

Magyar zeneszerzés, magyar zenekultúra napjainkban

Mielőtt zenekultúránk helyzetének vázlatos ismertetésébe foglalnánk, előre kell bocsátani egy elvi problémát. *Folyamatok* megragadására teszünk kísérletet, ami távolról sem zárja ki, hogy egyes művekben *eltérő* törekvések is megjelenjenek, vagy „kilógnak” a sorból. Művészeti alkotások soha nem vezethetők le maradéktalanul az adott feltételekből. Ennek hangsúlyozására azért van szükség, mert ellentmondás feszül a között, hogy a hetvenes-nyolcvanas években jó néhány jelentős mű született, illetve fontos életművek teljessé váltak ki, és a között, hogy a zenekultúra *egészének* jelenlegi állapota a legkevésbé sem ad okot meglepődésre. Időről időre elkerülhetetlen az alapkérdések újbóli fölvetése és végiggondolása, különben megmagyarázhatatlanná válnak a funkcionális zavarok, érthetetlen marad, miért nem képesek maguk a művek, legyenek mégannyira jelentősek is, elmozdulást előidézni a zenekultúra alapstruktúrájában.

Válságjelenségek, pozícióvesztés

Maguk a fölvetődő problémák nem új keletűek, inkább föloldatlan régi ellentmondásokból következnek. Mindezzel együtt a hetvenes évekhez képest napjainkra *új helyzet* alakult ki. Általánosságban ezt a helyzetet a zene korábban kivívott pozícióinak elvesztésével és az egykor meghirdetett célok („legyen a zene mindenkié” stb.) gyakorlati háttérbe szorulásával jellemezhetjük egyfelől, másfelől viszont (a zenei alkotófolyamat felől közelítve) olyan válságjelenségekkel, mint a komponálás hallatlan megnehezülése a visszhangtalanság, a belterjessé válás, a zenei időfolyamat megszervezhetetlensége, az anyag széthullása stb. miatt.

Miközben a hetvenes évek derekáig még úgy látszott, hogy a magyar zeneszerzés reprezentatív módon képviseli a magyar szellemi élet progresszív tendenciáit, felszínre segítve a mélyben munkáló feszültségeket, a maga sajátos módján katalizátor szerepet töltve így be, ma már úgy tűnik, hogy ez illúzió volt. Egyrészt, mert maga a zeneszerzés is, saját logikáját követve, olyan irányban haladt, hogy a társadalomtest mindinkább áthatolhatatlanná vált számára, másrészt pedig, mert megritkult körülötte a társadalmi tér, befogadó közeg nélkül maradt (ami persze visszamenőleg is mutatja, hogy a zenekultúra egészének folyamatait kevésbé tudta érdemben befolyásolni).

A zenekultúra egészen belül kettős mozgás észlelhető. A „tisztá források” szellemi környezetszennyezés áldozatai lettek, vagy egyszerűen a történelmi fejlődés lépett túl rajtuk (lásd a zenei magaskultúrának a népzenehez való viszonyát), miközben új kapcsolatok – legalábbis szélesebb társadalmi méretekben – nem épültek ki. De ugyanebbe a jelenségcsoportba tartozik a tömegkommunikáció, a gép- és konzervzene erőszakos hangkulisszája, amely megfelelő folklorisztikus ellenlökések hiányában a hallás elcsökevényesedéséhez vezet. Ezzel szemben a zenekultúra egészséges mozgásfolyamatainak főlzabadoztatása helyett (nem felülről szervezett amatőr zenélés, zenepedagógiai elképzelések sokfélesége, a közlekedőedények megtisztítása zenei magaskultúra és popkultúra között stb.) inkább a *kulturális látszatteremtés* eszközei csiszolódtak. Ezzel magyarázható többek között, hogy a válságjelenségek ellenére sikerül befelé is, magunkkal, de még inkább a külfölddel elhitetnünk, hogy minden a legnagyobb rendben van, sőt zenekultúránk virágzik.

Éppen a továbblépés érdekében, érdemes lenne totálképről egyszer közelire váltani a kameraállást. Elég arra gondolni, mennyire túllihegett belföldi propaganda kíséri a kiváló énekesek, előadóművészek, esetleg zenekarok külföldi vendégfellépéseivel kapcsolatos híradásokat, zeneszerzők külföldi fesztiválsikereit (Szöllősy, Durkó, Kurtág), de emlékezetünkbe idézhetjük a kampányszerűen letudott kortárszenei bemutatókat (miközben ez a zene gyakorlatilag kiszorul a mindennapi hangversenyéletből), a rádiós „seregszemléket”, a rituális aktusokat: kitüntetések, díjakat stb. De éppen ennyire érzékeny pont a zenei könyvkiadás erőteljes kommercializálódása: az „eladhatatlanságra” való hivatkozással mesterségesen alacsonyan tartott igény szint a zenekultúra információs hiánygazdálkodásának egyik legfőbb fenntartója. Mielőtt „rövidre záródna” a gondolatmenet: mindez *nem* tudatosan és közvetlenül politikai manipuláció kérdése, hanem a látszatteremtésnek egy olyan mélyreható, az egész zenekultúra szféráját behálózó rendszere, amely áttételeiben válik nagyon is ideológiai és politikai természetűvé.

A zenei élet, úgy tűnik, a *terméketlen széttagoltság* állapotában van. Ez kifelé „sokszínűségnek”, „irányzatgazdagságnak” látszik, mégsem beszélhetünk „alternatív értelmi világok” gazdag egymásmellettiességéről. Hiába eltérőek a kompozíciós technikák, hiába különbözik olyannyira egymástól a sokféle stílus, a kortárs magyar zene „representatív” tekintett fő vonulata voltaképpen egyetlen zenei világlátás különféle változataiból tevődik össze. Az Új Zenei Stúdió felbukkanása a hetvenes évek elején, majd a hetvenes évek második felétől fogva az új zene különféle lökéshullámai: a minimal art, a repetitív zene, a new simplicity stb. (amelyek érezhetően jelen vannak, mégsem képesek markáns irányzatokká szerveződni, hogy opponálnák a magyar zenei élet alapvetően konzervatív szerkezetét, sőt végül neoromantikába, új érzelmességbe torkollanak, éppen a legfiatalabbak egyes képviselőinél) – mindezek a jelenségek jelzik ugyan a változás szükségességét, meg-megbolygatják olykor a felszín látszatnyugalmát, a masszívumban mégsem képesek semmilyen változást előidézni. Sokasítják a konszenzus nélkül egymás mellé rendelődő, nem dialogikus viszonyban álló csoportosulások számát.

A *konszenzus hiánya* a befogadói közeg oldaláról nézve is komoly következményekkel jár. A belterjes fejlődés a zenekultúra pozícióinak meggyöngyölését, a nyolcvanas évek elejére már egyértelmű háttérbe szorulását eredményezi, több vonatkozásban is. Elsőként a zenei hagyománnyal szemben (ez mutatkozik meg a zenei élet múltba forduló jellegében, konzervatív beállítottságában stb.). Másodsorban – a zenekultúra szélesebb tartományában mozogva – a rock-jelenségekkel szemben, amelyeket alapvető hiba lenne azonosítani akár a tömegkultúra jelenségeivel, akár a kimondottan kommersz termékekkel, jóllehet jelentős átfedések vannak közöttük. Harmadsorban pedig – a kultúra egészében gondolkodva – az irodalommal és főleg a filmmel szemben.

