

A huszadik század magyar zeneesztétikájának újrafelfedezése

Demeter Tamás. 2017. *A társadalom zenei képe. A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya*. Budapest: Rózsavölgyi. 152 oldal, 1990 Ft.

Egy eszmétörténeti narratíva sikeressége attól függ, hogy keretei között a magyarázni kívánt egyes tudományterületek és egyes gondolkodók eredményei mennyiben beszélhetők el egységes szempontok alapján, mennyiben illeszkednek a narratíva által nyújtott keretbe. Egy ilyen átfogó szemléleti kategória tehát annál megalapozottabb, minél több elemet képes felölelni – így a korábbi elszigeteltség, olykor szétartás helyébe kapcsolatok állíthatók. Demeter Tamás *A társadalom zenei képe* című kismonográfiájában a korábban bemutatott szociologizáló hagyomány keretei között rekonstruálja a 20. századi magyar zeneesztétika történetét.¹ Állítása szerint a pozitívizmustól egészen a posztmarxizmusig markáns szociológiai affinitás jellemzi a főbb magyar zeneesztétik (Kovács Sándor, Molnár Antal, Pernye András, Ujfalussy József, Maróthy János, Fodor Géza és Szabolcsi Bence) munkásságát. Ez az affinitás pedig lehetőséget teremt arra, hogy az ideológiai és ezzel összefüggő módszertani változások ellenére, a zeneesztétika történetét ne szakadozott egymásutániságként, hanem szociológiai szempontokra érzékeny, folytonos gondolkodási hagyományként beszéljük el. A 20. századi magyar zeneesztétika e módon a filozófiatörténet-írás viszonyrendszerébe emelhető, ugyanis a magyar filozófiában szintén jelentős szociológiai fogékonyság érvényesül – Demeter olvasatában ennek köszönhető filozófiai hagyományunk kohéziója és egyedisége.² *A társadalom zenei képe* ennek tükrében két dolog szemléltetése: egyrészt illusztrálja, hogyan illeszkednek bizonyos zeneesztétikai elméletek a filozófiatörténet összefüggései közé, másrészt a szociologizáló hagyomány mint átfogó narratíva válik megalapozottabbá azáltal, hogy keretei alkalmasak bizonyulnak a zeneesztétika integrálására is.

Sőt, kapcsolatuk ennél jóval bensőségesebb, amennyiben a zeneesztétika története „*pars pro toto* illusztrálja e [szociologizáló] hagyomány fejlődését fogalmi, módszertani és szemléleti vonatkozásokban” (13). Erre való tekintettel Demeter egy jövőbeni, nagyszabású munkát helyez kilátásba: előző könyvének – *A szociologizáló hagyománynak* – kiegészítését *A társadalom zenei képének* tartalmával. Utóbbi könyv tehát előmunkálat *A szociologizáló hagyomány* kibővített kiadásához (7). E kapcsolat felől magyarázható meg egyrészt a kismonográfia felépítése: a második fejezet egésze a szociologizáló ha-

¹ Demeter 2011.

² Demeter 2011, 14.

gyomány módszertani ívének bemutatására, a következő két fejezet pedig elsősorban azt vizsgálja meg, hogyan illeszkednek ehhez az ívhez a kor zeneesztétikai elképzelései.

A bevezető első fejezet után, az elmélet kifejtése annak körvonalazásával indul, milyen szerepet tölt be a pozitívizmus a magyar filozófiatörténetben. Ezt követően a szerző a szellemtörténeti, a marxista és végül a posztmarxista szakaszt ismerteti, felhívva arra a figyelmet, hogy ezek nem mint egymásra következő, hanem mint „egymásra torlódó és egymást átfedő korszakok” (27) képezik a szociologizáló hagyomány történetét. Utóbbi állítását Demeter a zeneesztétika történetének elbeszélésével támasztja alá, mivel ez a módszertani változások ellenére kevésbé szakadozott, mint a hagyomány más területeinek története (13). Ehhez kétségkívül hozzájárul, hogy a zeneesztétika berkeiben az elődök munkásságával szemben nem nyilvánul meg ellenséges attitűd: „[A] szellemtörténész Molnár Antal adja ki a pozitivista Kovács Sándor munkáit [...]. Azután a marxista Ujfalussy József adja ki Molnár Antal terjedelmes összefoglaló művét.”³ A folytonosságot erősíti az is, hogy a különböző ideológiai elköteleződésű gondolkodók – eltérő fogalomhasználatuk ellenére – meghatározott kérdésekre hasonló válaszokat adnak, de a segédhipotézisek szintjén is jelentkezik a kontinuitás: például a szellemtörténész Molnár éppúgy támaszkodik a spenceri fejlődéstörvényre, mint a pozitivista Kovács. De nem csak a szomszédos korszakok képviselői állnak elő hasonló megfontolásokkal: a későbbiek során a harmadik (A pozitívizmustól a szellemtörténetig) és a negyedik (A marxizmustól a posztmarxizmusig) fejezet közötti kapcsolódási pontok (egymással rokonságban álló témakörök, válaszbeli hasonlóságok stb.) szolgáltatnak példát erre. Mindennek fényében Demeter vitatja Percz László nézetét, miszerint az eltérő orientációjú korszakok Gestalt-váltásként jellemezhetők.

