, hogy a gyűjtő valójában nem nála lévő zenei tartalmakat tár a közönség elé – hanem a zenék metaadatait. (Analog fizikai példával élve, mintha valaki csak üres tokokat tartana a polcán, és maguk a lemezek például egy könyvtárban lennének.) A YouTube ezzel egy olyan, horizontális megosztási lehetőséget kínál, amelyben a felhasználó kurátorként mutathat be egy szerkesztett listát, amelynek tartalmaihoz akár maga is hozzátehet. A metaadatokkal operáló kurátori szerep még egy lépéssel eltávolodik a tulajdonképpeni zenei tartalmaktól a közösségi média platformjain, például a Tumblr-en közzétett zenei válogatások esetében, amelyek a néhai zeneblogokhoz hasonlóan a különböző forrásokból különböző helyekre feltöltött zenék metaadatait rendezik újabb és újabb listákba.

Ezzel szemben például a Spotify-on magának a hallgatott zenének, a playlisteknek a megosztására van lehetőség. A lejátszási listák esetében a metaadat nem csupán azt jelenti, hogy a zeneszám valahol elérhető, hanem azt is, hogy a lista közlétevéjé azt valamikor meghallgatta. Ezzel a zenehallgatás veszi át a tárolás helyét, valós idejűvé és interaktívva téve a zenei ízlés bemutatását – és ennek kommunikatív szerepét.

Az okostelefon

Bár az immateriális, digitális zenei ökoszisztémának továbbra is fontos formátuma az mp3, az eszközpiacon azonban gyakorlatilag eltűntek az mp3-lejátszók (Tófalvy 2012b). A különös helyzet részben annak adja szemléletes illusztrációját, hogy a technológiai ökoszisztéma átalakulásában milyen fontos szerepet játszhattak a kulturális mintázatok. Például a technológiai funkció nem határozza meg pontosan a használatot, azaz a technológia aluldeterminálja a kulturális értelmezéseit. A technológiatörténet számos példája azt mutatja, hogy a gyakorlati funkciót nem csak a technológiai specifikációk, hanem a felhasználói értelmezések is meghatározzák (Pinch-Bijker 2005). Ennek a viszonyoknak az egyik legegyszerűbb megjelenési formája az, amikor valami elvileg tökéletesen alkalmas egy funkció betöltésére, de az alkalmazása a gyakorlatban mégsem valósul meg, vagy éppen marginálissá válik. Bár egy pendrive is tökéletesen megfelelő lenne egy vagy több digitális lemez fizikai hordozójának, néhány kezdeti, inkább szellemességnek szánt



pendrive-os lemez megjelenést kivéve nem vált bevett hordozóvá a zeneiparban. Hasonlóképpen, a DVD is alkalmas lenne akár gyűjteményes kiadványok, akár tömörítetlen, nagy helyet foglaló zenei tartalmak tárolására, mégis jellemzően csak audiovizuális tartalmak hordozójaként szerepel a kereskedelemben. Mivel a kétezres évek első évtizedének végére a zenelejátszási funkciót alapfelszereltségként tudó okostelefon vált a legelterjedtebb digitális eszközzé, ezért a mindennapi felhasználói kultúrában a hordozhatóság és folyamatos hozzáférhetőség igénye a két eszköz közül a mobiltelefont tette kézhezállóbba, így válhatott az okostelefon az alapértelmezett zenelejátszóvá.

Másfelől a technológiai ökoszisztéma egésze is befolyásolja egy-egy technológia sikerét vagy bukását. Az okostelefon mint eszköz dominanciája nem választható el a felhőalapú tárolásra támaszkodó streaming-technológiáktól, szokásoktól és üzleti modellektől. Az mp3 formátum térnyerése értelmezhetetlen lett volna a szélessávú internet párhuzamos elterjedése nélkül: a hangminőség igényével szemben a könnyebb tárolhatóságot előtérbe helyező, tömörített formátumra a terjesztésére alkalmas hálózat hiányában aligha lett volna szükség. Az mp3-szélessáv ökoszisztémához kapcsolt, rivális kulturális értékek és érdekek szintén nagymértékben befolyásolták a formátum karrierjét (Sterne 2012). A rögzített zene digitalizációjának története során a hordozó- és lejátszóeszközök, az azokat előállító vállalatok innovációs és szabványharcokhoz kapcsolódó lobbitevékenysége, a szerzői jogi rezsimék és egyéb szabályozási rendszerek, valamint az előadói és a felhasználói szokások, preferenciák interakciója egyaránt jelentős szereppel bírtak a formátum használatának alakításában.

Az, hogy ma leginkább okostelefonon hallgatjuk a zenét, több kulturális vonatkozással is bír. Maga az eszköz nem kifejezetten zenelejátszó, így a zenelejátszás is csak egy opció a számos más használati lehetőség közül. Ennek következményeként sokszor a zenehallgatás csak egy tevékenység a több párhuzamos feladat, időtöltés között, amit bármi bármikor megszakíthat. És nem utolsósorban a multitasking keretben folytatott zenehallgatás már eleve a folyamatos „útonlevés”, mobilitás állapotában valósul meg, távol a sokáig alapértelmezettnek tekintett otthoni tértől.

Összegzés: zene, kulturális tőke, identitás és technológia

A zenei identitás közösségi formálásának és megalkotásának egyik nagyon fontos terepe a társalgás, a vita, az eszmecsere, a beszéd vagy még tágabban: a nyelv. A folyamatos párbeszéd fontos szerepet tölt be a zenei ízlés mentén szerveződő közösségek – akár a brooklyni house-szintér vagy éppen a globális goth-szcéna – belső hierarchiainak és általában a zenehallgató és a társas közeg viszonyának



kialakulásában. Ezekben a párbeszédekben arról van szó, ki ismeri a legújabb zenéket, kinek van kifinomult ízlése és kinek nincs, ki az, aki már népszerűvé válása előtt ismert egy producert vagy egy zenekart, egyszerűen ki az, aki „menő” vagy „nem menő”. Ezért amikor a zenei ízlés bemutatása és megítélése a kérdés, akkor nem csak zenéről és személyes élményekről van szó, hanem olyan közösségi értékekről is, mint a hitelesség, jó és rossz ízlés, szakértelem, elkötelezettség, munka, etika, valamint anyagi, szellemi és időbeli ráfordítás. Olyan dolgokról, amelyek valamilyen módon hozzájárulnak a közösségen belüli kulturális tőkénk gyarapításához – vagy éppen megfogycokzásához.

De van egy másik, akár szavak nélküli világa is a populáris zenei identitás bemutatásának és társas létrehozásának a rögzített zene világában: a zene tárolása és fogyasztása. Ez a világ elválaszthatatlan a technológiától. Amikor rögzített zenét vásárolunk, töltünk le, hallgatunk, tárolunk, osztunk meg, ezt mindenképpen az aktuális zenei technológiai ökoszisztémában tesszük. Tetteink egy része pedig a beszédhez hasonlóan interakcióba kerül a hitelesség, elkötelezettség és más közösségi értékek rendszerével. Van-e lemezgyűjteményed? Milyen formátumokat gyűjtesz? Kazettát, vinylt vagy mp3-at? Mekkora a gyűjteményed? Honnan van, miből áll, és hogyan rendszerezted?

Ahogy alakulnak a technológiai ökoszisztémák és közösségi értékek, úgy változnak annak a módjai, ahogyan a zenetárolási, -hallgatási vagy -megosztási szokások közreműködnek a zenei identitás reprezentációjában, így a kulturális tőke építésében. Maga a folyamat viszont átível a technológiák változásain. Főként annak igyekeztem utánajárni, hogy az újabbnak tartott technológiai ökoszisztémában hogyan élnek tovább a zenei identitás bemutatásának régi mintázatai (Tófalvy 2014). Hogyan válik az újnak észlelt technológia a kulturális értékek és jelentések már megszokott kommunikációjának, megvitatásának és reprezentációjának terepévé (Gitelman 2006) a zene hallgatásában, tárolásában és megosztásában? Hogyan élnek ebben a folyamatban együtt a régi és az új technológiák, és milyen konfliktusokhoz vezethetnek a régi és új technológiákhoz társított értékek összeütközései?

A kérdésekre adható válaszok keresésében abból a feltételezésből indultam ki, hogy – szemben a technológiai determinizmus szemléletével – a kultúra meghatározó a technológiai ökoszisztémák mindennapi életében (l. Sterne 2012; Tófalvy 2014, 2015). Így abban is, ahogyan a zene tárolásán keresztül kifejezzük az identitásunkat. Elsőként a rögzített zene fontosabb korszakait igyekeztem kulturális, felhasználó-központú osztályozási szempont szerint áttekinteni (a fő kérdés az volt, mit lehet kezdeni a tárolt zenével, és ez miképpen jelenik meg a mindennapokban). Ezt követően azt mutattam be, hogy a technológiai korlátok és lehetőségek hogyan ajánlanak más és más ösvényeket a kulturális tőkehalmozáshoz – hasonlóan ahhoz a folyamathoz, amelyben például az underground fogalma újraértelmeződik az



újabb médiakörnyezetekben (Tófalvy 2012). Végül hangsúlyoztam, hogy az egyes formátumokhoz kötődő gyakorlatokban bekövetkező váltások korántsem olyan élesek, mint ahogy azt gyakran észleljük. A korábbi technológiai ökoszisztémákból megmaradt osztályozási alapelvek jellemzően sokáig továbbélnek az újabb korlátok és lehetőségek között. Összefoglalóan, a zenei identitás kifejezésének és a kulturális tőke felhalmozásának a módjai folyamatosan jelen vannak a zenei színtereken, az újként észlelt technológiai ökoszisztémák nem feltétlenül számolják fel ezeket a motivációkat, inkább más korlátokat és lehetőségeket ajánlanak fel a kommunikációjukra.

Irodalom

- Anderson, Chris 2007: *Hosszú farok. A végtelen választék átírja az üzlet szabályait*. HVG Könyvek.
- Beer, David 2008: The iconic interface and the veneer of simplicity: MP3 players and the reconfiguration of music collecting and reproduction practices in the digital age. *Information, Communication & Society* 11/1: 71-88.
- Bødker, Henrik 2004: The Changing Materiality of Music. *Papers from The Centre for Internet Research*. Aarhus, Denmark: Aarhus School of Business.
- Bodó, Balázs 2013: Set the Fox to Watch the Geese: Voluntary IP Regimes in Piratical File-Sharing Communities. In: Fredriksson, M. - Arvanitakis, J. (szerk.): *Piracy: Leakages from Modernity*. Sacramento, CA: Litwin Books.
- Bolter, Jay David - Grusin, Richard 1999: *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- Borschke, Margie 2012: Ad hoc archivists: mp3 blogs and the generation of provenance. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26/1: 1-10.
- Bourdieu, Pierre 1998: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Lengyel Gy. - Szántó Z. (szerk.): *Tőkefajták: A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Budapest: Aula Kiadó. 155-176.
- Collins, Steve - Young, Sherman 2014: *Beyond 2.0 - The Future of Music*. Equinox.
- Ebare, Sean 2008: Digitális zene és szubkultúra: fájlcsere-lők és stíluscserélők. *Replika* 65: 177-199.
- EFF 2008: Electronic Frontier Foundation: *RIAA v. The People: Five Years Later*. <https://www.eff.org/wp/riaa-v-people-five-years-later>
- Fodor Péter 2012: Bukj föl az árból! Metálwebzine-ek és -blogok válasza a zeneforgalmazás megváltozott mediális szokásrendjére. In: Guld Ádám - Havasréti József (szerk.): *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja: stílusok, színterek, identitáspolitikák*. Budapest: Gondolat Kiadó. 80-91.
- Giles, David C. - Pietrzykowski, Stephen - Clark, Kathryn E. 2007: The psychological meaning of personal record collections and the impact of changing technological forms. *Journal of Economic Psychology* 28/4: 429-443.
- Gitelman, Lisa 2006: *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge, MA: MIT.
- Jones, Steve 1992: *Rock formation. Music, Technology and Mass Communication*. Sage.
- Katz, Mark 2004: *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. University of California Press.
- Kibby, Marjorie 2009: Collect yourself. *Information, Communication & Society* 12/3: 428-443.



- Larsen, Gretchen - Lawson, Rob - Todd, Sarah 2010: The symbolic consumption of music. *Journal of Marketing Management* 26/7-8: 671-685.
- Lessig, Lawrence 2008: *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Penguin.
- Krause, Amanda - Hargreaves, David 2013: myTunes: Digital music library users and their self-images. *Psychology of Music* 41/5: 531-544.
- Magaudda, Paolo 2011: When materiality 'bites back': Digital music consumption practices in the age of dematerialization. *Journal of Consumer Culture* 11/1: 15-36.
- Margree, P. - MacFarlane, A. - Price, L. - Robinson, L. 2014: Information behaviour of music record collectors. *Information Research* 19/4: paper 652. Online: <http://InformationR.net/ir/19-4/paper652.html>
- Morris, Jeremy W. 2012: Making music behave: Metadata and the digital music commodity. *New Media Society* 14/5: 850-866.
- Morton, David 1998-2006: *Recording History: the history of recording technology*. <http://www.recording-history.org/>
- O'Hara, Kenton - Brown, Barry (szerk.) 2006: *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Springer.
- Ooijen, Robbert van 2010: *The art of collecting in the age of streaming music. How streaming music is affecting the notion of the personal music collection*.
Online: http://haveyouheard.it/wp-content/uploads/The-art-of-collecting-in-the-age-of-streaming-music-Robbert-van-Ooijen-HaveYouHeard.It_.pdf
- Pinch, Trevor - Bijker, Wiebe E. 2005: Tények és termékek társadalmi konstrukciója, avagy hogyan segítheti egymást a tudományszociológia és a technikasociológia? *Replika* 51-52.
- Schoenherr, Steve 1999-2005: *Recording Technology History*.
<http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/notes.html>
- Shuker, R. 2010: *Wax trash and vinyl treasures: record collecting as a social practice*. Farnham, UK: Ashgate.
- Sterne, Jonathan 2012: *MP3: The meaning of a format*. Duke University Press.
- Thornton, Sara 1995: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tófalvy Tamás 2012a: Underground és közösségi média: Hogyan termelődik újra az underground kulturális tőke a zenei színtereken a korlátlanul hozzáférhető zene korában? In: Guld Ádám - Havasréti József (szerk.): *Zenei szubkultúrák médiareprezentációja: stílusok, színterek, identitáspolitikák*. Budapest - Pécs: Gondolat Kiadó. 24-39.
- Tófalvy Tamás 2012b: Új korszak a digitális zenelejátszásban: miközben egy kicsit nem néztünk oda, teljesen átalakult az mp3-lejátszók piaca. *Zenei Hálózatok Blog*.
Online: http://zeneihalozatok.blog.hu/2012/11/29/uj_korszak_a_digitalis_zenelejatszasban
- Tófalvy, Tamás 2014: 'MySpace bands' and 'tagging wars': Conflicts of genre, work ethic and media platforms in an extreme music scene. *First Monday* 19/9. <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4354/4115>
- Tófalvy Tamás 2015: Vinyl, mp3 és kulturális tőke: az audioformátumok és zenei médiumok kulturális megalkotása. In: Ignác Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa. 193-211.
- Vályi, Gábor 2010: *Digging in the crates: Practices of identity and belonging in a translocal record collecting scene*. Doktori disszertáció. Goldsmith College, University of London.
- Vályi Gábor 2005: Zene, technológia, hatalom. A rögzített zene kritikai kutatása. *Replika* 49: 27-44. <http://www.replika.c3.hu/49/49-02.pdf>

MAGYAR SZEMLE

Kéthavonta az egész látóhatár

Rendszerváltozás Magyarországon 1990–1994: KÓNYA IMRE: Taxis-blokád III. • HIERONYMI OTTÓ: Az Antall-kormány gazdaságpolitikája • SZMODIS JENŐ: Az Antall–SZDSZ „paktum” alkotmányjogi előzményeiről • SZENT-IVÁNYI DOMOKOS: Visszatekintés 1941–1972 – részletek • GRÓH GÁSPÁR ÉS SZEKÉR NÓRA ESSZÉI Szent-Iványi Domokosról • FÁY ZOLTÁN: Európa megkísértése és elrablása





Hauser Arnold és Borus Rózsa 1977-ben, Budapesten a Felső Zöldmáli úti lakásukban
© Petőfi Irodalmi Múzeum. Eredetileg in: Vezér Erzsébet 2004: Megőrzött öreg hangok.
Válogatott interjúk. Budapest: PIM. 101.