Nem a zene iránti *szükséglet* szűnt meg, nem a világ akusztikai elsajátításának igénye csökkent, hanem a *lehetőség* lett kisebb – legalábbis a régi eszközökkel és a hagyományos keretek közé beszorulva egyértelműen. A hangzó világ extenzív teljessége vesz bennünket körül és szolgáltat végtelenül gazdag lehetőségeket új akusztikus művészetek számára (a zörejek világától és a gerjesztett elektronikus hang új hangzásvilágától kezdve egészen az emberi hanghordozásban vagy a nyelvek ethoszában benne szunnyadó és mind ez idáig kiaknázatlanul maradt szférákig, beleértve természetesen a zenetörténeti múltat, no meg magát a bennünket körülzáró s terrorizáló hangfüggönnyt), ám éppen a zeneművészet belterjes fejlődése miatt ennek a nyersanyag-masszának művészeti minőséggé szervezése és a valóságra való visszavonakoztatása adja magát napjainkban jóval nehezebben, mint hagyományos és szerves zenekultúránkban. Mindenesetre a jelenkor akusztikai elsajátításának szükséglete kielégítetlen, s a keletkező űrt kitölti más. Erre a szerepkörre éppannyira alkalmas a kommersz diszkózene, mint a művelteket szolgáló exkluzív giccs (amelybe Vangelistól Szokolayig megint csak végtelenül sok minden belefér).

Az első „zavaró tényező” az Új Zenei Stúdió megjelenése volt. Egészen addig majdhogynem idillinek tűnt a kép, töretlennek a fejlődés. Persze, alapos mérlegelést követel az is, hogy ebből mennyi esik a látszatkeltésre, és mennyi a valóban szerves kultúra. Nem utólagos visszavetítésről, vaskorbeli „aranykor”-mítoszról van-e szó? Tény mindenestre, hogy a nyolcvanas évek derekán itt áll előttünk egy súlyos zavarokkal küszködő zenekultúra, meglehetősen rugalmatlan intézményrendszerrel, érvényes nyelv (pontosabban érvényes köznyelvek), társadalmi befogadó közeg nélkül. Holott vannak értékes művek, vannak érvényes elképzelések, vannak életképes törekvések. Az egész gépezet mégis csikorog. Mi történhetett?

Több oldalról kell megközelítenünk a kérdést. Már csak azon oknál fogva is, mert a zenének a valósághoz való viszonya nem rendezhető el ugyanazon gondolati nyalábok mellett, amelyek alkalmasak például az irodalom vagy a filmművészet megközelítésére. Két fő dimenzió kínálkozik a változások jellegének behatárolására, a zene és valóság, zene és befogadás stb. kapcsolatrendszerében beállott zavarok körülírására:

1. *műfaji-poétikai hierarchia* (a zeneművészet viszonya más művészeti ágakhoz, illetve ez a viszonyrendszer magán a zenén belül);

2. *mű és esztétikai tér viszonya* (a legtágabb értelemben vett tárgyasululás és a legtágabb értelemben vett intézményesülés kapcsolata, vagyis nem egyszerűen „a” mű és „az” intézményrendszer egyoldalú viszonya, az ebből fakadó összes zavarral; magyaráz az alkotás és az értés feltételrendszeréről van szó, ide értve az ideológiát, a nyilvánosság és a nevelés egész problémakörét).

Zenei anyagállapot. A zene ontológiai státusa

Talán hangsúlyozni is fölösleges, hogy az imént említett két dimenzió, jóllehet értelmes elvonatkoztatások, jól megkülönböztethetők, mégis ugyanannak a jelenségcsoportnak különböző dimenziói. Szorosan összekapcsolódnak tehát, egymásba játszanak, metszik egymást. Kettejüköt pedig átfogja a zenei anyagállapot változásainak, a zenei anyagszerkezet esztétikai minőségmódosulásainak problémája. Mégpedig mindjárt két vetületben: a *valóságérzékenység* problémája felől közelítve egyrészt, az *aktivitás* problémája felől pedig másrészt. Ezt az összefüggést azért kell nagy nyomatékkal hangsúlyozni, mert a zene voltaképpen esztétikai minősége, vagyis a zene és valóság értelmes és értelmezhető egymásra vonatkoztatása – lévén a zene nem fogalmi művészet – ebben a *két fókuszú* rendszerben valósul meg. Ebben van az alapja annak, amit jobb szó híján „megértésnek” szokás körülírni zenemű és befogadó viszonyában.

A zene kapcsolódása a világhoz *nem* a tükrözésen alapul. Még ma is kapcsolódási sorokat, sőt oksági sorokat tételezünk fel ott, ahol nem ez a viszonyrendszer működik; vagyis nem a zenének a társadalomban való létét tartjuk szem előtt. A zenei köznyelv változásai meghatározóak ebből a szempontból: a zenei köznyelv tartalmazza azt a sajátosan akusztikus, amelynek révén lehetségessé válik a létmegértés egy olyan különös dimenzióban, a mindennapok empíriájának és az ideológiák fogalmi összetevőinek megkerülésével, amely semmilyen más művészet számára így nem férhető hozzá. Elemeiből épül föl az a jelrendszer, amelynek révén egy társadalom (nemzet, réteg, nemzedék stb.) önmagára ismer, érzelmileg kihordhatja konfliktusait. A világ változásai, az érület módosulásai, az emberek közötti kapcsolatok elmozdulásai nem „tükröződnek”, nem „leképződnek” a zenében, hanem maradandó alakváltozásokat gerjesztenek a zenei anyagszerkezetben, kikényszerítik a zenei köznyelv alakváltozásait.

Mivel pedig a zenei köznyelv része a társadalmi tudatnak, ontológiai szempontból a zenei alakzatok részei a társadalmi létnek, nem pedig „párhuzamosak” egyéb létszfé-

rákkal (vagyis nem „leképezik” az ideológiákat, eszméket, gondolatokat, élethelyzeteket stb.); elvben a fogalmi gondolkodást nélkülöző zenei közegben is lezajlódhatnak ugyanazok az átrendeződések, amelyekről az irodalmi műfajok kapcsán szoktunk újabban beszélni.¹ Ennélfogva a zenének van önelvű fejlődése, ám az akusztikai közegben való megnyilatkozás egyszersmind *ugyanazzal* a gesztussal (nem pedig külön: szöveggel, magyarázatokkal, ráaggatott ideológiákkal vagy politikummal) történő létértelmezés. Egyszóval tett, amelynek ontológiai súlya van, amely történelmi nézőpontra készítet. Egy életképtelen, kimerült, megkopott zenei idióma „valóságérzékletlenség” dolgában tehát épp annyira sokatmondó ebből a szempontból, mint azok az újabb törekvések, amelyek igyekeznek a kifejezést kiiktatni a zenéből, ám ezzel egyszersmind jelzik az Én történelmi meghasadságát, az autonóm közösségiség hiányát.

És tehetik ezt azért, mert a zene anyaga rendkívül érzékeny az emberi mikroviszonyok változásaira, voltaképpen a finom emberi kapcsolatmódosulások letapogatásának egyik legadekvátabb közege.

Ezt a rövid elméleti kitérőt csak azért volt szükséges megtennünk, mert sokak számára egyáltalán nem nyilvánvaló, mi köze van a zene látszólag elvont világának mindahhoz, ami a bennünket körülvevő világban történik. Látnunk kell, hogy nem utólagos belemagyarázásról, nem visszavetítésről, nem beleérzésről van szó, amikor a magyar zene témáját a társadalmi mozgások szélesebb összefüggésrendszerébe helyezzük. És éppen ebben a legtágabb összefüggésben érthető meg csak igazán, miért maradt el az új magyar zene fejlődésében a köznyelvvé válás, és miért következett be helyette, a belterjes fejlődés következményeként, a *közhelyesedés*. Éppen a leágazások, az alternatívák, a kapcsolatteremtés lehetőségének hiánya miatt telitódott a hatvanas évek vége felé annyira az új magyar iskola, hogy valamiféle elmozdulásnak törvényszerűen be kellett következnie. Ám hogy ez az elmozdulás milyen formában zajlott le, pontosabban, hogy miért nem lehetett tényleges elmozdulás és miért került lépéshátrányba a magyar zene más művészeti szférákkal szemben, épp ebben rejlik a sajátosan a magyar zenei életre jellemző „megoldás”.