A második fejezet (A szociologizáló hagyomány módszertani íve) erénye, hogy Demeternek sikerül a nagy terjedelmű és sokszínű anyag egyes mozzanatait lehorgonyoznia a szűkebb témában. Jó példa erre az, ahogyan a ’45 utáni magyar marxizmus három meghatározó fókuszpontját – leleplező ideológiakritika, a mindennapi tudás szociológiája, antropológiai orientáció – tárgyalja. Így amellet, hogy a fejezet kidomborítja a hagyomány esztétikaitörténeti ívét, alátámasztást nyer az az állítás, miszerint „a magyar zeneesztétika története [...] ideálisan integrálható a szociologizáló hagyomány kereteibe” (13).

A kismonográfia második fejezetének egyik legfontosabb részében a szerző a stílus fogalmát elemzi. Lukácsot és Mannheimet összevetve arra jut, hogy a stílust mindketten „a világ »átélésének« egy formája[ként]” (32) definiálják, a különböző gondolkodási stílusok megértésének kulcsát pedig (például Mannheim szerint a konzervativizmusét) a világnézet, azaz a világhoz való viszonyulás milyensége jelenti. A következő fejezetekben is visszatér a stílus kérdéskörére, így ez egyrészt a könyvön áthúzódó tematikus

³ Demeter 2017.

folytonosságot biztosít, másrészt ezen keresztül a különböző diszciplínák képviselőit sikeresen hozza diskurzusba.

A harmadik fejezet Kovács Sándor *Prolegomena* című könyvének ismertetésével indul, Demeter azonban hamar az igazi főszereplő, Molnár Antal felé irányítja a figyelmet, akinek dominanciája e szakaszban annyira meghatározó, hogy a fejezetet akár Molnár-tanulmánynak is tekinthetjük. Kitüntetett szerepét az indokolja, hogy „gondolkodói pályájának fejlődése leképezi a század első felének magyar eszméletörténeti ívét” (99). Ugyanakkor Lukács György szerepe sem elhanyagolható – sem a könyvben, sem a fejezetben. Demeter időről-időre egymás mellé állítja Molnárt és Lukácsot, például az alkotásmód lelki gyökereinek tárgyalása (85), valamint az esztétika és az etika elválaszthatatlannak ítélese kapcsán (63). Kiaknázva kettejük szemléletmódjának hasonlóságait – bizonyos megkötésekkel –, diskurzusba állítja Molnárt Lukáccsal, aminek eredményeképp többek között azt állítja, hogy „a polgári társadalom korszaka nem drámai, hanem inkább »zenés kor«” (86). Az összefésülésnek köszönhetően az a lukácsi tétel is világosabbá és egyszersmind a művészetre általánosan használhatóvá válik, miszerint „a forma a leginkább társadalmi az irodalomban” (87). De Molnár gondolkodása nem kizárólag Lukácséval kapcsolható össze: Mannheim stílusfogalma, Lamprecht kultúrafejlődés-sémája, illetve a Kovácsra is ható, spenceri fejlődéstörvény egyaránt meghatározók munkáiban (64, 81–83, 93). Molnár pályájának bemutatásával kirajzolódik a század első felének társadalomtudományi szempontokra érzékeny gondolkodásképe. A Demeter által nyújtott eszméletörténeti keretben Molnár hatásösszefüggések olyan erőterébe kerül, amiben kibővül értelmezésének és értékelésének horizontja.

A fejezet további kutatások szempontjából talán leginspirálóbb része azzal foglalkozik, hogyan értelmezhető a „fogalom” kifejezés akkor, ha a zenét elfogadjuk fogalmi művészetként. Azonban ettől a lehetőségtől elzárkóznak a szociologizáló hagyomány gondolkodói. Ezért az az öt lehetséges opció, amit Demeter bemutat, a továbbiak szempontjából nem lényeges, annál is inkább, hogy a későbbiekben nem támaszkodik ezekre. A nyelv, a fogalmak, a jelentés és a zene kapcsolata olyan kérdés, ami manapság is a zenetudomány kiemelt problémaköre, de ez önmagában nem elég ahhoz, hogy a „fogalom” lehetséges értelmezéseiről szóló fejtegetés illeszkedjen a fejezet egészéhez; bemutatásra mégis tagadhatatlanul méltó.