Velünk élő kultúrtörténet

Beszélgetés Hauser Arnoldról Hauser Arnoldné Borus Rózsával¹

Az interjút készítette és a jegyzeteket írta: Zuh Deodáth

Hauserné Borus Rózsa (sz. 1927), Hauser Arnold özvegye, a Magyar Rádió és a Magyar Televízió egykori főmunkatársa volt a szerkesztője a Hauser Arnolddal ötvenhat év emigráció után készült, magyarországi gyártású tévéinterjúnak (1975). Nehéz felmérni, hogy pontosan mekkora szerepe volt a műsornak és a beszélgetés nyomtatásban való megjelenésének abban, hogy Hauser recepciója látványosan megélenkült. Reményeim szerint az itt lejegyzett beszélgetés is segíthet ennek a kérdésnek a tisztázásában. Azt viszont bátran kijelenthetjük: Hauser nem sokkal az interjú sugárzása után tért haza Magyarországra, állapodott meg a Magyar Tudományos Akadémiával könyvtári hagyatékának elhelyezéséről, és vált a tiszteleti akadémiai tagság révén ismét (ha csak rövid időre is, 1978-as haláláig) a magyar tudományos élet aktív résztvevőjévé.

¹ A beszélgetést 2015. július 23-án rögzítettem Budapesten. Az interjú előtt és alatt nyújtott támogatásért és türelméért hálámat fejezem ki Hauser Arnoldnének és családjának. A Hauser-hagyaték elérhetőségéért a Hauser-olvasókönyvön dolgozó MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézete Tudománytörténeti Kutatócsoportjának tartozom köszönettel. Az interjú átolvasásáért és javaslataiért köszönetemet fejezem ki Bardoly Istvánnak, Kókai Károlynak, Lendvai L. Ferencnek, Markója Csillának és Nyíri Kristófnak. Több adat javítása, illetve megerősítése a segítségük, tanácsaik nélkül lehetetlen lett volna. A további esetleges tévedésekért minden felelősség az interjú készítőjét terheli.



Köszönöm, hogy elvállalta a részvételt ebben az interjúban. És rögtön az elején kezdeném...

Hogy hogyan kerültem Hauser Arnoldddal kapcsolatba? 1968-ban jelent meg *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyvének első magyar kiadása.² Amikor megjelent a kirakatokban, ritkaság volt, mert nem nagyon jelenhettek meg szövegek olyan szerzőktől, akik magyarok voltak, de már régen, mint ő például, ötven éve külföldön, Angliában éltek. Ezek politikai ügyek voltak. Amikor megláttam a könyvet, azt mondtam: ez az én emberem! Akkor az Iskolatelevízióban³ dolgoztam, amely angol mintára indult, és az angol televíziótól nagyon sok anyagot kaptunk az előkészítéshez. Tulajdonképpen nálunk akkor kezdődött az, amit integrált oktatásnak hívnak. Meg is próbálkoztam azzal, hogy iskolákban lemérjem az integrált oktatás módszerének sikerét. Elmentem tanítani iskolákba, és azt vettem alapul, amit még annak idején Hegedűs Gézától a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanultam, aki foglalkozott ezzel a módszerrel. A kísérlet meglehetősen jól sikerült. Arra gondoltam, hogy ez a könyv – már csak a címe alapján is, mert akkor még nem olvastam – beleillik az Iskolatelevízió érdeklődési körébe.

Jól értem, hogy Hauser könyvét tanította?

Nem, nem. Tudom, hogy több külföldi országban használták tananyagként, például a spanyolok egészen biztosan, én nem. Ő csak az invenciót adta, hogy így is meg lehet közelíteni a kérdést. Arra gondolok konkrétan, hogy itt a nagy témák, tudományterületek nincsenek erősen elhatárolva egymástól, és feltehetjük a kérdést, hogy a társadalom fejlődése hogyan befolyásolja a képzőművészetet.

Azután szünet következett. Még két évig dolgoztam az Iskolatelevíziónál, majd átmentem az MTV Közművelődési Főszerkesztőségéhez. Egy régi kollégám kérésre meg és vett oda, ő is lett a főnököm, Sylvester András. Minden újdonságra nyitott volt. A munkákban közreműködött egy régi tanárom is, Szabolcsi Miklós professzor, aki akkor az Akadémia Irodalomtudományi Intézetét vezette.⁴ Tehát mi hárman együtt kitaláltuk a koncepciót, és azt a feladatot kaptam, hogy keressem fel a távolabb külföldön vagy éppen – ahogyan mondták – az „utódállamokban” élő,

² *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur = Hauser 1951) első magyar kiadása 1968-ban jelent meg a Gondolat Kiadónál két kötetben, Nyilas Vera és Széll Jenő fordításában, Németh Lajos utószavával. A könyv azóta még két magyar kiadást ért meg (Gondolat, 1980; Arktisz-Artmagazin, 2011).

³ Az *Iskolatelevízió* az MTV Gyermek- és Ifjúsági Osztályának műsorfolyama volt. 1964-ben került adásba az első rész, és elsősorban angol mintára, részben BBC-licenc alapján gyártottak olyan műsorokat, amelyeket oktatási segédanyagként lehetett használni. Az adások készítésében több tudós, színész és író is közreműködött.

⁴ Szabolcsi Miklós (1921–2000) 1957-től volt az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, egy ideig igazgatóhelyettese és ügyvezető igazgatója (lásd ehhez Kőpeczi 2000: 1536–37).

de Magyarországon vagy a Monarchiában született írókat, tudósokat, és készítsek velük riportokat.⁵ Így összeírtuk azokat, akik szóba jöhettek, majd a listát engedélyeztetnünk kellett, hogy elmehetünk-e a listán szereplőkhöz. A műsorral nagyon sokat forgattunk például Erdélyben, Romániában: Kolozsváron Balogh Edgárnál jártunk. Gondolom, a neve mond magának valamit!

Persze!

Hogy a lényegre térjek, a kiválasztott emberekről születési sorrendben próbáltuk a portréfilmeket leforgatni, de a vezetőség számára a legfontosabb szempont az volt, hogy ne legyenek politikailag kompromittáltak. Ilyen problémák voltak például Ignotusszal.⁶ Hauser esetében ilyen elméletileg nem merülhetett fel, „tiszt ügy” volt. 1918 vagy inkább 1920 után még a régi kommunista társasággal sem vette fel a kapcsolatot, hanem a magányos tudós útját járta. Ő csak azokkal került kapcsolatba, akiket ő maga választott, mint például Mannheim Károllyal, akit végig nagyon tisztelt. Hauser lett tehát az első az egyre terjedelmesebb listánkon. De mint később megtudtam, vele is voltak problémák, nem ment minden zökkenőmentesen. Pedig mind olyan tudósokat, sőt sok közgazdászt – mint például Lord Baloghot⁷ – akartunk megszólítani, akik az ország jobb működésének elősegítésében közre tudtak volna működni. A lista elkészült, és két évig keringett, mert senki sem merte engedélyezni, ahogy erről is később szereztem tudomást.

Kik szerepeltek még a listán?

Elég sokan az engem érintő témákban. Rajta volt például Zilahy Lajos,⁸ de őt még a lista leadása előtt kihúztuk. A főnököm nagyon megijedt, hogy ebből baj lehet, és nehogy Zilahyval összeöjünk. Vagy a *Híd a Drinán* írója, Ivo Andrić, akinek köze volt a Monarchiához is, vagy éppen Miroslav Krleža. Akkoriban célországként főleg

⁵ A műsor interjúi gyűjteményes kötet formájában is napvilágot láttak 1978-ban Borus Rózsa szerkesztésében (*A század nagy tanúi* címmel, Borus szerk. 1978). A Hauser-interjú ebben a kötetben, amelyhez Szabolcsi Miklós írt előszót, ekkor már a harmadik kiadását érte meg (109-152.). A könyv továbbá a Dienes Valériával, Duczynska Ilonával, Franyó Zoltánnal, Komlós Aladárral, Lukács Györggyel, Molnár Antallal és Tolnay Károllyal készült interjúkat közli.

⁶ Ignotus Pál, aki 1978-ban halt meg Londonban, ötvenhatos emigráns volt, és részt vett a forradalom előkészítésében is. 1968-ban a Horthy-korszak baloldali értelmiségéről jelentetett meg tanulmányt (Ignotus 1968: 165-189).

⁷ Balogh Tamás (Lord Thomas Balogh of Hampstead, 1905-1985) budapesti születésű brit közgazdász, több oxfordi college oktatója, egykori brit energiaügyi miniszter, akit 1979-ben választottak az MTA tiszteleti tagjának.

⁸ Az író Zilahy Lajos (1891-1974) az egyesült államokbeli emigrációban többször fontolgatta hazatelepülését, amelyet vagy külső körülmények, vagy személyes döntései hiúsítottak meg. 1974-ben Újvidéken halt meg (lásd ehhez a BM Zilahyról és hazahívásáról szóló jelentéseit: Standaesky közread. 2002).



Románia, Csehszlovákia és Jugoszlávia jöhetett szóba, de vagy nem engedtek ki, vagy ott nem tudtuk az embereket megközelíteni. Egyedül Tito Jugoszláviájában ment ez (is) könnyebben. Így tudtunk a szerb és a horvát írókhoz elmenni.

A körülményesen megkapott engedély után a Nyugaton élők közül először Hauser Arnoldnak írtam. Miután elvállalta az interjút, megtudakoltam tőle, hogy kivel szeretne beszélgetni, van-e olyan kolléga, barát, tanítvány, ismerős, akit a legszívesebben választana. Hauser két embert javasolt. Az egyik Nyíri Kristóf, a másik pedig Lendvai Ferenc volt.⁹ Megkérdeztem, hogyan esett rájuk a választása. Elmondta, hogy olvasta ennek a két fiatalnak az írásait, és nagyon meg volt elégedve velük. Végül Nyíri vállalta el a munkát. Ő akkor fiatal tudós volt, azt hiszem, tanársegéd. Nagyon örült a megkeresésnek, mert régóta ismerte és nagyra tartotta Hauser munkásságát, és persze csakis olyat lehetett felkérni, aki már ismerte a választott szerző tevékenységét. Kíváncsiak voltunk, hogyan alakulnak a dolgok, kicsit izgultunk is, de a későbbi férjemmel nagyon jól alakult a szervezés. Az interjút 1975-ben vettük fel, az adás 1976-ban ment le.¹⁰

Milyen volt az első találkozás?

Megérkeztünk Londonba, de a sajátosan magyar dolgokat nem kerülhettük el. Szállásunk nem volt, mert egy labdarúgó-mérkőzés miatt minden szálloda foglalt volt. Végül személyes ismeretségek révén találtunk valamit. Este felhívtam a professzor urat, aki azt mondta, hogy másnap reggel nyolckor vár minket. Eléggé mellbevágó volt, mert nagyon messze laktunk tőlük. Ők London egy külső csendes

⁹ Lendvai L. Ferenc és Nyíri Kristóf közléseiből viszonylag pontosan rekonstruálni lehet az interjúban elhangzottakat. 1973-ban megjelent filozófiatörténeti kismonográfiájuk (*A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*; a továbbiakban: LNyF - az oldalszámokat az 1995-ös, Áron-Kossuthkiadásból idézem) módszertanilag több ponton kötődött Hauser szintetikus-marxista eljárásához, amelyet *A művészet és az irodalom társadalomtörténetében* követett (lásd az előszóban explicit módon: LNyF 5). Hauser azon értelmező marxista gondolatának is, amelyet 1958-as, *A művészettörténet filozófiája* (Hauser 1978 [1958]) című művéből idéznek, fontos szerepe van számukra: a kultúra a társadalom védelmét szolgálja a materiális/termelési viszonyok egyértelmű prioritásával szemben (vö. még LNyF 25).

A szerzők kötetük egyik példányát elküldték Hausernek, amelyben kifejezték nagyrabecsülésüket. Hauser meglegedését és szakmai támogatását azzal is tolmácsolta, hogy őket jelölte beszélgetőpartnernek a későbbi tévészerepléshez. Londonba, közös döntésük alapján, végül Nyíri Kristóf utazott ki.

¹⁰ Az interjút 1976. március 3-án és 5-én sugározta a Magyar Televízió. A felvétel munkatársai voltak a fentiekén kívül: Kocsis Sándor operatőr, Péterfay Attila gyártásvezető, Szirtes András és Somogyi Valéria vágók. Az interjú először a *Kritika* című folyóirat 1976/4-5. számában jelent meg nyomtatásban (99-125.), másodközlésben: Hauser 1978a: 44-86. A könyv ugyanakkor német fordításban is megjelent Hauser rövid előszavával, amely a magyar kiadásból hiányzik (lásd: Hauser 1978b: 48-81). Az interjú olvasható még *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* 2011-es kiadásának II. kötetében (475-504.).



negyedében laktak, ha jól emlékszem, az Eton Avenue-n.¹¹ Végül taxiba ültünk, mert nagyon el voltunk késve – szokás szerint. Ugyanabban a házban laktak, ahol Antal Frigyes művészettörténész özvegye. A ház nagyon jó helyen volt, Hampsteadben. Arra gondoltam, hogy itt akár egy művészettörténeti intézetet is be lehetne rendezni a Londoni Magyar Intézet számára. (De ez mellékes.) Tehát megérkeztünk késve, és a professzor úr azonnal leszidott bennünket, hiszen a késés Angliában nem volt szokás.

Hogyan alakult az interjú?

Hauser és Nyíri is nagyon fel voltak készülve, mindenféle kérdéseket érintettek, történetieket meg aktuálisakat is. Valamelyikünk végül feltett Hausernek egy olyan kérdést, hogy adott esetben tenne-e valamilyen konkrét politikai állásfoglalást, vagy gondolt-e ilyesmire. Azt mondta, hogy persze, csak ez eléggé kilóg a mai politikai palettából. Azt mondta, hogy megváltoztatná a marxi tételek egy részét! Mindenki megrémült, hogy ez már odahaza kicsit sok lesz, de azután kifejtette, hogy mire gondol. Akkor már köztudott volt, hogy az úgynevezett kommunizmus egy idealista filozófia, ami konkrétan soha sem valósulhat meg. Csak annyiban és úgy van, ahogyan Petőfi mondja, „*ha majd* a bőség kosarából mindenki egyformán vehet...”. Azért nem valósulhat meg, mondta, mert az ember biológiai természete nem változtatható meg, pontosabban az, hogy nagyon különbözőek vagyunk, vannak erősebbek és gyengébbek, értelmesek és kevésbé értelmesek. Ezeket a különbségeket nem lehet eltörölni, hiába is próbálkoznánk, tehát a kommunizmus részben az emberi habitus miatt minősül utópiának. Egy ilyen eszme megvalósíthatósága szorosan összefügg az emberi természettel, és éppen emiatt nem lehet teljes mértékben véghezvinni. Emellett Hauser érintette az istenhit kérdését, őt is érdekelt az a probléma, hogy mi van a tudományon túl.