1. Műfaji-poétikai hierarchia

A zenekultúrában markánsan körülírható műfaji-poétikai átrendeződés, olyan értelemben, ahogyan ez az irodalomban megmutatkozott, nem következett be.

Idill és harmónia

Napjaink zenekultúrája, főként zeneszerzése, sokszor még öntudatlanul is görcsösen az ötvenes évekre vonatkoztatja magát. Érthető is ez, hiszen amikor a kultúrpolitika fölhagyott a zenei élet mozgásfolyamataiba való *közvetlen* beleszólással, az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején alkotó zeneszerző számára a nyelvnélküliség állapota sokkoló jelenség volt. Ez a nyelvnélküliség azonban egyszersmind köznyelvnélküliséget is jelentett, hiszen a kantáta- és divertimentoáradat köznyelvisége színlelt köznyelviség volt, amelynek a valóságban aligha felelt meg bármi is. Zeneművészet és közönség, zene és ideologikum rövidre zárt kapcsolatának korszaka után, amelyet a mindenkihez való szólás, mégpedig a mindenkihez azonos nyelven való szólás illuzorikus követelménye hatott át, felszabadító hatása volt a „mindent lehet” állapotának. Az eszmélés, a nyelvekeresés, a provincializmusból való kitörni akarás időszakában persze még aligha látszott, hogy ez a típusú liberalizálódás egy újabb, nem kevésbé veszélyes illúziórendszer forrása.

A hatvanas éveknek, amely időszakra a „magyar iskola” kibontakozása esik (Szo­kolay, Petrovics, Durkó, Bozay stb.), összességében szemlélve áttörés-jellege van minden területen, minden műfajban. Egyértelműen nyomon kísérhető a zenei nyelv pluralizáló­dása, de már ekkor is érezhető, hogy Bartók *egyetemes* tájékozódásával ellentétben az új magyar zene súlypontja egyértelműen a Nyugat felé helyeződik át, jóllehet a „magyar hang” őrzése épp annyira belső törekvés volt még ekkor, mint ahogyan kultúrpolitikai elvárás is (Durkó például nagyon tudatosan épített erre). Ezt a korszakot éppúgy jellemzi az új hangzásvilág euforikus fölfedezése, meghódítása, addig „kakafónnak” vélt hang­zásjelenségekben a szép fölmutatása (lásd Maros Rudolf műveit), mint ahogyan egy keményen expresszív zenei nyelv megteremtése (Szervánszky Endre) vagy ugyanennek a folyamatnak a másik oldala: egy korábban némaságra kárhoztatott, most merészen vállalt Én-hang kialakítása (például Bozay Attilánál). Mindkét folyamat részben Pilinszky lírájának fölfedezésével kapcsolódik össze. Erről az új zenei nyelvről csak jóval később derül ki, hogy nem is igazán új, hanem voltaképpen visszanyúlás a Bécsi Iskolához, különösen Alban Berghez; a modern és a romantikus maradványokkal terhes zenei nyelvnek ez a különös és egyedülálló ötvözete a XX. század utolsó harmadában törvény­szerűen vezetett újabb lépésvesztésekhez.

A nyelvi és technikai sokféleségen túlmutató közös vonás, vagyis az, hogy az új magyar iskola nyelve neoexpresszív beállítottságú keverék, amely nem szerves nyelvfejlő­dés eredménye, hanem „csinált”, nem organikus kultúra terméke, hanem felszíni moder­nizáció, ebben az időszakban még aligha látszik. Mégis: a későbbi problémák gyökere már érzékelhető. Látszólag belterjes művészeti kérdésről, a nyelvfejlődés ellentmondásai­ról van szó, magának a jelenségnek azonban a zeneművészet szféráján messze túlmutató jelentősége van. A szabadság *iránya* (ha mégannyira abszurdan hangzik is ez a szókap­csolat) mintha ki lett volna jelölve. Ezzel függ szorosan össze, hogy voltaképpen már a hatvanas évek második felére megszilárdul egy mesterségesen kiegyensúlyozott állapot, valami zenei „népfront”-féleség, amelyben mindenki és minden (mű, műfaj, törekvés) egyenlő súllyal szerepel, ennél fogva pedig éppen ellenkezőleg: elsúlytalanodik, mert alig van kifutási lehetősége. E mind a mai napig áttörhetetlenül bizonyult helyzet révén minden feszkelődő új besorolatik a már kész rendbe. És mivel a magyar zene nemzetközi felfutása-fölfuttatása ezzel a jelenséggel párhuzamosan zajló folyamat volt, még sikere­sebben lehetett elfeledni mind a magyar zeneszerzés belső problémáit és gyöngéit, mind pedig a zenekultúra alapproblémáinak a megoldatlanságát: az új magyar opera fénykora mögött ott leselkedő befulladás, az expresszív zenei nyelv kimerülésének egyre nyilván­valóbb jeleit, új zene és közönség eltávolodását egymástól (egy tisztavirág életű és művészi megalkuvásoktól sem teljesen mentes korszak után), az új zene hazai gyökértelenségét, vagyis azt a szerteágazó jelenségsoportot, amelyet összefoglalóan zene és társadalom *divergenciájának* nevezhetünk.

Az ellentmondások eklektikus elsimitása, az eltérő törekvések megnyírbálása egy túlbiztosított, túlkonzolidált zenei közéletben csapódik le. Ez persze még nem zárna ki „alternatív értelmi világok” létrejöttét. Az alapprobléma azonban szerintem az, hogy a zeneszerzők nemcsak hiszik a „paradicsomi szabadság állapotát”, hanem zenei életünk *valóban* annyira képlekeny, *valóban* annyira képes szivacsként mindent magába szívni, *valóban* annyira homogén szerkezetű, hogy *minden* belezúszhat, minden a maga helyére kerülhet benne. A beletagolódásnak persze ára van. A monolit szerkezetűvé gyúrt zenekultúrában a beletagolódás egyet jelent azzal, hogy *megszűnik centrum és periféria viszonylagos elkülönülése* (ami értelemszerűen szerkezeti akadály minden átrendeződés­nek), s hogy továbbá minden új jelenség nyomban elveszíti új minőségét, és eltorzulva, az alapszerkezet pusztá variánsaként jelenik meg: új színként, stílári újdonásként, érdekességként, különlegességként, az ingyenceknek szánt csemegeként (és ez a skála

végül is elvezet az áruk, a fogyasztható javak értékvilágába, ami – mint látni fogjuk – nem véletlen).

Ennek a rendszernek zökkenőmentes működésében persze a zeneszerzői hamis tudat szerepét sem szabad alábecsülnünk: a zeneszerzői „önigazgatás”, a „szövetség” autonómnak tűnő szervezeti építményében a kultúra látszatdemokratizmusának olyan olajozottan működő formái alakulnak ki, amelyek révén a zeneszerző a monolit struktúra működésében saját akarátának, legbelső művészi törekvésének tárgyasulását látja. A magyar eklektika Kroó György által megfogalmazott és hatalmas vívmányként értékelt jelenségcsoportja² megítélésem szerint semmi egyéb, mint épp ennek az alapszerkezetnek a kivételése a zenei nyelv dimenziójában. Virágozzék száz szál virág, de csakis a kijelölt kertekben!