Sorba véve az öt alternatívát: az első szerint a fogalmak teszik lehetővé, hogy „egy dologra *mint valamire* gondoljunk”. A zenére vonatkoztatva Demeter a G hang fogalmát említi, és azt írja, semmilyen hang sem lenne számunkra G, illetve semmit sem hallanánk ekként, ha nem rendelkeznenk a G hang fogalmával. Ebből adódóan vagy elfogadjuk a zenét mint fogalmi művészet, illetve elismerjük, hogy a zenei gondolatok bizonyos zenei fogalmakból épülnek fel, vagy meg kell cáfolni a premisszát, vagyis azt, hogy a fogalmak révén vagyunk képesek valamiként gondolni egy dologra. Demeter

megjegyzni, hogy a különböző zenei tevékenységekről – példaképp a komponálást és a dallamlejegyzést említi – nem adhatunk számot a zenei gondolatok feltételezése nélkül, ezek viszont megkövetelik a zenei fogalmak létének elismerését. A második opció diszkriminációs képességük felől ragadja meg a fogalmakat, vagyis a zene azért fogalmi művészet, mert az alkotás, a reprodukció és a befogadás aktusa is „lényegileg támaszkodik” a zenei hangok megkülönböztetésének képességére. A harmadik pont a következtetési szerepé. Demeter azt állítja, hogy „analógia vonható az egyes hangoknak és a zenei formuláknak a tonalításban vagy a komponálás konvencióiban gyökerező kapcsolódásai és a fogalmak következtetésekben elfoglalt logikai szerepe között” (68). Nyitott kérdés, hogy mennyire tartható ez az analógia, amit az tesz igazán továbbgondolásra méltóvá, hogy éppen a fogalmak inferenciális jellege biztosítja az egyik legerősebb érvet amellet, hogy a zene nem fogalmi művészet. A következő két opcióban a nyelv kerül előtérbe: az első kiemeli, hogy a zene a „nyelvi fogalmak analógiájára felfogott fogalmiság révén” lehet képes jelentéshordozásra, a második szerint pedig a fogalmak proposíciók alkotó-elemeiként azonosíthatók (67–70).

A Demeter által tárgyalt szerzők a zenét nem tartják fogalmi jellegűnek, egyetértenek abban, hogy a zene „megközelítésére a fogalmak általában nem vagy legfeljebb korlátozottan lehetnek alkalmasak” (67), illetve abban is, hogy a zenei jelentés „nem érthető meg a nyelvi jelentés analógiájára” (69). Ugyanis a nyelvvel ellentétben a zene nem reprezentációs természetű, amit Demeter egy Hauser-idézetrel világít meg:

mindazt, ami érzés „a zene [...] teljesen adekvaté juttatja érzékelhető formához. A zene tehát nem kifejezése az örömnak, bánatnak, vágynak, megnyugvásnak, hanem mint az öröm, mint a bánat, mint a vágy lép fel.” (70)

Utóbbi sorok erősen emlékeztetnek a következő Wagner-passzusra:

Az, amit a zene kifejez [...] nem ennek vagy annak az egyénnek ilyen vagy olyan helyzetben való szenvedélyét, szerelmét vagy vágyát fejezi ki, hanem magát a szenvedélyt, a szerelmet, a vágyat, mégpedig abban a végtelenül sokféle változatban, amely csakis a zene számára lehetséges, de minden más nyelv számára idegen és kimondhatatlan.⁴

Érdemes volna utánajárni, Hauser és a szellemtörténeti orientációjú szakasz képviselői általában milyen viszonyban állnak Wagner zenéjével és gondolataival.

A harmadik fejezet egy pontján, a stílselemzés két útjának (műelemző és szociológiai) bemutatása során, a következő idézet olvashatjuk:

⁴ Wagner 2001, 80.