Kicsit eltérve az eddigi témánktól: Hauser mikor döntött úgy, hogy hazatér Magyarországra?

Amikor kimentünk, már tudtam, a Szabolcsi professzortól kapott információk alapján, hogy Hauserék készülnek haza. Felesége, Nóra betegsége – Parkinson-kóros volt – is arra sarkallta, hogy hazajöjjen. Nekünk is felvetette, és kérdezősködött az itthoni betegellátás rendszeréről. Nem tudtunk állást foglalni, hogyan is tudtunk volna, de láttuk, hogy nincs tisztában vele, hogy itthon micsoda problémákba ütközik majd. Annyira szobatudós volt, hogy a hétköznapi nehézségek gondolata fel sem merült benne. Őt csak azok a dolgok foglalkoztatták, amiket

¹¹ Hauser lakása Londonban az Eton Avenue 3. szám alatt volt. A család tulajdonában levő levelezésében rendre a „3 Eton Avenue, NW3, Hampstead, London” formula szerepel.



az emberek leírtak. Úgy gondolta, hogy a leírt gondolatokat mindig vállalni kell, és ez el is dönti a kérdéseket. A Lukács György-höz való viszonyát is főleg az írott szó alapján látta eldönthetőnek, ahogyan a másik filozófus, Adorno esetében is, akiről egyébként kérdezték az interjúbán.

Adorno?

Igen, Adorno. Hauser azt mondta, hogy az a lényeg, hogy az ember hogyan ír. És amikor megkérdezték, miben különböznek az írásai a hasonló témákkal foglalkozó kortársaitól, azt mondta: „abban, hogy engem értenek”, Adorno meg úgy fejezi ki magát, mintha a jobb kezével a bal fülét fogná meg.¹² A nyelv kérdését tartotta a legfontosabbnak. Nagyban erősítette az álláspontját az is, hogy egyszer Thomas Mann azt nyilatkozta róla, hogy azok közül a német nyelven író tudósok közül, akiknek ez csak a tanult nyelve, Hauser ír a legszebben és legérthetőbben. De azt sem szabad elfelejteni, hogy annyi év után is még mindig nagyon szépen fejezte ki magát magyarul. Szabolcsi Miklós, amikor először látta az interjút, meg is jegyezte, hogy Hauser Ady nyelvén beszél. Tehát megőrizte a 19. század végi, 20. század eleji irodalmi nyelvet.

És a hazatérésnek milyen fázisai voltak? Mi ment gördülékenyen, illetve mik voltak a buktatók?

Az Akadémiával vette fel a kapcsolatot, és az intézményből meg is hívták, hogy jöjjön haza, és beszéljék meg a hazatelepülése körülményeit. Ezért 1977-ben hazalátogatott. Sok mindenben félig-meddig megállapodtak már, amikor a külügyön keresztül hirtelen értesítést kapott, hogy a felesége otthon, Londonban elesett, kórházban van, és nagyon rosszul van. Azonnal visszautazott. Szerencsére még volt együtt néhány napjuk. Nóra, a harmadik felesége szintén magyar volt.¹³ A hazai kötődése abban is látható volt, hogy magyar feleséget választott.

A stáb tagjaiként is többször felajánlottuk a segítségünket, én személyesen is. És aztán egyszer váratlanul megkérdezte, hogy adott esetben, ha engem kérne meg, hogy a továbbiakban a segítségére legyek, mit csinálnék. Nagyon kedves volt, azt mondta, hogy ez egy olyan kérdés, amin ő maga is csodálkozik, hiszen

¹² Lásd: *Találkozásaim Lukács Györggyel*, 84–85.: „Ami Adornótól elválaszt, az kézenfekvő: az affektáció. Az a föltétlen törekvése, hogy másképpen mondani valamit, és a jobb kézzel megfogni a bal fülét az embernek, az természetellenes. A jobb kézzel fogja meg az ember a jobb fülét, és a bal kézzel fogja meg az ember a bal fülét, és ne feltétlenül fordítva.”

¹³ Engel Nóra Hauser harmadik felesége volt. 1940-ben házasodtak össze (lásd erről: Csepregi 2003: 684–686, ez a lexikonszócikk közli Hauser életéről az egyik legbővebb összefoglalót). Hauser életének és pályaképének kivonatához lásd még magyarul: Wessely 2006: 312–313. Hauser életéről és műveinek, tudományos világszemléletének alapvető kérdéseiről összefoglalót ad még: Hell-Lendvai-Perecz 2001: 221–223.



nagy valószínűséggel ő lesz az, aki hamarabb eltávozik. Szóval, így kerültem a képbe. A rokonok elmondásából tudom, hogy nagyon hasonlítottam a második feleségére. Lehet, hogy ez a régi romantika munkált benne, amikor felfigyelt rám. De ettől függetlenül nagyon haza akart jönni, nem lehetett róla lebeszélni, és nem érdekelte, hogy az itthon már nem olyan, mint ahogyan ő emlékezett rá. Megmaradtak a régi reflexei. Egyszer írtam neki, hogy ha hazaköltözik, nem lesznek olyan körülményei, mint odakint. Jeleztem, nem biztos, hogy tudjuk neki biztosítani az apró luxuscikketeket, például a reggeli grapefruitlevet. A válasza az volt, hogy: „akkor majd megrendeljük a nagykereskedőtől”. Ő még tényleg az 1918 előtti világban élt.

Hauser Arnold hazatérésében végül a külügy segített. Amikor a felesége, Nóra meghalt, a Magyar Külügyminisztérium képviselőjéhez fordult. Úgy érezte, nagyon egyedül van, ő maga is beteg, és inkább oda megy, ahol valakik a segítségükről tudják biztosítani. Mert hozzátartozik a képhez, hogy beteg volt, akkor már több, nagyon súlyos szívinfarktuson volt túl, és a lába sem működött rendesen ízületi panaszai miatt. Több országba is hívták, Spanyolországba, Olaszországba és Izraelbe. Azon is gondolkodott, mint egyszer elmondta, hogy Svájcba megy, ezt azonban végül elvetette. Tehát hazajött. Az első hónapokban az Akadémia vendégházában lakott, a Budai Várban. Ugyancsak az Akadémia vizsgálta ki egy híres belgyógyással, aki megállapította róla, hogy teljesen ki van merülve, és kórházi kezelésre szorul. Itt kell megjegyezni, hogy a férjem nagyon nem szerette a kórházat. Végül az Üllői úton, egy klinikán helyezték el, sajnos nem túl jó körülmények közé. Egy hatágyas kórteremben feküdt, ami nagyon nem tetszett neki, de szerencsére nemsokára áttették egy kétágyas szobába. Később a Szabolcs utcai kórházba került, a szívgyógyászatra, ahol olyan jó kezelésben részesült, hogy haza tudott jönni. Otthon is halt meg, 1978. január 29-én, egy zivataros éjszakán.

Összesen mennyi időt töltöttek együtt a férjével? Pontosabban hogyan kezdődött a szorosabb ismeretség az interjú felvétele után?

Többször jártam kint náluk az interjú után, amíg még élt az előző felesége. Kivitettem neki Londonba az interjú lejegyzett szövegét, mert látni akarta. Csak úgy egyezett bele az interjú sugárzásába, ha azt megbeszéljük előtte. Akkor kiküldött a televízió, de szállást csak egy éjszakára tudtak fizetni. Amikor ezt meghallották, Nóra azt mondta, hogy ne bonyolítsuk a dolgot, menjek oda, lakjak ott náluk, mert „annak semmi értelme, hogy itt futkározz két hely között”. Nagyon kedves volt, és már többször laktak náluk magyarok. Miután meghalt Hauser felesége, és ő még nem jött haza, voltam kint még egyszer, akkor készítettem elő az interjút például a két lorddal, Balogh Tamás és Káldor Miklós közgazdászokkal. A tévéfilmet 1980-ban forgattuk.



Említette, hogy a hosszas beszélgetéseik során Hauser sokat mesélt az emberi és szakmai kapcsolatairól, a gyermekkoráról. Erre hogyan emlékszik vissza? Annak ellenére, hogy a házasságunk rövid ideig tartott, és ebből Arnold elég sok időt töltött kórházban, nagyon sokat beszélgettünk. Érdekelte a munkám, az addigi életem, a sorsom. Mesélt a saját gyerekkoráról is, a régi Temesvárról, ami az akkori Magyarország második legnagyobb, legfejlettebb városa volt. Ott járt középiskolába, reálgimnáziumba, ami nagyon jó iskola lehetett. Gyakran emlékezett meg róla, és arról is, hányféle nép élt ott barátságban, magyarok, zsidók, románok, szerbek stb. Ez neki nagyon fontos volt, a népek együttélése Közép-Európában. Beszélt a szüleiéről, az édesapjáról. Miután összeházasodtunk, Budapesten elmentünk meglátogatni az első menyasszonyát, Schönheim Ilát, akit még Temesvárról ismert.

És a történet a nevével? Mintha eredetileg nem az Arnoldot választották volna a szülei.

Elmesélte, hogy amikor megszületett, elküldték a keresztapját a rabbihoz, hogy diktálja be a nevét. De mire a keresztapa odaért, elfelejtette a nevet, csak arra emlékezett, hogy valami A betűs, úgyhogy nézték az A betűs neveket, és választottak egyet. Hauser úgy tudta, hogy eredetileg Andor lett volna. Mosolyogva mondta, hogy az Arnoldot jobban szereti.

És a szakmai kapcsolatairól miként mesélt?

Főleg reggelente tudtunk beszélgetni, nagyrészt akkor volt időnk, mivel én ebben az időszakban még aktívan dolgoztam, neki pedig éjszaka szüksége volt a pihenésre. Napközben sokat hallgatott zenét, Bachot, Vivaldit, és főleg olvasott. Szeretett mesélni a régi ismeretségeiről, például Lukács Györgyről. Elmondta, hogy nehéz ember volt, távolságtartó. Aki Lukács szűk körébe bekerült, annak megengedte, hogy tegezze, mindenki másnak magáznia kellett.

Honnan ismerte Hauser Lukácsot?

Már azelőtt ismerte, hogy a Vasárnapi Körbe került volna.¹⁴ Ezt Lukács Micitől, Lukács György húgától tudom, akit megismertem, és róla is készítettem egy filmet Bónis Ferenc zenetörténész közreműködésével. Lukács Mária gyerekeinek

¹⁴ Hauser az 1976-os interjúban így fogalmaz Nyíri Kristófnak: „[...] ez [a Vasárnapi Kör - ZD] kb. akkor kezdődött, amikor Lukács György Németországból, Heidelbergből hazajött az első háború kitörése idején. És amikor talán egy tucatnyi fiatal, ambiciózus, de felkészületlen fiatal ember köré csoportosult, és amellyel én Mannheim barátomon - aki egyetemi kollégám volt - keresztül érintkezésbe léptem” (Hauser 1978a: 45).

a házitanítója Gyergyai Albert volt,¹⁵ Hauser diáktársa a budapesti egyetem francia szakán. Ugyanis Hauser német, francia és filozófia szakos volt Budapesten, miután eljött Temesvárról. Miután Gyergyai állást kapott az egyetemen, beprotezsálta Hausert a Lukács családhoz.¹⁶ Hausernek jól jött a munka, mert a fővárosban ő csak egy szegény vidéki egyetemista volt. A Lukács család meg Pesten egy fogalom: gazdag família, bankárok, ők építették a kis földalattit, bérházaik voltak az Andrassy úton.¹⁷ Megkérdeztem a férjemet, hogy „maga ugye irigyelte Lukácsot?”. Azt válaszolta, hogy „Persze!” – „És miért irigykedett rá?” – „Hát képzeld el, ha Lukácsnak kellett egy lakás vagy egy villa Európában, akkor azt a papa megvette. Gondold meg, hogy nekem akkor milyen lehetőségeim voltak! Eljöttem otthonról, és annak is kellett örülni, ha el tudtunk adni valamit azért, hogy kijöjjön a pénz a budapesti vonatjegyre Temesvártól. Amikor felértem, beiratkoztam az egyetemre, és aztán ennyi, magam maradtam.”

A gazdag és a szegény zsidó közötti különbség nagyon foglalkoztatta a férjemet. Egyetlen esélye szegényként az volt, hogy kapcsolatokat épít ki a fiatal értelmiségiekből álló haladó csoportosulásokkal, a Vasárnapi Kör ebből a szempontból különösen fontos volt neki. Valahogyan meg kellett kapaszkodnia. Ugyanígy járt el később Bécsben is. Nagyon izgatták a társadalmi különbségek. Ezért is fordult már nagyon korán a társadalommal kapcsolatos problémák felé. Először a kisebb köröket figyelte meg (a Vasárnapi Kör sem volt egy nagy csoport), és ez alakult át később a társadalmi ismeretek iránti érdeklődésévé.

¹⁵ Gyergyai Albert (1893–1981) visszaemlékezései (Gyergyai 1977: 411–425) szerint 1920 őszétől 1926-ig volt nevelő a Lukács családnál, miután elvesztette középiskolai tanári állását. „Már egy éve tanárkodtam a különböző fővárosi középiskolákban, amikor a Minisztériumnak eszébe jutott, hogy engem Győrbe küldjön, s mivel nem mentem, a fővárosnak is megtiltotta, hogy engem alkalmazzon. Ily módon két szék közül a pad alá esve, örömmel fogadtam a nevelői állást a Lukács-házban. [...] Madzsarné [szül. Jászi Alice (1877–1935), táncpedagógus, Jászi Oszkár húga – ZD] ajánlott engem Lukács József és leánya figyelmébe” (Gyergyai 1977: 411–413).

¹⁶ Poppné Lukács Mária (1887–1980), Lukács György húgának visszaemlékezései (Poppné Lukács 1977: 379–410) szerint: „Gyopár utcai házunk tele volt. Gyermekeim [...] a kis Béla [ifj. Bartók Béla – ZD] kortársai voltak. Nevelésükben a legjobb segítőtársat sodorta felem a sors. Gyergyai Albert vállalta ezt a feladatot [...]. A választás nehéz volt, hiszen Gyergyai elődjeként Hauser Arnold ténykedett – vele aztán Londonban újra felvettük a kapcsolatot” (395). Lásd még ehhez: Markója 2012: 237.

¹⁷ Lukács József (1855–1928), Lukács György édesapja szegény családból származott, majd vált Budapesten bankigazgatóvá. A család vagyonának legnagyobb része nem a magas bérkategóriában kereső férj, hanem a gazdag nagyiparos családból származó felesége (Wertheimer Adél) öröksége révén keletkezett. Lukács József ezt írja kisebbik fiának, Györgynek 1911. február 4-én: „[...] ha ma meghalnék, nem jutna rád – különösen míg Mama életben van, kit névleges vagyona után annak egész jövedelme megilleti – olyan tekintélyes vagyon, melynek jövedelme, esetleg keresménnyel pótolva, mindazt neked anyagilag biztosíthatná, amire terveid szerint szükséged van” (idézi: Bendl 1994: 12).



A Vasárnapi Körről miket mesélt, hogyan érezte ott magát?

Nagyon jól érezte magát. A Vasárnapi Kör egy szabadegyetem, társadalomelméleti műhely volt. A vezetője Lukács György volt. Tagok voltak még többek között Mannheim Károly, Fogarasi Béla, Szabó Ervin,¹⁸ Antal Frigyes és Fülep Lajos. Hauser Mannheimet tartotta ott a legokosabbnak és a legközvetlenebbnek, amit mások is megerősítettek. Ők jó barátok voltak. A következő nehéz években a vasárnapi körös élményei és tapasztalatai adtak Hausernek erőt ahhoz, hogy a könyvét be tudja fejezni.