Az elmozdulni képtelenség oka

Ha általánosságban igaznak fogadhatjuk is el azt az összefüggést, mely szerint „a művészi nyilvánosság szervezőmódja nem közömbös az értékhierarchia átalakulása szempontjából, ám végső soron nem határozhatja meg, mi történjék ebben az értékhierarchiában...”, mert a folyamatokat és a változásokat nemcsak intézmények közvetítik”, és mert „a radikális értékváltozások még a számukra idegen, külsődleges kereteket, szervetlen formákat stb. is áttörik”,³ mégis a magyar zenei élet egyik alapvető sajátosságát ragadjuk meg azzal, ha azt mondjuk: esetében még csak nem is egyszerűen módosul az iménti összefüggés, hanem egyenesen ellentétébe csap át. A zene „különös” világában ugyanis a passzív zenehallgatás (sőt: zenefogyasztás) áttörhetetlensége oda vezet, hogy az intézményes közvetítők *kizárólagos* jelentőségre tesznek szert. A meg nem szólaltatott partitúra, a mindössze egyszer elhangzó zenemű, a realizálhatatlan elektronikus kompozíció (a zene bonyolultabb, esetleg multimediális szerveződési formáiról vagy zenés színpadi művekről nem is szólva) holt „kultúrjóság”, magánvalóságában nem része a kultúrának, és még annyi esélye sincsen, mint egy meg nem jelentetett kéziratnak vagy egy be nem mutatott filmnek. A zenei életben gyakorlatilag hiányoznak az ellenlökések, és pontosan azok a szférák semmisülnek meg (kamarazenélés, aktív „zenecsinálás”), amelyek a zenélés nem hivatalos, nem előre kijelölt „második” nyilvánosságát biztosíthatnák. Azok az informális csatornák hiányoznak gyakorlatilag teljesen, amelyek közvetítenék, sőt egyáltalán lehetővé tennék új törekvések, új igények felszínre kerülését. A new wave bizonyos fokig más megvilágításba helyezi ezt a kérdést, főként az amatőr zenekarok időleges feltörése révén, ám ez a zenei magaskultúra alakulására alig van valamilyen befolyással, s a hivatalos intézményrendszer nyomása alatt (televízió, hanglemezgyártó vállalat, show business) éppúgy fölmorzsolódik, miként a Filharmónia integrálja a magyar zeneszerzést „fő vonalától” elhajló törekvéseket.

Belviszálók, anarchia

Imént zenekultúránk alapszerkezetéről esett szó. A valóságban azonban ez a kép távolról sem annyira idilli, mint amilyennek első pillantásra fest. Az a megállapítás, hogy a zenekultúrában markánsan körülírható műfaji-poétikai átrendeződés nem következett be, a dolog lényegét érinti, ám így is csak feltételelesen és főként az irodalomhoz való viszonyában igaz. *Belülről* szemlélve ugyanis különböző mozgások itt is kirajzolódnak; olykor nagyon is erőteljesek és viharosak. Ám a folyamat egészét tekintve meghatározó, hogy „új értékelési viszony”, „a társadalmi értékvilág szerkezetváltozásainak esztétikai

vetülete” nem rajzolódik ki.⁴ A radikálisnak induló érték- vagy szemléletváltozások előbb-utóbb vagy tökéletesen beletagolódnak az adott szerkezetbe, vagy pedig kiszorulnak, de mivel nincsen centrum és nincsen periféria, ez a kiszorulás gyakorlatilag szellemi megsemmisülésükkel egyenlő.

Ugyanebből az alapképletből következik a magyar zenekultúra egy további lényeges szerkezeti sajátossága: alapvetően *konzervatív* beállítottsága. Ám ez esetben nem egyszerűen a hangversenyélet, az operajátszás sokat emlegetett múltba fordulásáról van szó, hanem arról a különös jelenségről, ahogyan ez a konzervativizmus éppen a „új” jegyeit magára öltve jelentkezik. A magyar zene fejlődésének legutóbbi negyedszázadán végigtekintve: a mindenkori „megújhódásról” kisvártatva kiderül, hogy voltaképp újabb és újabb konzervatív fordulat következett be, mely mindenkor visszaigazolja az egyedül üdvözítőnek tekintett utat. Ez a folyamat olyan „tekintélyellenes értékonzervativizmus” formájában jelenik meg újra és újra, amely *hatásában, tartalmában, magatartásában, a fennállóhoz való viszonyában* nem az, aminek látszik, hanem épp az ellenkezője: „tekintélyelvű struktúrakonzervativizmus”.⁵ És ez az átcsapás soha nem egyszerűen a mindenkori legitimációs alap megfellebbezhetetlenségében mutatkozik meg (legyen ez az alap akár Bartók, akár Stockhausen vagy Cage), hanem abban, hogy a zenei élet alapszerkezete, az emberekhez fűződő viszony, a zenekultúra társadalmi helyének értékelése vagy újraértékelése stb. kiszorul a látószögéből, így viszont a váltás az alapstruktúra újratermelését segíti elő.

Ha szemléletesen akarnánk a zenekultúrán belül zajló mozgásokat érzékeltetni, akkor a kínai típusú ázsiai fejlődést hozhatnánk föl analógiaként. Pontosan arról van ugyanis szó, hogy miközben a zenei közélet „politikai felhőrégióiban” akár a legvadabb viharok dúlnak (kezdvé attól a kultúrpolitikai kötélhúzástól, amely Szervánszky, Kurtág, Szőllősy ötvenhat utáni, új alkotókorszaka kapcsán indult el, az Új Zenei Stúdió körüli évekig szűnni nem akaró áskálódásokig vagy legutóbb a Nono budapesti „referátuma” nyomán elszabadult botrányig), a művészeti élet *tényleges* szférájában az alapok érinthetetlenek és változatlanok. A „mélyben” a passzív befogadói viszonyulás oly mértékben van kondicionálva, hogy minden mozgás vagy esetleg tétován beinduló átrendeződés szükségszerűen a felszínt borzolja csak meg. Ugyanez az alapképlet magyarázza, hogy új csoportosulások (Új Zenei Stúdió, Fiatal Zenészerzők Csoportja, Miskolci Új Zenei Műhely, 180-as csoport) megjelenése nem új alakzatok, nem új felállás, nem új hierarchia kialakulásához vezet, hanem ellenkezőleg: kikövetelik ugyan maguknak a helyet a régi rendben, de közben hozzátorzulnak a már meglévő struktúrához.

Ezek a jelenségek aligha jellemezhetők az avantgarde mindenkori „agresszivitásával”, majd törvényszerű beépülésével, de pusztán az intézményrendszer merevségével és abszorbeáló képességével sem. Mindkét megközelítési mód igaz, de egyoldalú. Gyökerük nem egyszerűen „az” avantgarde és „a” hivatalos zenei élet szembenállása (vagy összekacsintása), hanem egyszersmind magának a „modernségnek” a szétaprózottsága. Sőt mondhatnánk, erőtlensége, tehetetlensége; az, hogy *lemond* a dolgok menetébe való beleszólásról. Hogy a zenei élet olyan, amilyen, az nem végzet, nem sorscsapás, hanem több zenészerző nemzedék *interakciójának* eredménye. Egyoldalú lenne az iménti beállítás azért is, mert az Új Zenei Stúdió voltaképpen álnemzedék (azokban az években nem volt zenészerzőképzés a Főiskolán), ugyanakkor a következő generációban a nemzedékké szerveződés, legalábbis művészeti értelemben, nem következett be. Jellemző, hogy a Fiatal Zenészerzők Csoportja nem is művészeti csoportosulásként fogalmazza meg önmagát, hanem szakszervezeti jelleggel, védelmi szövetségként. Ugyanakkor közöttük már igen nagy a szóródás, nyilvánvalóbb és erősebb a beletagolódás az adott struktúrába, jóllehet az alkalmazkodás védőszínei nem mindannyiuknál egyformán erősek. És persze „modernségről” is csupán feltételeken beszélhetünk velük kapcsolatban, jóllehet

a Stúdióhoz húzók is kikerülnek közülük, de éppen ebben a nemzedékben a legerőteljesebb az újromantika és a különféle retro-irányzatok hatása.