Meglepő találkozás van a festő-impresszionisták és a zenei impresszionisták (Debussy stb.) szelleme közt, az új gótika és Pfizner újabb iránya közt, az újklasszicizmus és Kodály közt, az expresszionisták és Bartók sok műve közt, a futurizmus és Schönberg közt, a kubizmus és Sztravinszkij iránya közt. (74)

Itt említésre kerül Arnold Schönberg – még ha Molnár által is –, a következő fejezetben, ahol a tonalitás felbomlása az egyik centrális téma, azonban már nem. Holott a tonalitást mellőző zenei szerkesztésmód Schönberg vívmánya. A szerző figyelme arra a kérdésre összpontosul, milyen társadalmi és etikai *jelentést* hordoz az egyes gondolkodók számára a tonális logika megbomlása, azonban érdemes lett volna kitérni a schönbergi zene magyar recepciójára is. A schönbergi zene ugyanis több tekintetben kapcsolódik a 20. század magyar zeneesztétikai gondolkodásához. Molnár nem csak *Az új muzsika szelleme* című könyvében foglalkozik Schönberggel: '12-ben, a *Nyugatban* jelent meg velős kritikája Schönberg zenéjéről. Ebben Molnár Bartók jelentőségét részben Schönberggel való szembeállítás révén illusztrálja, ami azért is érdekes, mert Bartók '20-as években született műveire hatott a tizenkét fokú technika, ám míg Bartók zenél, addig Schönberg csak gondolkodik, azaz zenéjéből hiányzik az erő, a lényeg – legalábbis Molnár ezt állítja.

Maróthy *Zene és ember* című könyve kapcsán pedig feltehető az a kérdés, hogy Maróthy mi okból nem tartja a schönbergi zenét „a meglévő világ kritikai megítélés[ének]” (125) – kizárva ezzel a szerzeményeket a defetiszáló művek köréből. Azonban Demeter ezen a ponton csak azt mutatja be, hogy egy bizonyos ideológiakritikai alapról hogyan értékelhető a tonalitás felbomlása. Schönberg alapvetően negatív recepciójának bemutatása a szellemtörténeti és a marxista szakasz közötti folytonosságot erősítette volna.

A negyedik fejezet tematikusan roppant gazdag, struktúrájában pedig egyfajta virtuozitás érvényesül, mindazonáltal hogy maga után kívánnivalókat. Bemutatásra kerül egy gondolat, majd a tárgyalás új tézisek felé kanyarodik, eközben azonban időről-időre visszaulálás történik a gondolatmenet korábbi elemeire. A szerző látja a történet színét és fonákját is; látja a hatások, a kapcsolatok sokrétűen összefonódó szálait és az ezek alkotta szöttest is, de az elbeszélés során a gondolatmenet mégis gubancossá válik: a rövid visszaulálások, amelyek az egyes gondolatok közötti rokonságot célzottak kiemelni, csupán jelzésértékűek, így az elnagyoltság mellett megzavarják a gondolatmenetet. A fejezet egyes témái pedig megérdemelték volna az árnyaltabb kifejtést.

A harmadik fejezet – kis túlzással – egy személy (Molnár Antal) köré épül, ezzel szemben a negyedikben öt zeneesztéta is szerepel. Ez önmagában természetesen nem probléma. Bármennyire is kulcspozíció Molnáré, elbillen a mérleg nyelve: bár a negyedik fejezet körülbelül ugyanolyan terjedelmű, mint a harmadik. Ujfalussyt, Maróthy,

Pernyét, Fodort és Szabolcsit nem övezi olyan mélységű figyelem, mint Molnárt, holott teoretikus súlyuk semmivel sem kisebb, mint elődjüké.

A témagazdagság szintén az alaposság tekintetében kerül bajba. Ebben a fejezetben előkerül a dal, a zenei köznyelv, a tömegkultúra, a folklór, az impovizáció és a kottaírás, továbbá a zenei intonáció is. Ez utóbbi összekapcsolódik a zenei nyelv problémakörével, amit a marxista zeneesztétika a mindennapi tevékenységek elmélete felől közelíti meg (111), de a zenei intonáció a tükrözés és a zenei jelentés kapcsán is visszatér. A tükrözés hitelességének tárgyalásakor a realizmus kategóriájával bővül az eddigi témák tára. A hang absztrahálódásának, vagyis a zenei hang megképződésének mikéntje is felmerül, összekapcsolódva azzal a kérdéssel, hogy a zene képi vagy fogalmi általánosítás-e. Ezen a ponton Demeter kommentár nélkül hagyja Ujfalussynak azt az állítását, hogy „[m]iután általában is igaz a hangélményre, hogy a látásélménynél szegényesebb, s kevesebb információt hordoz, ezért »tartalma nem elég sűrű és telített fogalmak alakításához«” (112). Ez a kijelentés több figyelmet érdemelne, ugyanis ismeretelméletileg egyáltalán nem magától értetődő az egyes érzéki modalitások közti hierarchia, amit Ujfalussy elég radikálisan fogalmaz meg. Ugyanakkor nagyon is vitatott kérdés, hogy az élmények lehetnek-e információhordozók, s ha igen, mennyiben. Egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a hangélmény kevesebb információt nyújt, mint a látásélmény, s ezért utóbbi gazdagabbnak mondható az előbbinél.