És Hauser hogyan vélekedett Lukácsról?

Kétségtelen, hogy a Vasárnapi Kör vezetője Lukács György volt. Hauser azonban dogmatikusnak és polemizálóknak tartotta, emberileg hidegnek, akinek nem volt jó az emberismerete, és gyakran nem értette meg vagy ismerte fel az igazi művészi teljesítményt. Ugyanakkor lelkesedett is érte. Azt mondta, hogy nagyon sokat kapott tőle. Tanítómesterének ismerte el mindig. És az is volt. Felnézett rá. De ahogy mondtam, kicsit irigykedett is az anyagiak miatt.

Emberileg milyen volt a viszonyuk? Mert szakmai téren az eddig hozzáférhető dokumentumok alapján a most elmondottakhoz hasonló következtetésre juthatunk.

Emberileg nem szerette. Hogy miért? Amikor vége lett a Tanácsköztársaságnak, akkor Hauser már házas ember volt, és megkérte Lukácsot, hogy segítsen neki a menekülésben. Nem gazdasági támogatást kért, csak abban segítséget, hogy milyen úton, kiket megkeresve tudja másodmagával elhagyni az országot, hogy mentse a bőrét. Lukács viszont nem segített neki.

Ennek az okairól tud-e valamit? Mert ez elég egyértelmű hozzáállás...

Lukács „hívó” kommunista volt. Hauser pedig nem volt az, bár 1919-ben a kultúrpolitikában szerepet vállalt. Aztán volt még valami... Amikor 1970-ben Angela Davist megvádolták, és kommunistának nevezték, akkor Lukács György a védelmére kelt, indított egy európai kezdeményezést „mentsük meg Angela Davist” jelszóval.¹⁹ Még a levél is megvan, amit Hauser Arnoldnak írt, hogy legyen szíves

¹⁸ Kevés az esélye annak, hogy a Vasárnapi Kör összejöveteleire Szabó Ervin is járt volna (lásd még ehhez: Novák 1979: 70–74). Mannheim Károly a második szemeszter elején tartott programelőadásában viszont beharangozta Szabó várható témáját a Kör tagjai által szervezett Szellemi Tudományok Szabadiskolájában, és megadta a kurzus címét is: „A marxizmus végső kérdéseiről” (lásd: Mannheim 1918: 24, illetve in: Karádi-Vezér szerk. 1980: 200).

¹⁹ Angela Davis (sz. 1944) író, egyetemi tanár, polgárjogi aktivista ösztöndíjasként Herbert Marcuse diákja volt Frankfurtban az 1960-as években, majd követte Kaliforniába. 1970-ben, a kaliforniai Marin megyei bíróságon lezajlott és több személy halálával járó túszejtő akcióban bűnrészességgel vádol-

támogatni az ügyet. Hauser válaszolt, azt írta nagyjából, hogy „Kedves Lukács” (így ebben a formában, nem azt, hogy „barátom” vagy egyéb...), „én már nagyon öreg ember vagyok, és nem csak most, de régen sem vettem részt ilyen dolgokban”. Szóval elküldte. Amikor ezt elmesélte, hozzáfűzte, hogy Lukács soha nem tegezte, még ebben a levélben sem.

Tehát Lukács azért nem kedvelte Hausert, mert nem látta benne a mozgalmárt?

Lehet. De ezt nyilvánossá sohasem tették. Amikor 1968-ban megjelent Hauser Arnold könyve magyarul, 1969-ben a kiadó és a Magyar Rádió szervezett velük egy beszélgetést a rádióban, és mindkettőjüket meghívta. Hauser Londonban ült a BBC-nél, és így beszélgettek Lukáccsal. Nagyon udvariasan társalogtak, önztek és dicsérgették egymást. De ezt mindenki olvashatja, megvan, mert kiadták.²⁰ Szóval a rádió egy dolog, de otthon mindig nagyon zavarta ez az egész. Én pedig megmondtam a férjemnek, hogy „az Istenért, maga nagy ember, bejárta az egész világot, mindenhol olvassák a könyveit, hagyja már a Lukács-témát, és ne irigykedjen!”... És aztán jót nevtünk a dolgon. De neki mindig megmaradt ez a kompenzáció-kényszere Lukáccsal szemben.

A vele készült londoni interjünk első mondataiban Hauser azt vallotta meg, hogy későn érő volt. És finoman fogalmazott. Magyarán, fiatalon elvesztegetett több évet, amikor nem figyelt oda eléggé a dolgaira, meg persze nem volt pénze, szegény volt. A politikai körülmények is befolyásolták, de aztán elvett egy gazdag lányt feleségül, aki művészettörténész volt, és az após pénzén bejárhatták Olaszországot az első világháború után. Mivel nem jöhetett haza, először Berlinbe ment, de ott nem tudott karriert csinálni. Ekkor visszament Bécsbe, ahol megalapította a filmkölcsönző és -forgalmazó vállalatot.²¹

A bécsi éveiről miket tudott meg tőle?

Bécsben nagyon aktív volt. Cége volt, és sok előadást is tartott. Ekkor már megjelent Balázs Béla, egykori vasárnapi körös társa könyve a filmről, *A látható ember* (1924).²²

ták. Davis védelmében mind otthon, mind nemzetközi szinten többen felléptek. Lukács 1971-ben a *Nagyvilág* folyóiratban magyarul is közölte kiáltványát (Lukács 1971). Az Angela Davis-ügyről futólag Hauser is megemlékezik egy 1971-ben adott interjújában (Vezér 2004: 109): „Az utolsó levélben, amit Lukács írt nekem Angela Davis-szel kapcsolatban, még abban is magázott. Az fönnmaradt.”

²⁰ A *Párbeszéd a nagyvilággal* című műsor keretében belül 1969-ben készült rádióinterjú Hauser Arnold, Huszár Tibor, Lukács György és Ortutay Gyula közreműködésével. A műsor szerkesztője Bajó Mária volt (lásd in: Hauser 1978: 7–26).

²¹ Hauser Bécsben Mezei Oskarral alapította meg a dr. Hauser és Tsa. Kft.-t [Dr. Hauser & Co. GmbH] 1929-ben, amely elsősorban filmkölcsönzéssel és -forgalmazással foglalkozott (lásd erről bővebben: Kókai 2015).

²² Balázs 1924. Magyarul: *A látható ember avagy a filmkultúra* (Balázs 1984: 6–120).



Ekkori írásaiiban Hauser úgy ír a dokumentumfilmről, mint a jövő művészetéről, akkor, amikor ez az egész csak csírájában, ha létezett.²³ Ma könnyű nagyokat mondani, de ő ezt akkor és ott már látta és felismerte. Akkor fogalmazta meg az esztétikai kritériumokat is a filmről. Ezzel kezdődhetett volna az igazi tudományos karrierje. De mire erre sor került volna, Ausztriában is változások álltak be. Jött 1933, majd 1938, és Hitler meg az Anschluss elől Svájcba szökött, magyar útlevéllal.²⁴ Ez volt a szerencséje, mert így még könnyebben is boldogult.

A továbbiakat én is jobban ismerem. Svájcból Párizsba utazott, de ott nem érezte jól magát. Nem ment neki Párizs – mesélte –, holott a nyelvet nagyon jól ismerte, hiszen – mint már említettem – idehaza francia szakos volt.²⁵ És onnan írt az időközben Londonba emigrált Mannheim Károlynak, a jó barátinak, hogy Párizsban van, minden lehetőség nélkül, nem tudna-e segíteni. Erre Mannheim meghívta Londonba, és állást szerzett neki egy kiadóban, ahol ő is dolgozott. Innen pedig már a tévéinterjúból is ismerjük, hogy mi következett. Az első könyve nagy siker volt, sok nyelvre lefordították. Ezután tanított Leedsben egyetemi tanárként, de az Egyesült Államokban, a Brandeis Egyetemen és Londonban is. Tanítani szeretett volna itthon is, ez volt a terv, de sajnos már nem volt ereje hozzá. Sok tudós és egyetemi oktató látogatta a kórházban meg a lakásunkon is, beszélgetett velük, tervezgetett. De a sors másképpen akarta.

Amikor leforgattuk az interjút, és lement a tévében, akkor kereste meg már itthon a BBC. Szerettek volna életműinterjút készíteni vele. Megírta nekik, hogy „ott voltam évtizedekig; ha addig nem kellettem, akkor most már hagyjanak békén”.

Németországban is sikert aratott a könyve, a Beck Verlagnál jelent meg Münchenben. Szeretett volna Németországban is tanítani, de ez sohasem történt meg. Más kapta meg a katedrákat folyton, meg sokan nem szerették, ellene léptek fel. Kérdeztem tőle, hogy miért nem lépett ő is valamit. Azt mondta: „Nem érte meg, nem érte meg. Inkább írtam még egy könyvet!”

Milyen volt a személyes viszonya a Vasárnapi Kör egyéb tagjaival?

A Tanácsköztársaság bukása után szétváltak az útjaik. Először Bécsbe mentek, onnan Hauser Olaszországba, a többiek Berlinbe vagy máshova. Szétszóródtak. Mannheimről csak jót mondott mindig, nagyon szerette. A Michelangelo-szak-

²³ Lásd Hauser 1937.

²⁴ Hauser Arnold második házasságát 1934. július 7-én Löwenthal Lillivel (született az alsó-ausztriai Ebergassingban, 1901-ben) Budapesten kötötte. A házassági anyakönyvi kivonat „megjegyzések” rovatában még a következő mondat szerepel: „A vőlegény Temesvár (Timișoara) községi, a menyasszony Wien községi illetőségű külföldi állampolgár” (Hauser Arnold hagyatékában).

²⁵ Hauser 1913/14-ben Párizsban is tanult. Lásd ehhez Hauser doktori szigorlata (1918. december 19.) előtt kiállított egyetemi végbizonyítványát (1918. november 15-ről), in: Budapesti Tudományegyetem. Bölcsészettudományi végbizonyítványok 1918-19. ELTE Levéltára: 2C11-12.



értővel, Charles de Tolnayval, Tolnai Károllyal is jőban voltak.²⁶ De irigyelték is egymást, persze nem úgy, mint Lukáccsal. Ott volt még Balázs Béla meg Zalai Béla, aki nagyon korán meghalt. Amikor a férjem 1977-ben megtartotta az előadását az Akadémián,²⁷ Tolnainak írt is, hogy tiszteleti akadémiai tag lett.

Egy kérdésem van még. Először a Pécsi Tudományegyetemen találkoztam Hauser könyvtári hagyatékával.²⁸ Hogyan került oda, van-e ennek valamilyen háttértörténete?

Amikor még nem voltunk házasok, Hauser megegyezett az Akadémiával, hogy ha hazaköltözik, rájuk hagyja a könyvtárát és a lemezeit, mert nagy lemezgyűjteménye is volt. Ezt a szerződést aláírták, ma is ott kell lennie az Akadémián. De később azt mondták, hogy a könyvtárát nincs hová tenni. Ezért Németh Lajos az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetéből felajánlotta, hogy ők biztosítják a helyet, és ki is ürítettek egy termet ebből a célból. Hauser halála után egy ideig semmi sem történt, majd egyszer csak felhívtak, és közölték, hogy a könyvtárát Pécsre viszik, az egyetemre. Mi nem értettük, felhívtuk Németh Lajost, de ő sem tehetett semmit... Ugyanis Aczél György lépett közbe, aki pécsi országgyűlési képviselő is volt, és ezzel kedveskedni akart a városának. Pedig Hauser sohasem tanult, élt vagy dolgozott Pécsen, semmi köze nem volt hozzá, ennyi erővel Erdélybe, Temesvárra is kerülhetett volna a könyvtár. Az azonban megnyugtató, hogy a könyvtárát feldolgozták, és ma az egyetemen mindenki számára hozzáférhető.

Köszönöm még egyszer az interjút és a részletes válaszokat.

Források és irodalom

Balázs Béla 1924: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien-Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag. (Magyarul: *A látható ember avagy a filmkultúra*. In: Balázs 1984: *A látható ember – A film szelleme*. Budapest: Gondolat. 6-120.)

Bendl Júlia 1994: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. Budapest: Scientia Humana Társulás.

Borus Rózsa (szerk.) 1978: *A század nagy tanúi*. Budapest: RTV-Minerva.

²⁶ Tolnai Károly (1899-1981), a Vasárnapi Kör egykori tagja, művészettörténész, 1965-től a firenzei Casa Buonarroti vezetője, a Michelangelo-hagyaték rendezője és egyik legnevesebb szakértője. Az emigrációban főképp a Charles de Tolnay nevet használta.

²⁷ Hauser 1978c: 87-113.

²⁸ Ehhez lásd: Zuh 2014. Az adott cikkben közölt helyi könyvtári dokumentumok semmit sem említenek az odakerülés előtörténetéről. Azok szerint az események kezdete, hogy az MTA Könyvtára és az Akadémia baranyai képviselete megállapodnak egymással.



- Csepregi Klára 2003: Hauser Arnold. In: *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*. Bd. 2 (H–G). Berlin–New York: W. De Gruyter. 684–686.
- Gyergyai Albert 1977: Egy barátságos ház története. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó. 411–425.
- Hauser, Arnold 1937: Der Dokumentarfilm – Die große Hoffnung. *Der Gute Film* 231–232: 5–9.
- Hauser, Arnold 1951: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Hauser Arnold 1968: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Ford.: Nyilas Vera és Széll Jenő, utószó: Németh Lajos. I–II. kötet. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Hauser Arnold 1978 [1958]: *A művészettörténet filozófiája*. Budapest: Gondolat.
- Hauser Arnold 1978a: Ifjúkori barátok. Látogatóban Hauser Arnoldnál. In: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 44–86.
- Hauser Arnold 1978b: Der Budapester «Sonntagskreis». In: *Im Gespräch mit Georg Lukács*. München: C. H. Beck. 48–81.
- Hauser Arnold 1978c: Válogatok Lukács György Tertium datur témájára. Előadás a Magyar Tudományos Akadémián – 1977. In: *Találkozásaim Lukács Györggyel*, 87–113.
- Hauser Arnold 2011: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. II. kötet. Budapest: Arktisz–Artmagazin. 475–504.
- Hell Judit – Lendvai L. Ferenc – Percz László 2001: *Magyar filozófia a XX. században*. II. Budapest: Áron. 221–223.
- Ignotus Pál 1968: Die intellektuelle Linke im Ungarn der „Horthy-Zeit”. *Südostforschungen* 27: 165–189.
- Karádi Éva – Vezér Erzsébet (szerk.) 1980: *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Budapest: Gondolat.
- Kókai Károly 2015: Hauser Arnold és a film társadalomtörténete. *Korunk* XXVI/6: 40–46.
- Köpeczi Béla 2000: Szabolcsi Miklós [Megemlékezés]. *Magyar Tudomány* 12: 1536–1537.
- Lendvai L. Ferenc – Nyíri Kristóf 1973: *A filozófia rövid története*. A Védáktól Wittgensteinig. Budapest: Kossuth. (LNyF) (Újra kiadva: Áron–Kossuth, 1995.)
- Lukács György 1971: Angela Davis ügyéért. *Nagyvilág* XVI/4: 949–950.
- Mannheim Károly 1918: *Lélek és kultúra. Programelőadás a II. szemeszter megnyitása alkalmából – Előadások a szellemi tudományok köréből*, I. [füzet]. Budapest.
- Markója Csilla 2012: Popper and Lukács, the Anatomy of a Friendship. *Acta Historiae Artium* 53: 233–248.
- Novák Zoltán 1979: *A Vasárnap Társaság*. Budapest: Kossuth. 70–74.
- Poppné Lukács Mici 1977: Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó. 379–410.
- Standeisky Éva (közread. és bev.) 2002: Zilahy Lajos ügye – K 1449. 2000 7–8: 99–111.
- Vezér Erzsébet 2004: Beszélgetés Hauser Arnolddal. Részletek. In: Vezér Erzsébet: *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum. 101–121.
- Wessely Anna 2006: Hauser Arnold (1892–1978). Az olvasó útja. Hauser Arnold *A művészettörténet filozófiája* című művéről. In: Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): „Emberek és nem frakkok.” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai II.* = *Enigma* 13/48: 299–314.
- Zuh Deodáth 2014: Hauser Arnold könyvtára Pécsen. *Korunk* 10: 82–88.