A nyolcvanas évek derekára kialakult állapot elének tárja zenei életünk alapszerkezetét. Mert éppen a széthullás révén mutatkozik meg a lecsupaszított lényeg: *a zenekultúra autonóm szerveződésének a hiánya*. Az alapvetően felülről szerveződő művelődési struktúra alatt túlságosan is ritka a levegő. Mihelyt a gazdasági kényszer kerekedik felül, és jelentősen csökken a „támogatásra” fordított pénzösszeg, a felszín rendíthetetlen nyugalma ellenére a mélyben földmozgás indul be. Ennek révén viszont *nem alternatív* kulturális szerveződések jönnek létre, hanem a tehetetlenség, a kiúttalanság, az összeviesszaság kerekedik felül. Én legalábbis így látom a jelenlegi helyzetet.

Két jelenség kívánczik kiemelésre, amelyek jellemző módon érzékeltetik a zene pozícióvesztését a magyar kultúrában.

Szélsőséges lirizálódás és elszemélytelenedés

Az egyik ilyen jelenség az, hogy a zene elfogadja, sőt kiteljesíti a magyar kultúra hagyományos irodalom-, ezen belül líraközpontúságát. Mégpedig saját lehetőségei rovására. Holott a zene *nem* líra, bármilyen jelentős átfedések legyenek is közöttük. A zene legbelsőbb sejtjeiben őrzi, mind a mai napig, keletkezésének drámai-mimetikus mozzanatait. Ez a rejtett drámaiság erősödik föl, a magyar zene „fő vonalától” eltérően egy olyan jelentős, a hetvenes években kiteljesedő szimfonikus életműben, mint amilyen Szöllősy Andrásé vagy jut el már-már a színpadszerűségig Kurtág nagy vokális ciklusaiiban. A meghatározó azonban mégsem ez a tendencia, hanem a lirizálódás. Ez a jelenség épp annyira kifejeződik abban, ahogyan az új magyar operában felülkerekedik a szerzői opera, színpadszerűtlenné és drámaiatlanná válik a „rivalda nyilvánossága” (főként Durkónál, de még a valóban vérbeli színpadi komponistaként nyilvántartott Szokolaynál is), de jelzik ezt a folyamatot a tradicionális József Attila-, Radnóti- vagy Ady-megzenésítések is. Ezek java része művészi szempontból redundáns, mert a zene a költeményekhez vajmi keveset képes hozzáfűzni, s mivel nem bont ki újabb érzéki-szellemi dimenziókat, mivel nem képes a nyelvi anyagba akusztikailag is behatolni, voltaképpen még reflektálni is alig tudja. Kadosa Nelly Sachs-dalai vagy Kósa György Celan-megzenésítése, a *Halálfüga* kivételnek számítanak. Akárcsak Kurtág József Attila-törédei: amikor a nyolcvanas évek legelején ő nyúl József Attilához, akkor ennek valóban súlya van, különösen, mert nem a tradicionális „megzenésítés” eszközeivel teszi. Kurtág *Törédei* a már egzisztenciálissá fokozódó magány kétségbeesett sikolyaként és elhaló sóhajként hatnak, közejük pedig nem a Zeneakadémia nyilvánossága, hanem az utca, ahol a magányos ember *drámai* megnyilvánulása szembesül a világ közönyével.⁶ (Félreértések elkerülése végett: csak a tendenciát jelzem!)

A magyar zene, de különösen a magyar opera szélsőséges lirizálódása egy időben zajlik azokkal a folyamatokkal, amelyek az irodalomban a líra tradicionális vezető szerepének megrendülését hozzák magukkal. Feltételezhetően van összefüggés a két jelenség között, mégpedig olyan értelemben, hogy a zene megpróbálja átvenni a líra egykori funkcióit, megpróbálja betölteni, persze nem mindig sikerrel, azt a karizmatikus szerepkört, amelyet korábban a líra játszott. (Elég, ha ezzel a jelenséggel kapcsolatban Szokolay *Sámsonjára* vagy Durkó *Mózes*-operájára gondolunk.) Vagy egészen egyszerűen, mint ez a dalirodalomban megfigyelhető, „segítségére siet”, „megtámogatja”. Bárhogyan álljon is a dolog, éppen ez a neoexpresszív beállítottságú, ellirizálódott zenei vonulat az, beleértve természetesen az ún. „középnemzedék” által megteremtett eklektikus zenei nyelvet is, amellyel a közfelfogás, a hivatalos állásponttal összhangban, egy

tökéletesen egyneműsített alkotói idolumot kapcsol egybe. A „humánus elkötelezettség” és a „magas eszmeiség” megnyilvánulásait deklarálja benne. Ugyanakkor sajnálkozását fejezi ki amiatt, hogy a rákövetkező nemzedékekben „megtört a magyar zene népi, realista és humanista hagyományainak folytonossága”. (Elegendő Kroó György aggodalmait idézni ezzel kapcsolatban, mármint, hogy a nyugati fesztiválok happeningszerű hulladékaik lelik el a magyar zenei életet.)⁷ A helyzet okainak elemzése nélkül, számon kérő jelleggel szokás fölemlíteni élemedettebb muzsikuskörökben, de a Hivatalban is, hogy az újabbak miért nem „úgy” komponálnak. Sőt, olykor még a felelőtlenség vádja is megfogalmazódik velük szemben.

Voltaképpen hasonló elmozdulás körvonalai rajzolódnak itt ki, mint amilyenek a hetvenes évek irodalmában megfigyelhetők. Csakhogy más a közeg, mások a lehetőségek és mások a megoldások is. Nem jött létre az a szerencsés konstelláció, amely az irodalomban a prózaepika előtérbe nyomulását lehetővé tette. Épp ellenkezőleg: az eredmény a zene elsúlytalanodása lett. Mert például a stúdiósok számára egyfelől nyilvánvalóvá vált, hogy aligha lehetséges többé „az előre kijelölt értékek reprezentációja”, föllépett egy olyan „nemzedék”, amelyik nem volt már hajlandó „az eleve adott sémája szerint működő konszenzust” elfogadni.⁸ Másfelől viszont már az Új Zenei Stúdió tevékenysége és majd később a repetitív zene, a minimal art megjelenése, sőt a nyolcvanas évek elején már túlsúlyra kerülése a „modernségen” belül, egyértelműen a *személytelenné válás* jegyében zajlik. Igaz: ez, a zenei hang lecsupaszított lényegéig visszaasó „új egyszerűség” vagy „korszerű gépiesség”, a technikai civilizáció talán mind ez idáig legadekvátabb zenei megnyilvánulása (amely Szabados György szavait idézve: „könyörtelen konoksággal ragadja nyakon a szállni kívánó szellemet és lelkületet”),⁹ radikálisan kérdőjelezi meg a zenei gondolkodás egész eddigi rendszerét, nemkülönben a zenei élet eddigi működési mechanizmusait.

Csakhogy a jelenségekben a tagadás révén maga az *ember* vész el, sőt a kor emberi problematikája, s épp ezen a forrásvidéken keresendő az oka annak, hogy a zene új áramlatai nem képesek igazi áttörést megvalósítani.