Demeter a történeti haladás bemutatására koncentrál, de eközben – ahogy a fenti felsorolásból is kiderül – igen terjedelmes zenei anyagot hoz mozgásba a fejezetben. A tárgyalásmód újdonságából fakadó érdemek mellett azonban negatívumként van jelen egyfajta sietség: Demeter inkább összefoglal, s részletekbe kevésbé bocsátkozik.

Ujfalussy nézeteinek rekonstrukciója során a következőket olvashatjuk: (1) „a zenei tükrözésmódokat »az emberi közösség [...] önmaga valósággal szembeni magatartásának adekvát zenei képeként használja«”; (2) „a zene így [...] a viszonyok világát tükrözi”; (3) „az így keletkező zenei jelentés [...] nem fogalmi természetű, mert a zenei formulák megőrzik »a valósággal való közvetlen képi kapcsolatukat«, de ez a jelentés társadalmilag szignifikáns”. Valamint (4) a nem-fogalmi jelentés megvilágítása asszociációs módon lehetséges (120). Elég világos, hogy ezek a megállapítások a szellemtörténeti megközelítés bizonyos meghatározó jegyeit viselik magukon. A három pont egyfajta totalitást határoz meg, ami értelmezhető akár egy csoport világhoz való viszonyának nem-fogalmi természetű élménnyttotalitásként. Demeter körülbelül ugyanígy definiálja a világnézetet Lukács és Mannheim szellemtörténeti orientációjú tudásszociológiája kapcsán (28), ám erre a hasonlóságra nem reflektál. Egyrészt azt kellene megvilágítania, hogy a zenei *tartalom* megközelítésekor a marxizmus nyújtotta fogalmiság hogyan lép a szellemtörténeti kategóriák helyébe. Például, hogy új utakon járnak-e a szerzők, új szempontokból közelítenek-e a témához, vagy kizárólag az utcatáblákat cserélik le, azaz

csupán átnevezik a dolgokat, tulajdonképpen változtatások nélkül – vagy valahol a kettő között van az igazság. Annál is inkább, hogy korábban ezt olvassuk:

a marxista elmélet [...] olyan fogalmiságot kínál, amelyen keresztül a zenei és a társadalmi jelenségek kapcsolódásának mechanizmusai átláthatóvá válnak – miközben a szellemtörténeti értelmezésekben a nem-racionalizálható reziduumok – a „szellem”, a „világnezet” – kiküszöbölhetetlenek maradnak. (110)

Az előzőekből azonban éppen az világlik ki, hogy a marxista elméletek nem képesek teljes egészében megszabadulni a szellemtörténeti szakasz bizonyos nem-racionalizálható fogalmaitól.

Röviden összefoglalva: a kötet eleget tesz célkitűzésének, Demeter általában meggyőzően alátámasztja állításait, a tárgyalt szerzőket pedig – a megszokottól eltérő fénytörésbe állítva – ismét előtérbe hozza. *A társadalom zenei képe* további kutatások ideális kiindulópontjává válhat: a szerző interpretációjára támaszkodva tradicionális kérdések újszerű megközelítése válik lehetővé. Hiányosságai – a negyedik fejezet indokolatlan besűrítése, a hagyomány egyes szakaszai között lévő folytonosság némely pontjának kiaknázatlanul hagyása – pedig inkább sietségről és kidolgozatlanságról árulkodnak, semmint a koncepció kisiklásáról. Amit Demeter *A társadalom zenei képe*-ben átnyújt nekünk, az értékes gyümölcs, ám a teljes beérés előtt szüretelték le.

Bibliográfia

- Demeter Tamás. 2011. *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a XX. században*. Budapest: Századvég.
- Demeter Tamás. 2015. „Ami *A szociologizáló hagyomány*-ból kimaradt.” *Korunk* 26/6: 94–104.
- Demeter Tamás. 2017. „Mi azt látjuk, hogy az ész rendre lerobban.” *Magyar Nemzet* LXXX/271: 12.
- Molnár Antal. 1912. „Schönberg Arnold.” *Nyugat* 5/11.
[<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00105/03374.htm>] (2017.12.24.)
- Wagner, Richard. 2001. „Egy boldog est.” Ford. Cserna Andor – Lenkei Júlia. In *Egy német muzsikás Párizsban*, 66–80. Budapest: Kávé Kiadó.