Newton új megvilágításban

Tuboly Ádám Tamás*

Zemplén Gábor Áron

Törekény spektrum – Newton érvei és az autoritás képződése a hálózatokban

Typotex, Budapest, 2015. 243 oldal.

ISBN: 978 963 279 825 7

A tudományfilozófia és a tudomány interdiszciplináris megközelítésére fogékony olvasók körében jól ismert Zemplén Gábor Áron munkássága, így első önálló, magyar nyelvű monográfiája a *Törekény spektrum – Newton érvei és az autoritás képződése a hálózatokban* már önmagában is felkeltheti a célközönség figyelmét. Mindazonáltal a kötet több szempontból is mérföldkőnek tekinthető a tudományról szóló magyar nyelvű szakirodalomban. Mielőtt ismertetem a kötet tartalmát, felvázolom azt a narratívát, amelyben Zemplén könyvét is elhelyezhetjük és megfelelően értékelhetjük.

Mivel meglehetősen bonyolult és terjedelmes lenne akárcsak összefoglalni is a huszadik és huszonegyedik századnak a tudományról szóló filozófiai gondolkodását, ezért csupán három főbb pontot emelnék ki. Aki már hallott az említett korszak főbb irányzatairól, az feltehetően tudja, aki pedig ezek után tekint rá az alapvető tankönyvekre, az látni fogja, hogy a huszadik század első felét a logikai empirizmus (vagy másképp logikai pozitivizmus, régebbi könyvekben pedig neopozitivizmus) filozófiája uralta. Ezt a mozgalmat úgy szokás jellemezni, mint ami az „ahistorikus, logicista, determinista és racionalista egységes tudományos megismerés”-ben (224) hisz.

A logikai empiristák egyik legfontosabb elképzelése ebben a kontextusban az úgynevezett *felfedezés és igazolás kontextusa* közti különbségtétel (197). Ennek értelmében élesen meg kell különböztetnünk azt, (a) ahogy egy bizonyos eredményre jutunk a kutatás során, vagyis a *felfedezés kontextusát*, ami magában foglalhat olykor *ad hoc*, irracionális módszereket is, például intuíciókat, sejtéseket, érzéseket, találgatást, azaz alapvetően mindent, ami közelebb visz minket egy tudományos állításhoz, és azt, (b) ahogy az adott eredményt a logika és más racionális módszertani eszközök segítségével igazoljuk, vagyis az *igazolás kontextusát*. A logikai empiristák

* Köszönettel tartozom Bárdos Dánielnek a recenzió korábbi verziójához fűzött megjegyzéseiért és tanácsaiért. A publikáció megjelenését a Nemzeti Tehetség Program Egyedi fejlesztést biztosító ösztöndíja támogatta.



szerint (legalábbis ahogyan általában olvasni szokták őket) a tudomány(filozófia) számára egyedül az *igazolás* kontextusa releváns, a felfedezés kontextusa pedig rosszabb esetben történeti érdekesség és kuriózum, jobb esetben pedig a pszichológia és a szociológia számára ad vizsgálandó jelenségeket, de semmiképp sem a filozófusnak. Az említett különbségtévésnek köszönhetően a logikai empiristák a tudomány felsőbbrendűségét, episztemológiai és kognitív szempontok alapján kiemelt státuszát inkább előfeltevésnek vették, semmint bizonyítandó tételnek – a tudományt, illetve a tudományos tudást pedig teljes mértékben kiszakították annak társadalmi és kulturális közegéből. A legtöbb kritikus szerint az így kapott absztrakt, formalizált elméletekre épülő tudomány szinte semmilyen szempontból nem hasonlít a tudósok valódi gyakorlatára és a tudomány történeti fejlődéséből kirajzolódó tudományra.

A logikai empirizmus hegemoniáját az 1960-as évektől kezdődően főképp Thomas Kuhn híres, *A tudományos forradalmak szerkezete* című könyve és annak recepciója bontotta meg.¹ Kuhn nyomán (a tudományfilozófia történeti fordulatát követően) a tudománynak egy „csak lokális racionalitásokat ismerő, kitüntetett 'logika' és módszer nélküli, megszakításokkal, de saját hagyományán belül kumulatíván fejlődő és történetileg meghatározott [...] egységes képe kezdett kibontakozni” (224). Kuhn könyve a huszadik századi filozófiának, a tudományfilozófiának pedig mindenképpen az egyik legolvasottabb, legelterjedtebb és a tudományos diszciplínák széles körében ismert műve, ami jelentős mértékben rányomta a bélyegét arra, ahogy a logikai empirizmus után a tudományra gondoltunk. Ahogyan arra Zemplén is felhívja a figyelmet, a kuhni modellt a legtöbben „megvilágító erejűnek és felszabadítóknak” tarthatták (218). Kuhn arra mutatott rá, hogy a tudomány megértéséhez nélkülözhetetlen a tudomány esetleges történetének ismerete – akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy Kuhn alapján vagy nincs értelme különbséget tenni a felfedezés és igazolás kontextusa között, vagy ha mindenképp ragaszkodunk ehhez a narratívához és terminológiához, akkor a kettő között nincs éles határvonal, a felfedezés kontextusának esetlegessége teljes mértékben rányomja a bélyegét az igazolás kontextusára is.

Mindazonáltal „az 1960-as években elveszett az egységes tudomány képe – az 1980-as évekre az elemzők számára eltűnt a nem egységes tudományról kialakítható egységes kép reménye is” (224). Egy bizonyos értelemben jelentős

¹ Ma már világosabb kép áll rendelkezésünkre a logikai empirizmus kifinomultabb tudományképéről, arról, hogy milyen pozitív szerepet szántak a tudománytörténetnek, a szociológiai elemzéseknek és a tudásszociológiának, illetve hogy viszonyultak Kuhnhoz. Mint azt Zemplén is megjegyzi (218), Kuhn monográfiáját maguk a logikai empiristák adták ki Rudolf Carnap pozitív bírálatai és szerkesztői támogatása mellett. Zemplén több ponton is utal a logikai empirizmus rehabilitációjára (146. oldal, 216. l. ábjegyzet, 218. oldal), noha a teljes narratíva szempontjából ezek sajnálatos módon elenyészőek.

fragmentálódás figyelhető meg az 1980-as évektől – és ez a mai napig tart –, ami azzal jár, hogy az átfogó nagy képek helyett jól lehatárolt és beazonosítható mikrotörténetekkel találkozunk, felértékelődtek azok a társadalmi, kulturális, politikai, gazdasági, mentalitástörténeti, retorikai, intézményes és emberi tényezők, amelyeket a felfedezés kontextusa alapján korábban illegitimnek bélyegeztek a tudományos kutatás tárgyalása kapcsán. Éppen ezért nem is annyira általános tudományfilozófiáról szokás beszélni, hanem tudománytanulmányokról (*science studies*). Az eddigiekhez ragaszkodva azt mondhatjuk, hogy teljesen eltöröltődött a határ felfedezés és igazolás között, hiszen az igazolás egyedi elveit éppen olyan háttérinformációk fényében kell értelmezni, mint amilyenek révén a felfedezés kontextusához is közelíteni szoktak. Mi több, a tudománytörténet nagy, nyertes és újító egyéniségei helyett a hangsúly gyakran a kisemberekre helyeződött, ugyanis a tudományos forradalmakban „a változás sokszor a vesztesek nélkül nem is jöhetett volna létre” (223).

Miért érdekes mindez Zemplén könyvének kontextusában? A logikai empirizmus meglehetősen jól ismert Magyarországon, több tanulmány és egy szöveggyűjtemény dokumentálja a munkásságukat.² Mindemellett nem csupán a filozófiában, hanem a jogban, a szociológiában, a közgazdaságtanban, a történelemtudományban is fel-felbukkannak logikai empiristák nézetei, noha leginkább negatív példaként. Kuhn munkássága szintén jól ismert Magyarországon. Talán nyugodtan mondhatjuk, hogy a fent vázolt három szakasz közül Kuhn és az ő munkásságát övező viták és reakciók a leginkább elterjedtek és feldolgozottak magyar nyelven is. Kuhn könyve legalább három kiadást ért meg itthon (Gondolat, 1984; Osiris, 2000; Osiris, 2002), és több monográfia, szöveggyűjtemény, folyóiratok különszáma és ismeretterjesztő írás köthető *A tudományos forradalmak szerkezetéhez* és annak népszerűsítéséhez. Legutóbb a *Kellék* folyóirat közölt egy különszámot Kuhn könyvének ötvenedik évfordulójára (*Kellék*, 47. szám, *Kuhn 50. A tudományos forradalmak szerkezeté 1962–2012*).

Aki pusztán a megjelenéseket követi, az akár azt is gondolhatja, hogy Kuhn szerepe és személye meglehetősen felülreprezentált a magyar szakirodalomban. Ez annyiban érthető, hogy noha a logikai empirizmus a huszadik század első felében az egyik legmeghatározóbb filozófiai irányzat volt, Kuhn (és nyilván mások: „Kuhn forradalma abból állt, hogy hallhatóan megfogalmazta azt, amit már mások is kimondtak vagy gondoltak”, 117)³ fellépésével nem pusztán háttérbe szorultak

² Lásd például *A Bécsi Kör filozófiája* (szerkesztette Altrichter Ferenc, Budapest: Gondolat Kiadó, 1972) című szöveggyűjteményt, illetve Ambrus Gergely, Áron László és Laki János tanulmányait.

³ Érdemes azt is megjegyezni, hogy természetesen Kuhn sem előzmények nélküli. Elég, ha csak a francia tudománytörténészre, Alexander Koyre-ra gondolunk, de releváns a huszadik század első felének úgynevezett externalizmus/internalizmus vitája is. Maga Zemplén is ehhez köti a saját



a logikai empiristák, hanem egész egyszerűen meghaladottak lettek, nézeteik pedig tévesek. Ebből kifolyólag a legtöbben történeti érdekességként vagy jelentős negatív példaként gondolnak a logikai empirizmusra.

Az már kevésbé egyértelmű, hogy miközben Kuhn neve továbbra is közös referenciapontként szolgál sokak számára, miért vannak a posztkuhniánus tudományfilozófiák és tudománytanulmányok meglehetősen alulreprezentálva. Természetesen azt korántsem állítom, hogy nincsenek jelen. Elegendő csupán Fehér Márta munkásságára, a L'Harmattan Kiadó *Tudománytörténet és tudományfilozófia* sorozatára, illetve számos magyar nyelvű tanulmányra gondolnunk. Hasonlóképp konferencia-előadásokon és egyetemi kurzusokon szintén diskurzus tárgyát, a közös tudásanyag alapját képezik a tudománytanulmányok. Mindazonáltal, ha figyelembe vesszük a mára klasszikusnak számító és alapvető idegen nyelvű monografikus műveket a tágan vett tudománytanulmányok témaköréből, akkor kevés magyar nyelvű kiadást találunk.

Az eddigiek alapján azt mondhatjuk, hogy Zemplén könyve mindenképp a tudománytanulmányok körébe tartozik, és mint ilyen, talán az első, magyar szerzőtől származó, magyar nyelven megjelent monográfia, így mindenképp alapvető jelentőségű. Hogy miért is tartozik a tudománytanulmányokhoz Zemplén könyve? A szerző nem a tudomány igazi, általános, egységes módszerét és definícióját keresi, de nem is a tudománytörténetek relevanciáját próbálja egységes módon bemutatni a tudomány működése és önmeghatározása alapján, hanem, ahogy ő fogalmaz, „nem is elméletet gyártottam, hanem történetet szőttem példákából, vitákból, szövegekből, képekből” (225). A történet főhőse Isaac Newton és az optikai levelei az 1670-es évek elejéről, amelyekkel forradalmasította a fényről és a színekről való tudományos (és köznapi) gondolkodást.

Zemplén fő állítása szerint Newton a munkáiban két új fogalom bevezetésével (*törekenység* és *spektrum*) egy teljesen új világ számára nyitotta meg az utat, és egyúttal megalapozott egy (később) jelentős karriert befutott (tudományos) világfelfogást és világnézetet is. Mindazonáltal a könyvben prezentált történet számára nem pusztán az fontos, hogy Newton elmélete milyen hatással volt az utókorra, vagy hogy épp milyen mértékben jelentett tudományos forradalmat. Noha ez is terítékre kerül, Zemplén sokkal inkább arra fókuszál, hogy milyen

könyvének teoretikus célját (13). Emellett Kuhn előzményeihez szokás sorolni Ludwig Flecket is, és noha jóval kevésbé ismert manapság, de Philipp Frank szintén hasonló (vagy épp azonos) elképzelésekkel állt elő, mint Kuhn, csak az 1950-es években. Zemplén említi, hogy Kuhn tankönyveket vizsgált a tudományfilozófiai írások hatásának feltérképezéséhez, ám ami számára még fontosabb, ezt tette Goethe is (187). Az eddig elmondottak alapján pedig ez azért érdekes, mert Frank pontosan ugyanígy járt el: tankönyvek és ismeretterjesztő művek informális bevezetéseit, előszavait elemezte a metafizikai és ideológiai elköteleződések feltárásához.



viták és diskurzusok övezték Newton leveleinek publikálását (amelyek mellesleg az első tudományos folyóiratban megjelent tanulmánynak számítanak). A téma meglehetősen lehatárolt, azonban annál jelentősebb, ugyanis Zemplén narratívája szerint éppen az ilyen jellegű, akár a folyóiratok szintjén, első körben lokálisan lezajlott viták tették lehetővé, hogy ma képesek vagyunk a színekről differenciált módon beszélni (191).

Newton elmélete korántsem volt olyan könnyű helyzetben, mint ahogy azt az olyan narratívák alapján gondolnánk, miszerint a tudomány történetének nagy gondolkodói egy csapással leváltják az előző korszak domináns elméleteit. A szerző többször is felhívja a figyelmet arra, hogy azoknak a szerzőknek a kontextusában, akik a tudománytörténet újító nagyjaiként kerültek be a tankönyvekbe, gyakran „gondoljuk, hogy az őt támadók és kritizálók rosszabb kísérletezők vagy értetlenebb teoretikusok voltak” (87). Ezzel szemben Zemplén részletesen bemutatja azt, hogy például Newtonnak azok a kísérletei, amelyekkel a fénynek a korszakban általánosan elfogadott elméletét kívánta felváltani, korántsem voltak pontosak, és a publikált tanulmányban való reprezentációjuk is hiányosságokat mutatott (27). Kitér arra is, hogy a kortársak szemében (az ő saját tudásuk fényében) Newton elmélete „csak részben volt empirikusan adekvát” (102) szemben az akkoriban elfogadott elmélettel (52); Newton elképzeléseinek megjelenését követően pedig „végig publikáltak szerzők arról, hogy nem megbízható az elmélet, nem felel meg számos »tény«-nek” (192); de még Ockham borotvája is Newton ellen szólt, hiszen míg a rivális (és általános elfogadott modifikacionista) elmélet szerint a színjelenségek magyarázatához elegendő két egyszerű szín (minden más azok módosulásából áll elő), addig Newton ennél jóval többet feltételezett (51–52, 86), ezért kevésbé volt gazdaságos.