Már a „stúdiósok” tevékenységében is az egyik legfontosabb törekvés az üresnek, tartalmatlannak, kimódoltnak, agyonmanipuláltnak tetsző eddigi zenélési módoktól és kompozíciós technikától való elfordulás volt. Ez a folyamat éppúgy értékfosztásnak tűnt, mint ahogyan első megközelítésben a próza-epika is, de épp annyira értéképítés is volt, csakhogy más irányban. (Vagy már maga az értékfosztás gesztusa értéképítés lenne, ha a „seutas” magyar eklektikával szemben jelenik meg?) Fölszabadító ereje volt annak, hogy a zenei hallást számtalan rátapadt konvenciótól igyekezett megszabadítani. Akkor is, ha ez a folyamat alapvetően tagadó, és nem állító volt. Az alapvető probléma azonban jelentkezett és jelentkezik napjainkban is, amikor kiderül, hogy az állítás, a voltaképpeni értéképítés áthághatatatlannak tűnő akadályokba ütközik, lévén a kortárs zenét körülvevő társadalmi tér üres. Úgy tűnik, a zene egyelőre nem képes túllépni ezen az állapoton. A „modernség” helyzetét a zenében aligha jellemezhetjük azzal a „dialógus előtti” állapottal, ami a prózaepika „univerzális dialógusra” való törekvéséből kiolvasható.¹⁰

Ez a zene még nem tudott fölnőni odáig, hogy a maga kiküzdötte eszközökkel, „nagy erővel fejezze ki egy új korszak problematikáját”.¹¹ Ez a zene fölszámolja az Én reprezentativitását, ami lényegében az egész európai zenei fejlődés magva, egyszersmind legnagyobb történelmi vívmánya. Magát az individualitás érvényességét vonja kétségbe, nem pedig összetettebbnek és szövevényesebbnek fogja föl, mint teszi a prózaepika. Az Én igazságát elválasztja az Én tanúságtételétől,¹² ám mivel mindez szorosan összefonódik a „kivonulás” gesztusával, a személytelenné válás következményeként nem jut el a világ megértéséig, hanem föloldódik a hangok, a ritmus lecsupaszított közegében, föloldódik a fizikai létezésben, föloldódik a matematikai racionalitás világában.

A zene feltehetően érzékeli ugyanazokat a társadalmi folyamatokat, letapogatja ugyanazokat a válságjelenségeket, mint a prózaepika. Sőt még az is igaz, hogy az áthagyományozott formavilág válságát szintén reflektálja (mégpedig hasonlóan ahhoz, ahogyan az új epika fordul el a tradicionális regényszerkezettől; tudnivaló ugyanis, hogy a szimfonikus nagyformák eredetüknél fogva ugyanannak a racionalitásnak a kifejezői, mint az irodalomban a polgári nagyregény). Az eredmény mégis egyfajta *önckonkítás*. Hogy a prózaepikának a magyar zenében nincsen megfelelője, az annál is sajnálatosabb, mert az új valóságanyag akusztikai „becserkészésének” *elvi* lehetősége a „holt” zenei anyag, a hangzó világ elektronikus földolgozhatósága, értelmezhetősége, fölmutathatósága (tehát az *elvont* anyagfejlődés) révén megvan. Sokfelé a világban ki is alakultak olyan akusztikai elsajátítási formák, közegek, együttlétek stb., amelyek a megközelítés módjában, szemléleti hasonlóságában erős párhuzamot mutatnak az új magyar irodalomnak ezzel a vonulatával. Nálunk jószerivel csak Székely Iván „*Eclogá*”-ját tudnám olyan példaként fölhozni, amely mutatja egy ilyen irányban való elmozdulás lehetőségét, mutatja az „univerzális dialógusra” való törekvést. És persze az sem lehet pusztán véletlen, hogy éppen ő volt kénytelen műhelyét „lettár miatt” bizonytalan ideig bezárni. Ezzel a problémával azonban már végképp eljutottunk egy olyan dimenzióba, amely mű és esztétikai tér viszonyának fölvezetését teszi szükségessé.

2. Mű és esztétikai tér viszonya

Megítélésem szerint a kapcsolat egyirányú. Az esztétikai tér adott, a mű pedig alkalmazkodik a meglévőhöz; nem magának keres, nem a maga számára teremt adekvát esztétikai teret. Ennek az alapviszonynak természetesen messzemenő következményei vannak mind magára a műre nézve, mind pedig a befogadó közeg tekintetében. Olyannyira, hogy felszíni megközelítésben még magáról a műfaji-poétikai hierarchiáról is hamis képet nyerünk, mert az legtöbbször nem a tényleges szükségletnek megfelelően alakul, hanem kényszer hatása alatt, vagy a behatárolt szükségletek és lehetőségek nyomán struktúrállódik. Jellemző esete ennek a kamarazene, amelynek jelentős „előretörése” figyelhető meg, de nem azért, mert az érület változása, a már említett lirizálódás stb. ezt követelte volna meg, hanem egyszerűen azért, mert nagyobb apparátust foglalkoztató zeneművek előadására a fiatalabb zeneszerzőknek meglehetősen csekélyek az esélyeik (hacsak nem épülnek teljesen be, nem „maffiaznak”). Tudatosan vállalt kamarazenei hangzásról voltaképp csupán Kurtágnál beszélhetünk.

Dezideologizálás, menekülés az ideológiáktól

Az ötvennyolcas kultúrpolitikai váltás után a fejlődés az erőteljes ideológiamentesítés jegyében zajlott. Hiába szabadult föl a zene a közvetlen politikai nyomás alól, az alapprobléma, vagyis a zene „politikai gyanúsága”, alighanem megmaradt, hiszen az intézményrendszer meglehetősen monolit jellege, valamint a fölötte gyakorolt ellenőrzés továbbra is fennállott. A megrendelés (legyen az közvetlenül állami vagy áttételesen és elvontan „társadalmi”), tehát a mecenatúra, a támogatás formájában körül volt határolva a kíváncsatos szférája. A magyar zeneszerzés „konszolidálódásának” időszaka egyszerűen az a korszak volt, amelyben Bartók megtört zeneszerzőből hivatalossá glorifikált apostollá vált. (Rehabilitációja jóval korábban, fölszívódása a magyar zeneírásba pedig valamivel korábban már megtörtént.) Jóllehet nyilvánvaló, hogy Bartók útja – egyetemessége dacára is – folytathatatlan, mégpedig nem csupán technikai értelemben az (amit

minden zeneszerző tud), hanem történelmileg is. A hivatalos elvárás szerint az új magyar zene útja Bartók útja kellett hogy legyen. Ebben a normatív esztétikai példaképállításban aztán végül maga Bartók veszett el; ami pedig a követelményből megvalósítható volt, az nem a bartóki példa, nem a „meg nem alkuvás” volt, hanem épp ellenkezőleg: egy közömbösítő szellemű „józsátság”, a Nagy Szintézis ürügyén.

Ugyanakkor, érzésem szerint, az esztétikai tér lehatároltsága abban is kifejezésre jutott, hogy nem bontakoztak ki *autonóm* művészeti, művelődési folyamatok, számtalan akadály volt annak, hogy a zene érdemben kapcsolódjék össze más társadalmi szférákkal, autonóm közösségek művészeti „kötevényanyagává” váljék. Kielezgetten fogalmazva: a gyakorlatban (a hangoztatott elvekkel ellentétben) alapkövetelmény lett az ideológiamentesség, a kultúra semlegessége, és akkoriban ez a törekvés összetettségű volt a zenei társadalomnak azzal a hön ohajtott vágyával, hogy a „zdravicák”, a „sztálini műszakok”, a „népdalozás”, a „tömegdalozás”, a „divertimentózás” korszaka után végre „hagyják őket békében dolgozni”. A tudatos ideológiamentesítés szorosan összefonódott az ideológiáktól való tudatos meneküléssel.

Ettől persze sem a zene társadalmi szerepe nem lett kevésbé ideologikus, sem pedig a felülről jövő ellenőrzés nem szűnt meg. Teljesen új jelenség ellenben, hogy zene és ideológia kapcsolata nem rövidre van zárva, hanem épp ellenkezőleg: minden kapcsolat kiiktatásában fordul visszajára. Ez szerintem azért veszélyes jelenség, mert az alapviszony, a művészeti élet irányítottsága nem látszik. A zenekultúra *műhelyekre* esik szét, amelyek összessége az önszerveződés hiányában anarchikus képet mutat. Mégpedig a szónak mindkét értelmében. Alkotóműhelyekre esik szét, amelyek az elszigeteltség főntartói, ahol „bütykölni” lehet. A műhelyek egymás közötti kapcsolatát ellenben (népfront ide, népfront oda) a megélhetés művészetén kívüli farkastörvényei uralják: közelharc a pódiumért, a megszólalási lehetőségért. A műhely másik jelentése viszont semmi egyéb, mint a politikai akarat érvényesítése (lektorátusok vagy például a Jogvédő Hivatal burkolt cenzurális tevékenysége révén), ami eufemisztikusan a „minőség védelmének” jelszavában fogalmazódik meg.