Mint látható, Newton jelentős hátránnyal indult, hiszen elmélete számos olyan kritériumnak nem felelt meg, amit (a korszakban is) elvártak, így „a 17. század utolsó harmadában Newton színelmélete és tudományos munkamódszere nem talált elfogadásra” (40), azonban „Newton világában Newtonnak igaza volt” (189), idővel pedig marginalizálta az alternatíváit, így fennmaradásával egy „egész új fizikai világgép” jött létre (173, kiemelés az eredetiben). Noha a folyamat megértéséhez filozófiai, kognitív-tudományi (pszichológiai), tudományok társadalmi helyzetével kapcsolatos (szociológiai) elemzések és megközelítések is járulnak, Zemplén alapvetően nem Newton kulturális, politikai vagy biográfiai kontextusából indul ki („Életek dramatizált bemutatása helyett a tudományágak drámájának két fontos epizódját kívánom bemutatni” [9]), hanem *érvelésének és a vitában kialakított pozíciójának* elemzésére tesz kísérletet, azaz Newton *retorikáját* rekonstruálja és elemzi az *argumentációelmélet* eszköztárának segítségével. A vállalkozás külön érdekes, hiszen „Newton konfrontációs stratégiája hajmeresztő volt. Egy mindenki által igaznak vélt elméletet támadott, és matematikai bizonyosságot hirdetett” (114).



Zemplén könyvét éppen ez a perspektíva és kérdésfeltevés sorolja a tudományfilozófia legújabb trendjei közé: egy olyan diszciplína (nevezetesen a retorika és argumentációelmélet) felől közelíti meg a tudománytörténet és a tudományos tudásunk egy elemét, ami ritkán része a tudományfilozófusok alapvető eszköztárának. Mint azt az egyes fejezetekből láthatja az olvasó, és ahogy azt a könyv végén a szerző is explikálja, nem Newton érveinek meggyőző erejét vizsgálja (vagyis nem értékeli az érveket), hanem „strukturált érvehalmazban vizsgált[a] elemek változó viszonyát, álláspontok módosulásait és értelmezési lehetőségeit” (201).

A könyvben használt tudományos eszköztár alapvető elemét az úgynevezett pragmadialektika adja:

A cél minden potenciálisan argumentatív elemet argumentatívnak tekinteni, ezt követően a lehető legerősebb érvelést rekonstruálni az explicit elemekből, majd az értelmezés és elemzés során is a »maximálisan argumentatív« olvasatot vizsgálni. Az implicit elemek feltárása során a cél először a »logikai minimum« rögzítése (minden nem önellentmondó érvelés érvényessé tehető logikailag), majd a »pragmatikai optimum« megtalálása a számos logikai lehetőség közül (124).

Az elemzési eljárásnak az az előnye, hogy elkerüli a pszichologizáló magyarázat veszélyes terepét: „bár az álláspontok belsők, ehhez nincs hozzáférésünk, így nem pszichológiai diszpozíciókat próbál rekonstruálni, hanem az állásponthoz kapcsolódó nyilvános elköteleződéseket” (113). (Ezzel egyébként egy olyan 'külső', főként az antropológiában használt *étikus* perspektívából tekinthetünk Newton vitájára, ami Zemplén számára különösen fontos a saját elméleti céljainak eléréséhez [179-185].) Vagyis nem az számít, hogy mi volt „Newton fejében”, hanem hogy „hogyan vett részt vitákban” (103). Noha a szerző több alkalommal kisebb-nagyobb kitérők erejéig felvillantja a pragmadialektika mibenlétét, egy olyan komplex és kevésbé ismert területtel van dolgunk, hogy az olvasó jó eséllyel zavarba jön olykor, és némi hiányérzettel tér át a következő szakaszra.

Zemplén tüzetesen végigveszi Newton legfontosabb érveit, terminológiáját, a kritikák alapján többször is megváltozott álláspontját, és részletesen rekonstruálja a manővereit, a stratégiáját, és azt, hogy miképp finomodott és lett egyre meggyőzőbb az eleinte folyamatos ellenállásba ütköző elmélet. Van is mit elemeznie Zemplénnek, ugyanis Newton írása „merész retorikai lelemény volt” (21). A publikált levélben Newton a saját szakállára vezeti be a döntő kísérlet eljárását, ezzel is erősítve saját retorikai pozícióját, folyamatosan próbálja ellehetetleníteni mások kritikáit, és gyakorlatilag megszabja az ellene felhozható és legitim ellenvetések típusát és jellegét.

Nem mehetünk el szó nélkül a kötet szerkesztési elve mellett. A könyv alapját három téma adja: (i) a tudományfilozófia történetének narratívája, (ii) Newton eredményeinek helye és kontextusa a fizika történetében, (iii) a retorikai módszer. Noha feltehetjük, hogy a szélesebb közönség is legalább részben ismeri az elsőt, a fizikai fogalmak és történeti egymásutánok vázolója annál fontosabb, ahogy a retorikai és egyéb elemzői eszközök részletes ismertetése is. Zemplén ezeket lelkiismeretesen és világosan ismerteti is a könyvében, ezzel a laikusok vagy a diszciplinárisan kívül esők számára is megközelíthetővé válik a szöveg. A probléma mindössze az, hogy ezt meglehetősen későn és némileg rapszodikusán teszi, gyakran elejtve hasznos morzsákat, majd felfüggesztve a tárgyalást egy későbbi szakaszig (ezáltal pedig nem ritkák az ismétlések sem a kötetben).

A fizikai alapfogalmak és összefüggések kontextualizálása például a 42. oldalon kezdődik, ami noha még bőven a kötet eleje, azonban addigra már több alkalommal is szubsztantív módon épít a fogalmakra és történeti elemekre, ezzel megnehezítve a fizikában nem jártas olvasó dolgát. A retorikai és argumentációelméleti eszközök részletes kidolgozása és bevezetése, illetve a tudományfilozófia történetének vázolója a saját elemzésének pozicionálása érdekében a negyedik fejezettől folyamatosan kerül terítékre a hetedik fejezetig. Ezekben a részekben párhuzamosan futnak az elméleti megfontolások és azok gyakorlati alkalmazásai. Az ezekben szintén járatlan olvasó a negyedik fejezetig bizonytalanságban van, és várja, hogy a szerző a megfelelő definíciókkal a segítségére siessen.

Természetesen mindennek nem kell a könyv teoretikus és tudományos értékét befolyásolnia, alapvetően gyakorlati és az olvasási élményt elősegítő tényezőkről van szó (ha nem egyéni preferenciákról). A záró fejezetben azonban, amikor egy másik kötetről ír a szerző, akkor annak pozitívumaként kiemeli, hogy „a lineáris »sikertörténetet« revideáló hozzáállás például dicséretes” (209). Ha mármost a lineáris történetírás elkerülése erényként merül fel, akkor gondolhatjuk, hogy Zemplén saját (nem-lineáris) szerkesztési elve is teoretikus elköteleződéseket dokumentál (például azt, hogy a tudománytörténetének helyes, de legalábbis gyümölcsöző és legkevésbé torzító narratívája nem egymás után következő események felsorolásáról áll), és ily módon fontos dolgokra mutat rá. Azonban ekkor felmerül annak is a lehetősége, hogy amennyiben ez a nem-lineáris szerkezet megnehezíti az olvasó dolgát, akkor az olvasó érdekében feláldozható lett volna ez a teoretikus elköteleződés. (Feltehetően arról is szó lehet, hogy mivel a kötet több évtizedes kutatómunka eredményeként állt elő, a különböző jegyzetek és kommentárok összefűzése sikerült kissé kuszára, amit az is alátámaszthat, hogy a könyvben zavaróan sok az elütés, több esetben hiányzik a központosítás. A kissé félrecsúszott, gyakran meglehetősen magyartalan mondatszerkezeteket vagy a láthatóan egybetartozó mondatok hirtelen kettévágását a pontosabb szöveggondozási munka kiküszöbölhette volna.)



Hasonló szerkesztési nehézségre utal az olvasó szempontjából, hogy a kötetben sem tárgy-, sem pedig névmutatót nem találunk. Noha a magyar tudományos könyvkiadás általános tendenciájáról beszélhetünk, ezekre jelen esetben már csak azért is kimondottan szüksége lenne az olvasónak, mert amennyiben a könyvet újra a kezünkbe kívánjuk venni (amire minden esély megvan, figyelembe véve annak rendkívül átfogó narratíváját, részletes történeti dokumentációját és magyar nyelven szinte egyedülként elérhető kompakt összefoglalóit), akkor a tartalomjegyzékben az alfejezetek címei (mint például „Dolgok és hitek”, „Kompetencia, performancia, regresszus”) nem feltétlenül segítik az olvasót abban, hogy visszataláljon a számára releváns részekhez.

Elteltekintve a kötet szerkesztési hiányosságaitól és nehézségeitől, az olvasó egy valóban eredeti és a magyar tudományfilozófia művelését meghatározó munkát vehet a kezébe. Zemplén világosan, érthetően és eredeti módon rekonstruálja az újkori tudomány- és filozófiatörténet korszakalkotó pillanatait, ahol is Newton egy speciális vitában úgy tudta pozicionálni a saját elképzeléseit retorikai szempontból, hogy egy „lokális felfedezés egy általános természetkép alapjává válhasson” (10). Mindez pedig csak az első lépés, ugyanis ahogy azt a kötetben visszatérően jelzi a szerző, a kötet szerves folytatását jelentő és hasonló elvek mentén szerveződő Goethe-monográfia már úton van.

A radikalitás dimenziói – határmunkálatok a 19. századi Angliában*

Bárdos Dániel

Pál Eszter

A viktoriánus Anglia: tudomány és társadalom

Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015. 164 oldal

ISBN: 978 963 284 581 4

Képzeljük el, hogy egy 19. századi viktoriánus természettörténeti múzeum közepén állunk. Az épület már pusztá megjelenésével tiszteletet parancsol, a tudomány nagyságát és dicsőségét, a fejlődésbe vetett töretlen hitet hirdeti. A csillogóra lakkozott fatárolókban megszámlálhatatlan minta sorakozik gondosan katalogizálva, végeláthatatlan sorokban. Kitömött madarak és emlősök merednek ránk üvegszemeikkel, mellettük embriók és halak kifakulva a formalinos üvegekben. Rovarok és préselt növények, ősmaradványok és ásványok, meteoritok és korallok, ameddig a szem ellát. A falakon nyomatok, mindenféle élő és élettelen természeti képződmény rajzai, valamint az ezeket gyűjtő felfedezők, természetkutatók portréi. Szakállas férfiak, vállukon puskával, büszkén állnak a brit gyarmatbirodalom valamelyik távoli szegletében. A furcsaságoknak ebben a szédítő gyűjteményében azonban nehéz bármit is tüzetesen szemügyre vennünk, mert a múzeumot mindössze egyetlen, a központi terem közepéről lelógó, rendkívül erős lámpa világítja meg. Ennek fénye önkéntelenül tereli a tekintetünket, azonban ahogy elfordulunk tőle, az utóképétől elvakítva, a múzeum több részén uralkodó félhomályban nem tudjuk alaposabban megfigyelni a kiállított dolgok finom részleteit. Képzeljük el, hogy ez az erős fény Charles Darwint, a múzeum maga pedig a 19. századi természettörténetet jelképezi.

A metaforát Jim Endersbytől kölcsönöztem (Endersby 2003), aki annak a veszélynek a megvilágítására használja, amivel minden 19. századi természettörténettel foglalkozó műnek szembe kell néznie. Könnyű beleesni abba a csapdába, hogy

* Ezúton köszönetet mondok Tuboly Ádám Tamásnak és Zemplén Gábornak a recenzió korábbi változatához fűzött hasznos megjegyzéseikért.



a narratíva túlságosan is Darwint helyezi előtérbe, és ennek vakító, ugyanakkor egyoldalú fényében a történet más szereplői, történései, mint „előfutárok” vagy „ellenfelek” kerülnek meghatározásra – olyan mellékszereplők, akik önmagukban nem, csupán Darwin relációjában értelmezhetőek valamilyen módon. Ez a jelenség korántsem új keletű, már a 19. századi kortársak számára is problémát okozott, és bár a múlt század közepén – *A fajok eredetének* százéves évfordulóján – meginduló tudománytörténeti kutatások a „Darwin-mítosz” legtöbb elemét dekonstruálták, a fenti kép számos eleme még ma is tartja magát.

Pál Eszter első monográfiája *A viktoriánus Anglia: tudomány és társadalom* címmel jelent meg 2015-ben, az ELTE Eötvös Kiadó gondozásában. A könyv, a szerző saját bevallása szerint, „egy olyan szemléletváltás körülményeiről szól, melyet nyugodtan nevezhetünk radikálisnak” (11). Ez a szemléletváltás, amely a 19. századi Angliában – jelentős részben Londonban – zajlott le, alapjaiban változtatta meg a tudomány művelésének gyakorlatát, és végső soron megteremtette a 20. századi tudományosság alapjait, azokat az intézményes kereteket és alapvető értékeket, amelyek mentén a mai tudományosság is szerveződik. A viktoriánus Angliában lejátszódó változások radikalitásának több dimenziója van, mivel a változás nem csak a tudomány kontextusában érhető tetten, hanem alapvető hatása volt a mindennapi elképzelésekre, arra, ahogyan a korabeli átlagemberek a világról általában gondolkodtak. A monográfia célja a viktoriánus kori Anglia tudományos életének és vitáinak bemutatása, kiemelt jelentőséget tulajdonítva annak a társadalmi közegnek, amelyben ezek a viták megszülettek és lejátszódtak.

A továbbiakban rekonstruálom Pál Eszter fő téziseit, egyes fejezeteket rövidebben, míg másokat hosszabban fogok elemezni. Ezután rátérek kritikai jellegű észrevételeimre, amelyek elsősorban az első két bekezdésben előkerült probléma tükrében a narratíva Darwinhoz fűződő viszonya kapcsán kerülnek tárgyalásra. Mindezek előtt azonban szükségesnek érzem, hogy rövid – és ebből következőleg erősen leegyszerűsítő – áttekintést adjak azokról a módszertani jellegű szempontokról, amelyek impliciten vagy expliciten Pál Eszter könyvében is megjelennek.

A kötet a tudománytörténet-írásnak annak az újabb vonulatába tartozik, amely Magyarországon még nem mondható túlságosan elterjedtnek, legalábbis ha a magyar nyelven megjelent könyvek számát nézzük. Ennek kezdetei Thomas Kuhn híres könyvének, *A tudományos forradalmak szerkezetének* 1962-es megjelenésére nyúlnak vissza. Kuhn művének hatását nehéz túlbecsülni – bár a kuhni elméleti keretrendszer konkrét, tudománytörténeti kutatásokban való alkalmazhatóságának a korlátaira hamar fény derült, azonban az elképzelés mégis megtermékenyítően hatott a tudomány természetével foglalkozó diszciplínákra. A hatvanas évek előtt az erről való gondolkodást szinte kizárólag a logikai empirista vagy logikai pozitivisták hagyomány uralta, ami a tudományt mint alapvetően racionális, egy egységes módszer mentén szerveződő, kumulatív tudásfelhalmozó vállalko-

zást fogta fel, amelyben az igazolás és a felfedezés kontextusa élesen különválnak egymástól, vagyis a különböző tudományon kívüli, külső – társadalmi, gazdasági, pszichológiai stb. – tényezőknek ideális esetben semmilyen befolyásuk nincsen az elméletek tartalmára.¹

Kuhn – hozzá kell tenni, korántsem minden előzmény nélkül – ennek az ahistorikus értelmezésnek a helytállóságát kérdőjelezte meg, és azt állította, hogy a tudomány nem az unilineáris fejlődés sikertörténeteként, hanem történetileg meghatározott produktumként érthető meg, ahol egymással összemérhetetlen elköteleződések, értékek mentén szerveződő tudományos közösségek állítják elő a tudományos tudást. Szokás ezért a tudományfilozófia *történeti fordulatáról* beszélni – a tudomány esetleges történetének ismerete nem csupán érdekesség, hanem szükséges feltétel ahhoz, hogy arról megérthessünk valamit. Az egységes tudománykép elvesztésével a makronarratívák – mint amilyen éppen Kuhné is volt – létjogosultsága megkérdőjeleződött, és előtérbe kerültek a mikrotörténetek, az olyan esettanulmányok, amelyek szűkebb tér- és időbeli keretek között, egy adott tudományos vita finomabban szemcsézett leírására vállalkoznak.