Az ellenőrizhetőség követelményéből fakad az is, hogy a zenekultúra minden területén, különösen a zenével összekapcsolódó tudat szférájában, a zenéről való gondolkodásban, messzemenően áthatja szemléletünket a zene és a valóság közötti *ismeretelméleti viszony*. Jóllehet a gyökerei messze visszanyúlnak a magyar zenei gondolkodást oly erősen meghatározó pozitívista német zenetudományba, ez a kapcsolat mégis „jól jön”: fenntartása ugyanis nem jelent egyebet, mint a „lebonthatóság”, a fogalmi megközelíthetőség követelményét, ami pedig a *normativitás melegágya*. Többek között épp ez a szemlélet az egyik legfőbb oka annak, hogy a zene (belső ellentmondásai mellett) nem tudott igazán emancipálódni az irodalomtól, és nem sikerült a maga eszközeivel áttörni a magyar kultúra irodalomközpontúságát, a művészetszemlélet irodalom- és szövegcentrikusságát. Ez a jelenség az ún. „zenei ismeretterjesztésben” hozza meg a maga legkülönösebb vadhajtasait, ugyanis a rosszul művelt ismeretterjesztés (arról nem is szólva, hogy a zene nem ismeret, hanem teremtő aktivitás, cselekvés) alaposan visszaüt: a zenét légmentesen elzárja a társadalom problémáitól, értékmentes vagy csakis elvont esztétikai értékeket ismerő térbe helyezi, és ezzel azon nyomban közömbösíti.

Beszélhetünk-e még közösségi zenekultúráról?

Az eddig érintett jelenségek akkumulálódnak. Ennek a fölhalmozódásnak a nyomán pedig mind nyilvánvalóbban tűnedeznek el azok a minőségi jegyek, amelyek alapján följogosítva érezhetnénk magunkat, hogy *közösségi* zenekultúrának nevezhetnénk bár-

milyen értelemben is a miénket. Természetesen, ha a kényszerkollektívák megszűnésére gondolunk, az erőszakkal kikényszerített népdalozás vagy a mesterségesen fölfuttatott kórusmozgalom széthullására, akkor nincs ok kesergésre. Annál elgondolkoztatóbb azonban, hogy valami igazán újnak egyelőre még a csírája sem igen lelhető föl.

Mi jellemzi alapvetően zenekultúránkat? Milyen az a társadalmi-esztétikai térszerkezet, amelybe illeszkedik?

A legáltalánosabb megközelítésben a „Konzertwesen” (vagy ami ennek intézményesen, szervezetileg, szemléletben a zenei élet egyéb területein megfelel: az „operaüzem”, a „show business” stb.). A veszély, amelyet ennek a struktúrának mindinkább kizárólagossá válása magában rejt, ugyanaz, mint az ideológiamentesítésé: értékközömbös teret hoz létre, amihez a zene társadalmon kívülségének hamis tudata kapcsolódik. Ennek következtében válik valamennyi területen szét az esztétikai érték és a társadalmi funkció: a zene nem valóságos társadalmi érdekeket közvetít, hanem konzervál. Nem kritikai tudatot gerjeszt, hanem elaltat. A befogadás oldalán alapvetően hiányzó személyes odafordulás a zenével összekapcsolódó esztétikai tudatzavarokban mutatkozik meg.

Mind ez idáig föloldatlan ellentmondásba ütközünk itt. Olyanba, amely egész zenei életünk alapkérdése. Retorikusan szocialista zenekultúráról beszélünk, de érintetlen maradt és szakadatlanul újrateremtődik a nyilvánosság polgári intézményrendszere, mégpedig egyértelműen az új jelenségeket megnyirbáló, fékező, gátló jelleggel. Persze semmiféle türelmetlenség nem helyénvaló, és differenciált szemlélet szükséges, hiszen tudomásul kell venni a funkciók sokféleségét meg azt is, hogy a polgári hangversenyforma vagy operaforma a zenekultúra jelentős értékeinek adekvát megszólalási formája. Ugyanez azonban megfordítva is igaz: az új jelenségek nem kényszeríthetők bele ebbe az esztétikai térbe. Még ma is („elvárasszinten”) általános az a szemlélet, az a törekvés, mely a régi kereteket „szocialista tartalommal” igyekszik kitölteni: nyilvánvalóan fából vaskarika ez, hiszen a zenekultúra közösségi jellege így mindössze „elkötelezett” művek (vagy annak deklarált zeneművek) támogatására korlátozódik. Ezzel szemben a valóban elkötelezett (a „világtörténelmi párt” értelmében elkötelezett) szemléletmódok – nemcsak művek, hanem főleg törekvések – vagy eleve háttérbe szorulnak, vagy pedig értelmük, lényegük vész el a semlegesítő, értékközömbös térben.

A hetvenes évek a zenélés valamennyi területén – Losonci Ágnes kifejezését használom – a „privát szféra diadalát” hozták.¹³ Egy erőszakolt kollektivitás után ennek valóban fölszabadító hatása volt, csak hogy ugyanúgy értékcsuszamlással járt együtt, mint a társadalmi fejlődés sok más területén. Ám a zene a közösségi értékrend fölhidulását minden más művészetnél jobban megsínyli. A hatvanas évek nagy fölfutása a magyar zeneszerzésben, az új magyar opera berobbanásában, a best térnyerésében stb. a föllélegzés, a tiltott gyümölcsök élvezetének érzését keltették. Hamarosan kiderült azonban, hogy az intézményrendszer zártsága, a közvetítő csatornák rugalmatlansága folytán, különösen pedig mert a privát szféra fölszabadítása „fölülről” jött és nem fonódott össze a társadalom önszerveződésének folyamataival, igazán új irányba futó fejlődés nem lehetséges. A „fent” és a „lent” közötti kapcsolatok nem kezdtek kiépülni. A zenekultúra rendszerének működtetésében nem következett be alapvető változás. Nagyobb a kínálat, de a kínálat mégiscsak kereskedelmi fogalom, nem pedig művészeti.

A zene mint konfekcionált késztermék

A kérdés elméletileg is torz megközelítése az, ami egész jelenlegi szemléletünket áthatja, vagyis hogy abból indulunk ki: van egyfelől a mű, és ehhez a műhöz „csalogatjuk be” a közönséget. Kissé nyersen fogalmazok, de ebből a szempontból egyre megy, hogy a

piac bekapcsolásával vagy pedig ráolvasással, meggyőzéssel, kulturális felvilágosító munkával történik-e ez. Ilyen értelemben beszélhetünk arról, hogy a korábban említett „érinthatetlen” és változatlanul maradt alapviszony voltaképpen nem más, mint a kultúra, esetünkben a zenekultúra fölülről szerveződő, monolit egysége, tartalma pedig a legáltalánosabb értelemben vett *áruviszony*. Magyarán: a késztermék eljuttatása a feltételezett fogyasztóhoz, és nem a kultúra szó eredeti értelmében benne foglalt folyamatok, tevékenységek sokirányú kibontakoztatása. A jelenleg működő rendszer jórészt elhanyagolja a művészet kollektív oldalát (ami, újra és újra hangsúlyozni kell, nem azonos az egykori népdalozással vagy kórusmozgalommal), megfeleldezik a kultúra szervességéről, a befogadó tevékenység alkotó, kreatív vonásairól. Egyszerűn adótnak fogja föl (és készséggel ki is szolgálja) a zenekultúra töredezettségét.