Boris Hessen és Henryk Grossmann, Robert Merton vagy Ludwik Fleck munkásságával már a húszas-harmincas években megjelentek a szociológiai szempontok a tudomány vizsgálatában, azonban igazi jelentőségre a történeti fordulat után tettek szert. Kuhn mellett a klasszikus, Mannheim-féle tudásszociológia által inspirálódva létrejön a tudásszociológia erős programja, a *Sociology of Scientific Knowledge (SSK)*, majd nyomukban egy sor más megközelítés, például a kulturális antropológiából kölcsönzött módszerekkel dolgozó laboratóriumtanulmányok vagy a megismerés történeti beágyazottságát előtérbe helyező történeti episztemológia. A tudományról ilyen történeti-szociológiai keretben gondolkozó, azt végső soron lokális kontextusokban, lokális célok, az adott materiális és kulturális erőforrások mentén szerveződő kulturális gyakorlatnak tekintő interdiszciplináris megközelítéseket összefoglaló néven nevezhetjük tudománytanulmányoknak (*science studies*) is.

Pál Eszter könyve mindenképpen a tudománytanulmányok kontextusába illeszthető, a történetírás mellett tudományfilozófiai és tudományszociológiai, valamint eszmetörténeti szempontok is megjelennek benne, és keverednek a műfajra jellemző módon. A mű externalista alapállásának értelmében a hangsúly nem az elméletek és viták tartalmára helyeződik, hanem annak a társadalmi környezetnek

¹ A logikai empirizmussal kapcsolatos történeti és filológiai kutatásoknak az utóbbi évtizedben tapasztalható fellendülésével ez a kép némileg finomodott (lásd például Tuboly 2015). Mindazonáltal nem szabad figyelmen kívül hagyni a logikai empirizmus népszerű recepciójának hatását, amit ezen a – még ha történetileg nem is teljesen pontos – interpretáción keresztül gyakorolt a tudományfilozófiára és a tudomány népszerű felfogására.



a vizsgálatára, amelybe ezek beágyazódtak. Azok a külső – vagyis a tudományos megfontolásokon kívüli – tényezők vannak a kötet fókuszában, amelyek lehetővé tették bizonyos tudományos elméletek megjelenését, illetve azok elfogadását vagy elutasítását.²

A szerző szerint a viktoriánus Anglia tudományos vitáinak mozgatórugója a modernitással elszámolni kívánó társadalmi és pszichológiai szükséglet, ami végső soron az evolúció, haladás, kontingencia körüli vitákban fejeződik ki. Fő tézise szerint a korszak tudományos, illetve tágabb értelemben kulturális vitái határmunkálatokként értelmezhetőek. A narratíva gerincét adó határmunkálat (*boundary-work*) fogalmat Thomas F. Gieryn vezette be. Ez azt a retorikai stílust jelenti, „ahogyan [a tudósok] a tudomány intézményét (azaz a tudomány művelőit, módszereit, a felhalmozott tudást, értékeket és a munka szervezését) kiválasztott jellemzőkkel ruházzák fel azzal a céllal, hogy társadalmi határvonalat képezzenek, amely egyes intellektuális tevékenységeket »nemtudományként« különböztet meg” (Gieryn 2010: 201). Ennek a megkülönböztetésnek a célja nem más, mint az anyagi és szimbolikus erőforrásokhoz való hozzáférés bővítése, a társadalmi autoritás, szakmai önállóság védelme, azáltal, hogy bizonyos kulturális gyakorlatokat illegitimként bélyegeznek meg. A viktoriánus Anglia kulturális vitái, a szerző állítása szerint, a határmunkálatok elméleti keretében interpretálhatóak: a tudomány és a vallás területén lényegében hasonló határmunkálati tevékenység folyt, a vita mindkét esetben azt a problémát állította középpontba, hogy végső soron kik is a szakértők egy bizonyos kérdésben.

Ahhoz, hogy ezt jobban megértsük, meg kell vizsgálnunk a 19. századi angol tudományosság kontextusát, vagyis röviden áttekinteni a viktoriánus Anglia társadalmi, gazdasági, demográfiai jellemzőit. A kulcskérdés az, hogy milyen tényezők tették lehetővé azt – a bevezetésben radikálisnak nevezett – szemléletváltást, ami a különböző evolucionista koncepciók megjelenésével és elterjedésével nem csak a tudományos, de a hétköznapi gondolkodást is nagymértékben átalakította. A korszak legfontosabb élménye minden kétséget kizáróan az ipari forradalom következményeként fellépő népességrobbanás, urbanizáció, illetve az ezek által felvetett sajátos problémák, mint a gyakori járványok vagy a kiterjedt szegénység megjelenése volt.³ Az egyre kiterjedtebbé váló oktatás révén a század tendenciáit tekintve nagymértékben csökken az írástudatlanság, ezzel a tudományos elképzelések a társadalom szélesebb rétegei számára is elérhetővé válnak. Megjelenik

² Az internalizmus/externalizmus ellentétpár tarthatóságára – amely az utóbbi évtizedek historiográfiai kutatásainak fényében kérdésesnek látszik – nem térek ki, hanem elfogadom a szerző alapállását.

³ Ez az alapélmény hatással volt a népszerű és tudományos vélekedésekre is – elég, ha csak Thomas Malthusnak a népesség növekedésére vonatkozó elképzeléseire gondolunk, amelyek számottevő hatást gyakoroltak a néhány évtizeddel később megjelenő evolucionista elméletekre is.



két olyan találmány, a távíró és a telefon, ami összehasonlíthatatlanul könnyebbé teszi a kommunikációt, ugyanakkor a legfontosabb mégsem ez, hanem az olcsó postai szolgáltatás, az ún. *Penny Post* megjelenése volt. Az olcsó levelezés megkönnyítette a tudáscserét, a vasútépítési láz pedig az olcsó levelek gyorsabb célba juttatását segítette elő.

A viktoriánus társadalomban a vallás központi szerepet töltött be, ennek tárgyalása azért is kiemelt fontosságú, mivel a hagyományos narratíva a korszakot mint vallás és tudomány harcát írja le. A szerző szerint, a népszerű felfogással szemben nem beszélhetünk egyértelmű szekularizációról, inkább pluralizálódásról, az anglikán egyház tekintélyének megkérdőjelezéséről. A szekularizáció az iparosodás következtében átalakuló társadalomszerkezetnek köszönhető, és nem egyéni, hanem elsősorban társadalmi szinten jelenik meg, az egyház autoritásának gyengülésével. Pál Eszter szerint nem igazán beszélhetünk vallás és tudomány harcáról, mivel a tudományos szféra erősödésével párhuzamosan a vallási élet jelentőségének növekedése is megfigyelhető, az Istennel való személyesebb kapcsolatot hirdető evangéliumi gyülekezetek, kiségyházak egyre nagyobb jelentőségre tesznek szert.

A demográfiai tendenciák, az oktatás, a kommunikáció és a vallási élet területén bekövetkezett változások végső soron a tudományosság szerkezetének, a tudományos intézményrendszer megváltozásának feltételeit adták. De miben is állt pontosan ez a változás? Fontos megjegyezni, hogy a 19. század elején a „tudós” kategóriája még egész egyszerűen nem létezik, ez csak később, a harmincas évek közepén jelenik meg William Whewell révén. A század első felének tudományosságát az amatőrizmus jellemzi: a tudományos tevékenység elsősorban a társadalom felsőbb rétegeinek kiváltsága, olyan passzió, amelyet a biztos anyagi háttérrel és kellő szabadidővel rendelkezők engedhetnek meg maguknak.⁴ A tengerparton csigákat és ősmaradványokat gyűjtögető arisztokrata és a természettörténettel foglalkozó vidéki lelkipásztor a korszak tipikus alakjai. A szerző szerint a 19. századot meghatározó változás – bizonyos fenntartásokkal ugyan – az amatőrizmus/professzionizmus ellentétpárban ragadható meg, olyan határmunkálati küzdelekként, amelynek során a tudomány művelésének professzionális formái egyre hangsúlyosabbá válnak bizonyos csoportok révén, ezáltal pedig a társadalmi viszonyok és a tudományos tudás közti kapcsolat közvetettebbé válik. Az amatőrizmus kiszorítására tett erőfeszítések szorosan összefüggnek a vallási mezőben, illetve a vallás és tudomány között megfigyelhető határmunkálati tevékenységekkel.

⁴ Bár ahogy a szerző is megjegyzi, nem minden nehézségtől mentes a kifejezés használata (56), mivel az amatőr, az amatőrizmus fogalma szükségképpen csak a professzionizmussal szembeállítva értelmezhető – ez utóbbi kategória azonban ekkor még nem létezik.



Ahogy Pál Eszter fogalmaz:

Az amatőr/professzionális distinkciót azonban részben átfedte a tudomány és vallás ellentéte. Angliában a tudományos mozgalom a természettudományok köré szerveződött, és lényegében a társadalmi problémák megoldását is a természettudományoktól várták. Az evolúciós elméletek és a vallás közötti feszültség, illetve az egyházak hivatalos és informális dominanciája a kulturális intézményekben és közgondolkodásban ezért hamar szakítópróbához vezetett. Vagyis itt nem pusztán a tudományos professzionalizáció kérdéséről volt szó – a társadalmi és tágabb kulturális dimenziója legalább annyira jelentős volt (56).

A külső, társadalmi tényezők megjelentek a tudományos elképzelések tartalmában is, így a haladás nemcsak mint társadalmi eszmény és politikai cél, hanem mint tudományos probléma is artikulálódhatott. Az ily módon újraértelmezett tudomány közügyként jelent meg a viktoriánus társadalomban, egyrészt olyan értelemben, hogy egyre szélesebb közönség érdeklődését volt képes felkelteni. Másrészt pedig a tudósok, határmunkálati tevékenységük részeként, egyre hatékonyabban érveltek amellett, hogy a tudomány nem elválasztható a társadalmi haladástól, művelése tehát közérdek. Ebben a változásban kiemelt szerepük volt a korban megjelenő új tudományos társaságoknak, mint amilyen például a *British Association for the Advancement of Science* (BAAS) volt. Ezek a társaságok a tudomány egyetemességét hirdették, és szemben az olyan korábban alakult intézményekkel, mint a *Royal Society*, egy „modern, diszciplinárisan tagolt, társadalmilag és politikailag semlegesebb és világosabb szabályok mentén működő, vagyis professzionálisabb” (77) tudományosságot képviseltek.

Az előzőekben már említett tényezők, mint az írástudatlanság csökkenése és a kommunikáció módjainak megváltozása következtében a korban a tudományos ismeretterjesztő kiadványok száma rendkívül gyorsan növekedett: csak 1850 és 1860 között megduplázódott. A tudománynépszerűsítés, a népszerű tudomány kérdése központi jelentőségű volt a viktoriánus kulturális életben. A határmunkálatok kérdése itt is nagyon hangsúlyos, mivel az ismeretterjesztés kapcsán megint csak felmerül a kérdés a különböző jogosítványokat illetően: kinek van joga hozzászólni tudományos kérdésekhez, vagy még pontosabban, joga van-e olyasvalakinek hozzászólni, aki maga nem végez kutatásokat, vagy ha végez is, akkor azt nem az éppen kanonizálódó módszerek mentén teszi? Bár a cél eleinte az amatőrök kiszorítása volt, azonban a század közepétől, felismerve az ismeretterjesztésben rejlő potenciált, már a határmunkálati célok érdekében történő felhasználás a döntő. Megjelentek a vallásos tudománynépszerűsítő, illetve egyre gyakoribb volt, hogy nők írtak – szándékaik szerint nem csak gyermekek-



nek és nőknek szóló – műveket. A tudománynpszerűsítők és bestsellerírók ellenpontjaként aztán a század második felében végül kialakult és stabilizálódott a hivatásos tudós kategóriája, a munkamegosztás határai így erre az időszakra már világosabbá váltak.

A társadalmi háttér áttekintése után rekonstruálom azokat a tudományos problémákat, amelyek a korabeli viták középpontjában álltak, és a tárgyalt kötet számára is kulcsfontosságúak. A század első felének meghatározó elképzelése az ún. természetteleológia, ami szerint a (természeti) világban tapasztalható rend és változatosság egy jóságos Teremtő – természetesen a Biblia Istene – működésére enged következtetni. A Biblia szó szerinti értelmezésének hagyománya – elsősorban a francia felvilágosodás elutasításának és az empirizmus erős hatásának köszönhetően – rendkívül erős volt a korabeli Angliában, a természetteleológia pedig kompatibilis volt ezzel az értelmezéssel. Ezt a konszenzust először a geológia kialakuló diszciplínája bontotta meg a 18. és a 19. század fordulóján, amikor a geológiai formációkat tanulmányozva azt állította, hogy a kőzetrétegeknek jóval öregebbnek kell lenniük annál, mint amit Mózes első könyvének szó szerinti értelmezése megenged. Fontos hangsúlyozni, hogy itt megint csak nem vallás és tudomány harcáról volt szó, ahogyan azt a harcos ateisták (és harcos kreacionisták) láttatni akarják. A fiatal geológia számos központi figurája (például William Buckland vagy William Conybeare) egyben kiváló teológus és mélyen hívő keresztény volt.

A természetteleológiával és általában a Biblia szó szerinti értelmezésének hagyományával szemben ellenérzésekkel viseltető hangok a század közepére egyre nagyobb teret nyertek. Robert Chambers névtelenül megjelent könyve, a *Vestiges* még a természetteleológiai kereten belül helyezkedett el, azonban már annak határait feszegette, viszont a hírhedt *Essays and Reviews* és Colenso püspök munkája már nyíltan szembement vele, ezzel nagy vihart kavart az egyház és a közvélemény körében is. Ebbe a vonulatba illeszthetőek a 19. század elejétől megjelenő különböző *evolúciós elképzelések* is, amelyek egyfelől társadalmi igényt elégítettek ki, a kor tapasztalatait konceptualizálták, másfelől pszichológiai szinten is kezelhetővé tették a radikális változásokat. Az evolúcióval kapcsolatos viták a határmunkálatok frontvonalában, a tudomány és vallás társadalmi rangjáról és autonómiájáról szóló polémia középpontjában álltak. A szerző az evolúcióval foglalkozó fejezetben először Lamarck, Lyell és Chambers elképzeléseit mutatja be, azokat alapvetően haladáselvű elméletekként interpretálva, amelyek még megmaradnak a természetteleológiai kereten belül. Náluk az evolúciós mechanizmus a szerzett tulajdonságok öröklése volt, aminek teljes elvetésére aztán Darwinnál került sor Pál Eszter szerint. Az isteni gondviselés és a természetteleológia által feltételezett törvényszerűségekkel szemben itt már a véletlen mint alapvető oksági faktor jelenik meg, ezzel Isten teljesen kikerül a magyarázati elvek sorából. A Darwin által feltételezett mechanizmus, a természetes szelekció azonban nem talált széles körű elfogadásra



a kortársak részéről. Még olyan lelkes támogatói, mint Thomas H. Huxley – aki az 1860-as BAAS-közgyűlésen hevesen védte Darwin elgondolását Samuel Wilberforce püspökkel szemben – sem fogadta el az evolúció természetes szelekciót középpontba állító elképzelését. A darwini evolúció azonban nagyszerűen alkalmas volt arra, hogy éppen a narratíva radikalitásával választóvonalaként szolgálhasson vallásos és nem-vallásos tudomány közti határmunkálatti tevékenységben.