Éppen ebben az összefüggésben lenne *kulcskérdés* a zenei nevelés újragondolása. Fájó kimondani, de a zenei nevelés jelenleg Magyarországon épp annyira megoldatlan, mint amennyire a zenei intézményrendszer más vonatkozásai. A zenei nevelés feladata lenne az értés feltételeinek kialakítása, a nyitottság megteremtése – a világ akusztikai elsajátíthatósága érdekében. Mi több: a zenei létmegértés *szükségletének* a kialakítása. És ez a probléma most már nem csupán mint a Kodály-féle zenei nevelési rendszertől való „elhajlás” kérdése merül föl (mármint abban az értelemben, hogy néhány elit iskolát vagy megszállott pedagógust leszámítva, a Kodály-módszer egyfelől pusztán devizabevételi forrás lett, másfelől elszürkült, ellényegtelenedett, elsekélyesedett a mindennapi iskolai rutinban). Hanem fölveti, mégpedig igencsak sürgetően, egy átfogó művészeti-esztétikai nevelés kidolgozásának, zene (vagy új akusztikai művészetek) és más művészetek kapcsolódásának problémáját, hiszen a művészeti közegek cseréje, új médiumok kialakulása, sőt cserebomlásuk a modern művészetek mindennapi jelenségei közé tartozik. És persze csakis egy ilyen nyitottabb, átfogóbb, jobban a jövőre orientált szemlélet kialakítása teszi majd lehetségessé a zenéhez kapcsolódó történeti tudatzavarok korrekcióját is.

Mert igaz ugyan, hogy a kollektív hagyomány beszűkülése következtében a történeti múlt nem történelemként jelenik meg a múlt alkotásaiban, hanem fogyasztási javak formájában, élvezhető „klasszikus” zeneként, ami éppúgy a kikapcsolódást és a szórakozást szolgálja, mint minden a fogyasztói értékrendben.

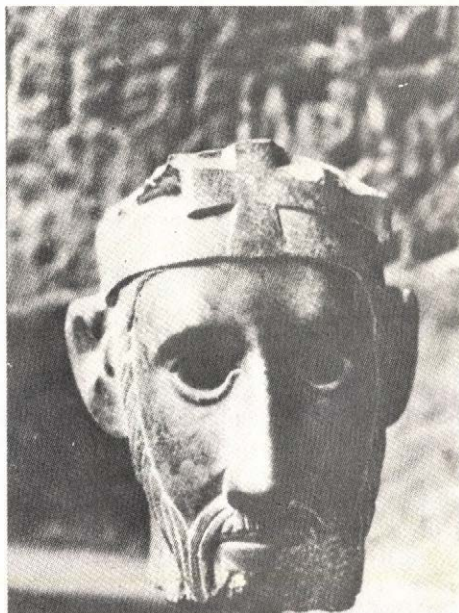
Kísérletek hosszú sora bizonyítja, hogy minden gyermekben megvannak a *mai* zenei nyelv „csinálásának” és értésének a feltételei, megvan a teljes nyitottság a ma zenéjének hangzásvilága felé, ám ezt részben már az egyoldalúan népdalra alapozott óvodai zenei nevelés, főként azonban a kommersz zene szakadatlan és kikerülhetetlen akusztikai zaklatása széttroncsolja. Elkorcsosul mind az appercepció készség, mind pedig a kreatív, modern zeneiség. És az iskola csak betetőzi ezt a folyamatot, ha a mindennapokat nézzük: inkább művészet *elleni* nevelés folyik, a kreativitás megnyirbálása. Ugyanazokkal az értékzavarokkal összefüggésben, amelyek az élet más területein is jelentkeznek. Az iskola általában a „magaskultúra” szentesített értékeit közvetíti (hogy azt is csökevényesen, az más kérdés), és sok minden kiszorul ebből az értéktartományból, többek közt a rock-jelenségek elemzése, értelmezése, szellemi földolgozása. Szabad prédájául válik így a zenei befogadás a nagy manipulációs mamutcégek (főként a hanglemezgyártó vállalat) ízléstdiktatúrájának. Az iskolai zenei nevelés alapvető ellentmondásba keveredik, mert hamis hierarchiát sugall és az értékrend arisztokratizmusát erősíti. Mivel azonban ez a szemlélet a fiatalok körében elutasításra talál, összehatásában nem a zenei (és tágabb értelemben vett művészeti) ítéltőképesseget fejleszti, hanem megerősíti a két kultúra szembenállásának elméleteit, mélyíti a szakadékot, lehetetlenné teszi az átjárást, pro et contra súlykolja az előítéleteket. Egy szó mint száz: fogyasztókat nevel a zenepiac késztermékei számára.

A kultúra nem fogyasztás

Alapvető jelentőségű kérdés az, amit Újfalussy József fogalmazott meg: „nem egyetlen mértéke egy közösség zenei kulturáltságának, hogy milyen nagy alkotásokat hoz létre egy bizonyos korszakban.”¹⁴ Miközben lépten-nyomon észleljük a sziszifuszi erőfeszítéseket a művészeti értékek és „tömegek” egymáshoz közelítésére, a másik oldalon fölöldhatatlannak tűnik a zeneszerzés kényszerű önnemzése. *Az emberekhez való eljutni akarás és a belterjesség antinómiája a jelenlegi viszonyok között törvénytörő és fölöldhatatlan.* S én úgy látom, az is marad, amennyiben nem az alapkérdések újragondolása felől közelítünk, nem arra összpontosítjuk figyelmünket, hogy a zenekultúra szövetéből jelenleg éppen a lényeg hiányzik, az, ami valóban kultúrává teszi a szó eredeti értelmében: a művelés! Hiányzik az elsajátítás aktivitása, kreatív jellege, hiányzik a kultúra mélysége, folyamatossága, sokdimenzióssága, a visszacsatolás lehetősége, az összefolyamat eleven-sége. Ehelyett, a felkínált késztermék logikájának megfelelően, a pusztá elfogadás vagy elutasítás gesztusára redukálódik a zenéhez való viszony. (Szembeötlő s aligha véletlen, hogy még ebben a kulturális közegben is mennyire erőteljesen reprodukálódik a bennünket körülvevő világhoz, sőt a politikai szférához való alapviszony.) Pontosan az a gazdag televény hiányzik, amely valóban életképes zenei köznyelvek létrejöttét segíthetné elő; nem művi, nem álköznyelvekét, hanem olyanokét, amelyek valódi kulturális alternatívák egymás mellett élését jelzik. És ilyen talajon egy idő után magától értetődő természetességgel veszítenék el érvényüket azok a látszólag demokratikus, voltaképpen azonban velejéig hamis alternatívák, amelyek a „közönségre” való kacsintgatásban vélik megtalálni a kiutat a jelenlegi hasadt helyzetből.

JEGYZETEK

- 1 Szilágyi Ákos: A műfaji-poétikai hierarchia átalakulása a hetvenes évek magyar irodalmában. Lásd: A társadalmi struktúra, az életmód és a tudat alakulása Magyarországon. Információs bulletin, 8. sz. Budapest, 1984.
- 2 Magyar zeneszerzés harminc éve. Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- 3–4–5 Lásd: Szilágyi, i. m. 21. 1.
- 6 Lásd ezzel kapcsolatban a Kurtág György művészetéről írott tanulmányomat. A várható megjelenés időpontja: Mozgó Világ, 1986. február.
- 7 Kroó György, i. m. Utóhang, 173. és köv. 1.
- 8 Tallár Ferenc: Értékválság és prózaforma. Medvetánc, 1983. 2–3. sz.
- 9 Szabados György: A repetitív zene. Vigília, 1981. december. 904–906. 1.
- 10–11–12 Tallár, i. m.
- 13 Losonci Ágnes: Zene – ifjúság – mozgalom. Zeneműkiadó, Budapest, 1974.
- 14 Mi azon munkálkodunk, hogy „a zene legyen mindenkié”. Kardos István tv-interjúja Újfalussy Józseffel. Lásd: Vélemények – viták. Zenekultúrákról. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982. 165. 1.



Királyfej Kalocsáról