A kortárs biológiai történetben némileg jártas olvasó számára az evolúcióval foglalkozó fejezet szervezési elve, narratívája némileg furcsa. Szemben az előző fejezetek gazdagon rétegzett társadalomtörténeti elemzéseivel, valamint a bevezetésben kiemelt módszertani hatásokkal, úgy gondolom, hogy a rész a recenzio első bekezdésében felvázolt csapdába esik. Az olvasónak önkéntelenül az a benyomása támad, hogy minden Darwin felől kerül értelmezésre, így éppen maga a narratíva esik a teleologikus gondolkodás csapdájába: a korábbi szerzők csupán mint tökéletlen állomások, előfutárok jelennek meg abban a történetben, amelynek szükségszerű végpontja nem más, mint a darwini elmélet. A Darwin körüli tudománytörténeti kutatások *A fajok eredete* megjelenésének százéves évfordulójával óriási lendületet vettek, ezzel pedig elindult a személyét és elméletét övező mítosz(ok) dekonstruálása is. Az evolúcióbíológusok (különösen a brit és amerikai szerzők), diszciplínaépítési törekvéseik elemeként, természetesen igyekeztek Darwint mint a korabeli, ősvi elképzeléseket felforgató forradalmárt láttatni, aki egymaga vezette be az evolúció gondolatát, és ezzel forradalmasította a biológia tudományát. A múlt század második felében azonban sorra születtek az olyan munkák, amelyek ezt a képet teljesen tarthatatlanná tették, és rámutattak azoknak a Darwin-korabeli és őt megelőző (a britek mellett német, francia, olasz) transzmutacionista szerzőknek a szerepére, akik az élet történetéről hasonló elképzeléseket fogalmaztak meg. A részletes recepciótörténeti kutatások nyomán tehát egy ennyire erősen Darwin-központú, munkásságát forradalomként, a kortársakat pedig csupán tökéletlen mellékszereplőként láttató narratíva rendkívül nehezen tartható.

Nem tudom, hogy Pál Eszter vajon *valóban* ezt akarja-e állítani, azonban a fejezet szerkesztési elve és stilisztikai fordulatai önkéntelenül ezt a benyomást keltik az olvasóban. Az olyan mondatok, mint Lamarck kapcsán a „nem mintha a biológia kifejezés megalkotásán (pontosabban modern használatának bevezetésén) kívül igazán maradandót alkotott volna [...]” (106), önkéntelenül whig – vagyis amikor egy tudományos teljesítmény értéke kizárólag a jelen tudományos fogalomrendszere felől kerül megítélésre – felhangokat kölcsönöznek a műnek. Hasonló megjegyzések, mondatfordulatok a fejezet későbbi részeiben, Lyell és Spencer kapcsán is előkerülnek („Bár Spencer a folyamat részletes magyarázatát kínálja, s ezzel jókorát lép előre a Lamarck- és Chambers-féle koncepciókhoz képest” [118]), amikor munkásságuk konzekvensen Darwin relációjában kerül meghatározásra – általában negatív színezettel. Itt kell megemlíteni Alfred Russell Wallace

szerepének teljes mellőzését is. Wallace volt az, aki Darwinnal körülbelül egy időben, tőle függetlenül szintén kidolgozta az evolúció természetes szelekció általi működésének elképzelését, és ezzel Darwint *A fajok eredetének* rohamtempóban való megírására és publikálására készítette. Ennek az esetleges körülménynek az egyértelmű vesztese Wallace, aki a népszerű tudománytörténetben Darwin árnyékában álló másodlagos figuraként jelent, illetve jelenik meg általában még most is, rehabilitálása szintén a Darwin-kutatások robbanásával indult meg.

Ez a probléma a historiográfiának azt az alapvető kérdését veti fel, amire nagyon röviden a szerző is reflektál a bevezetésben. Vajon a múltra vonatkozó vizsgálódásokat mennyiben befolyásolhatja a jelen perspektíva? Az egyes szerzőket, eszméket kizárólag a saját történeti kontextusukban kell értelmeznünk, lehetőség szerint minél inkább elkerülve azt, hogy a jelen fogalmainak és elképzeléseinek szemüvegén keresztül szemléljük azokat? Vagy a múltra vonatkozó vizsgálódásoknak mindig a jelen kérdésekből kell kiindulnia, arra keresve a választ, ami a jelenben releváns? Ezeket az elképzeléseket a historiográfiában gyakran historicista és prezentista hozzáállásnak nevezik. A bevezetésben Pál Eszter egy „mérsékelt” prezentista hozzáállás mellett köteleződik el, hangsúlyozva, hogy elsősorban a perspektíva (vagyis a jelen perspektívája, amelyből a kérdéseket feltesszük) tudatosítását tartja fontosnak (13). Szándéka szerint ez nem jár egy olyan teleologikus narratíva elfogadásával, amely a jelenbeli állapotot a múltbeli folyamatok szükségszerű céljának tekinti. Kérdés azonban, hogy – még egy ilyen mérsékelt hozzáállás is – nem vezet-e szükségszerűen bizonyos torzulásokhoz, mint ahogyan arra próbáltam rávilágítani a narratíva Darwinhoz fűződő viszonya kapcsán. Úgy gondolom, hogy Darwin szerepe még akkor sem ennyire egyértelmű és hangsúlyos, ha egy mérsékelt prezentista alapállásból, a jelen perspektívájából értelmezzük is a 19. századot – mi több, maga a nézőpont is némi körköröséget foglal magában. Természetesen, ha úgy értelmezzük a későbbi tudományosságot, hogy eleve Darwint helyezzük a középpontba, akkor az ő szerepe kardinális lesz a narratívánkban, azonban ezzel kizárjuk azokat a további hatásokat, amelyek szintén szignifikánsan befolyásolták a későbbi elképzeléseket, viszont szükségszerűen a perspektívánkon kívülre esnek. Lényegében a „darwini forradalommal” kapcsolatos tudománytörténeti kutatások, a „Darwin-ipar” jelentősége is ez: semmi nem indokolja – hacsak nem ideológiai, diszciplínaépítési szempontok –, hogy Darwin teoretikus hozzájárulásáról mint forradalomról beszéljünk.

Az előzőeken túl még két kritikai pontot szeretnék röviden felvetni, az egyik a lokalitás, a másik pedig az amatőrizmus kérdése. Pál Eszter a bevezetésben hangsúlyozza a lokalitás szerepét a korszak tudományos vitáiban, éppen ezért vizsgálódásainak fókuszát elsősorban Londonra és annak vonzáskörzetére szűkíti (11). Kérdéses azonban, hogy valóban lehet-e ennyire erősen London-központú narratívát adni a viktoriánus tudományról. A lokalitásnak van két olyan aspektusa,



amely a könyvben sajnos egyáltalán nem jelenik meg. Egyrészt az a tény, hogy a 19. században a Föld területének jelentős része a Brit Birodalomhoz tartozott, ennek hatása pedig a természettudományos tudás termelésében is megfigyelhető. Nem csak arról van szó, hogy az expedíciók és a gyarmati tisztviselők révén hatalmas gyűjtemények jöttek létre, hanem arról, hogy a viktoriánus társadalomban megjelent a tudományos utazás és az utazó koncepciója. Más kérdés, hogy a lokalitás ezen aspektusának szerepe a tudományos intézményrendszer átalakulásában valóban nem annyira hangsúlyos, mindenesetre némileg hiányát éreztem annak, hogy ez a szempont – vagyis hogy a tudás termelésében a viktoriánus utazóknak, felfedezőknak, misszionáriusoknak, gyarmati hivatalnokoknak felbecsülhetetlen szerepük volt – fel sem bukkant. A lokalitás másik aspektusa a tudományos tudás termelésének fizikai helyszíneivel kapcsolatos. Milyen szerepet játszottak a korban átalakuló, kibővülő egyetemek, a meginduló természettudományos képzésekkel létrejövő laboratóriumok, illetve az átlagembereket megszólító múzeumok és tudományos kiállítások, ezek fizikai sajátosságai a tudományos elképzelések kialakulásában és magában az intézményrendszer átalakulásában?

Bár korábban, a 3. fejezetben a szerző is hangsúlyozza az amatőr/professionális distinkció problematikuságát (56), ennek ellenére a két kategória mégis túlságosan hangsúlyosan jelenik meg a narratívában, ezzel azt sugallva, mintha a professzionalizmus egyértelmű diadalmenetéről lenne szó. Valójában azonban inkább arról volt szó, hogy az „amatörizmus” egészen a század végéig – az intézményrendszer fokozatos átalakulása ellenére – nemcsak, hogy szerepet játszott, de alapvetően meghatározta a korszak tudományosságát. Bár Pál Eszter narratívája – ami a 19. század tendenciáit mint az amatörizmus kiszorítására irányuló törekvéseket jellemzi – megragadja az átalakulás lényegét, mégis a kötet szerkesztési és stilisztikai sajátosságai azt a látszatot keltik, mintha a század közepe táján, a tudományos intézményrendszer átalakulásával a természetbúvár lelkipásztorok, utazók és gyűjtők, illetve más amatőrök jelentősége megszűnt volna.

Úgy gondolom, hogy Pál Eszter könyve mindenképpen hiánypótló a magyar könyvpiacra, és mivel alapvetően jól felépített, világosan, olvasmányosan megírt kötetéről van szó, mindenképpen szélesebb érdeklődésre is számot tarthat. A könyv szerkesztésével kapcsolatban mindössze két rövid megjegyzésem van. Egyrészt meglehetősen fájó a név- és tárgymutató hiánya, annál is inkább, mivel történeti munka révén meglehetősen sok szerző és cím előkerül. Másrészt – bár maga a szöveg makrostruktúrája dicséretre méltóan világos – a fejezetek némileg finomabb tagolása és kevésbé általános címadása szintén a könnyebb áttekinthetőséget és visszakereshetőséget segítené elő. Ezek az apró szerkesztési hibák azonban a kötet olvashatóságára és tartalmi érdemeire szerencsére nincsenek érdemi hatással. A mű fő tézise, a viktoriánus Anglia tudományos vitáinak határmunkálatként való értelmezése a kritikámban taglalt módszertani korlátok ellenére friss meg-



közelítését adja a címben meghatározott korszaknak. Az evolúcióval kapcsolatos fejezet narratívájának módszertani problematikusságát leszámítva egy alapos, átgondolt és informatív művel van dolgunk, amely számtalan olyan kérdést felvet, amelyek mindenképpen továbbgondolásra érdemesek és nyitva hagyják a lehetőséget további kutatások előtt. Csak remélni lehet, hogy a mű hozzájárul a magyar tudománytanulmányok szélesebb körű elterjedéséhez.

Irodalom

Endersby, Jim 2003: Escaping Darwin's Shadow. *Journal of the History of Biology* 36: 385–403.

Gieryn, Thomas F. 2010: Határmunkálatok és a tudomány elhatárolása a nemtudománytól: feszültségek és érdekek a tudósok szakmai ideológiáiban. In: Kutrovácz Gábor et al. (szerk.): *Határmunkálatok a tudományban*. Budapest: L'Harmattan. 200–225.

Tuboly Ádám Tamás 2015: Otto Neurath és az egységes tudomány – egy példa a tudományos együttműködésre. *Annona Nova* VII: 9–19.



A londoni Oxford Street 1926-ban © Fortepan

TÓFALVY TAMÁS kultúrakutató és kommunikációs szakember. Kultúrakutatóként a kommunikációs és médiatechnológiák kulturális megalkotásával, konfliktusaival foglalkozik, főként az újságírás és a zenei színterek területein. Kommunikációs szakemberként a média-önszabályozás és a digitális média közpolitikai, tartalomfejlesztési stratégiai érdeklik. A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékének egyetemi adjunktusa, a Magyarországi Tartalomszolgáltatók Egyesülete (MTE) főtutkára és az MTA Médiatudományi kutatócsoportjának tagja, a Zenei Hálózatok Folyóirat szerkesztője. Alapító elnöke volt a Zenei Hálózatok Egyesületnek. 2012-13-ban Columbia Egyetem Fulbright-ösztöndíjas kutatója, 2011-12-ben az Indiana University Bloomington Rézler Gyula-ösztöndíjas kutatója volt. Blogja a kontent.blog.hu címen érhető el.

TUBOLY ÁDÁM TAMÁS (1988, Nagykanizsa) az MTA Filozófiai Intézetének fiatal kutatója. Kutatási területe a huszadik századi analitikus filozófia története, különös tekintettel a logikai empirizmus filozófiájára, valamint a modális logika történetére. Legutóbbi publikációi ezekhez a területekhez kötődnek, és jelenleg is több kötetet szerkeszt Philipp Frank és Otto Neurath munkásságáról. Első önálló monográfiája (*Advocatus Diaboli - Quine és a modális logika*, Budapest: L'Harmattan) megjelenés alatt áll.

WINDHAGER KÁROLY ÁKOS (1975) összehasonlító irodalomtörténész, kultúrakutató, PR-szakértő, újságíró. Kutatási területei: mitológiatörténet; a szépirodalom, a komolyzene és a tömegkultúra kölcsönhatásai; valamint a művészet közéleti olvasatai. 2006 óta az Art's Harmony Összművészeti Társaság művészeti vezetője. 2015 óta az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet tudományos munkatársa. Habilitációs tervezett témája Szokolay Sándor operáihoz kötődik.

ZUH DEODÁTH (1982, Nagyszalonta) az MTA Filozófiai Intézetének poszt-doktori kutatója. Kutatási területe a jelenkori filozófiatörténet, Edmund Husserl fenomenológiája, a magyar filozófiatörténet, valamint a művészettörténet filozófiai és elméleti háttere. Legutóbbi publikációi: *Edmund Husserl ismeretfilozófiája*. Budapest: L'Harmattan, 2015; Arnold Hauser and the Multilayer Theory of Knowledge, *Studies in East European Thought* 67 (2015): 41 - 59. Jelenleg egy Hauser Arnoldról szóló monográfián dolgozik.



MALCOLM GILLIES

A Bartók-életrajz megírása

WINDHAGER ÁKOS

Négy próféta a saját hazájában.

Három esszé az 1956-os forradalom zenei jelenlétéről (1952-1982)

THORSTEN BOTZ-BORNSTEIN

Tarr, Krasznahorkai és az organikus filozófiája

IGNÁCZ ÁDÁM

A szórakoztató zene szovjet követői Magyarországon
a klasszikus sztálinizmus időszakában

TÓFALVY TAMÁS

Polc, mappa, playlist.

A rögzített zene tárolása, a zenei identitás kommunikációja
és a technológiai ökoszisztéma

INTERJÚ

Velünk élő kultúrtörténet. Zuh Deodáth interjúja

Hauser Arnoldról Hauser Arnoldné Borus Rózsával

RECENZÍÓ

TUBOLY ÁDÁM TAMÁS

Newton új megvilágításban.

Zemplén Gábor Áron könyvéről

BÁRDOS DÁNIEL

A radikalitás dimenziói - határmunkálatok a 19. századi Angliában.

Pál Eszter könyvéről

Ára: 1000 Ft