Cservenák Róbert

MARÓTHY JÁNOS: ZENE ÉS EMBER

A budapesti Zeneműkiadó gondozásában most megjelent könyv több dolgot is bizonyít egy csapásra. Először is, ismét magunkévá kell tennünk a zenét, amely eredetileg is a miénk, illetve az emberé volt. Másodszor, ez a zene nem az, amely a magasságokban érzi jól magát, amely belőlünk szakít ki valamit, hogy azt magával ragadva felemelkedjen — miközben irrealitásunk és tényleges magányunk ennek következtében egyre definiáltabbá válik. Röviden e két dologból a következőt vonhatjuk le: meg kell találnunk azt az utat, amelyen a zene visszatérhet hozzánk, reális szükségleteinkhez, hogy a zene az emberben és ember a zenében legyen egységet alkotó gyakorlat annál is inkább, mivel a fetisizálódás és defetisizálódás jelensége, pontosabban gyakorlata (!) a zenében is teljes „pompájában" jelentkezik.

Szinte elképesztő, ha a zenében való elidegenedés egyik karakterizálójául a hangmagasságot jelöljük meg. Ma már többnyire mindenki előtt világos, hogy az európai zenekultúra a bűvös kvintkörön alapszik, amelyből nem lehet kijutni. A vége mindig ugyanaz. Látszólag! Mert mindaz, ami a hangok között van, nem a senki földje. Maróthy nem elvont filozófiával, hanem matematikai és „élő" bizonyítékok által világít rá az igazságra. A kvintkör nem kör, eredetileg sem volt az, csak az európai zenevilág tette azzá — erőszakkal. Más kultúrák világa ma sem ismeri a kvintkört, számukra még létezik a számunkra már majdnem újból létező temperálatlan hangrendszer. Az eredeti, természetes zenélést megcsonkította az európai kultúra, igaz, kétségkívül új, lényeges elemekkel is gazdagította, de a siker így csak részleges. Most a feladat az, hogy az új utat és a régit, az elhagyottat egy magasabb szintre emelve egyesítsük. A zenei hangok szabad szárnyalását kell ismét visszahódítanunk „attól", „akinek" egyszer eladtuk.

A ritmus, a dallam, a forma, a hangszín, hangerő és a zene létező és vélt paramétere ugyanebben a betegségben szenved. Az általunk olyannyira szeretett zene tulajdonképpen hozzánk idegen, mert minden szabadságától megfosztottuk, igazából nem is a létünket határozza meg,

tükrözi vissza, hanem annak egyik eltorzulását, az elidegenedett világképet, a tárgyától elidegenedett eszmét. A fent említett problémák megoldásait, vagy ha úgy tetszik, még problematikusabbá tételét Maróthy egy helyen így fogalmazza meg:

„Az egész *ember* lukácsi problémája és az egész zene »strukturalista« problémája látszólag két merőben különböző dolog. Mégis szorosan összefüggnek: egyrészt azért, mert a zene »egészemberi« forrásai csak akkor tárulnak föl számunkra a maguk teljességében, ha a zene, mint hangzó egész *valamennyi jellemvonására* figyelmet fordítunk; másrészt azért, mert a zene valamennyi paramétere éppen az adott emberi életviszonyok talaján alkot *kölcsönösen összefüggő rendszert,* amelyben bizonyos elemek jelenléte más elemek jelenlétét, illetve szerepét is meghatározza. Végül pedig azért is, mert a zene fejlődésében sajátos dialektika érvényesül: »csontváza«, kottában rögzíthető tulajdonságai általában később és lassabban változnak, mint megszólaltatásainak karakterei... Minden zenekultúrának van ilyen »holdudvara«, központjában a már szentesített mozzanatok magjával. A mag szakadatlanul gyarapszik az »udvarból«; az előadóművészet »szabad mezeje« a zeneszerzés »kötött mezejévé« válhat."

Maróthy tovább megy fejtegetéseiben és rámutat arra a dialektikus vonásra, sőt talán alapmozzanatra, amely magába foglalja a zenei elemek önmagában definiálatlanságát ellentétben egy „meghatározott összefüggés-rendszerben" való elhelyezkedésük definiáltságával. De még tovább: az sem lényeges, hogy az elemek a rendszeren belül definiáltak-e vagy sem és milyen mértékben, a fő az, hogy az eredmény azonos legyen. Világos, hogy ezáltal egyes elemek át is mehetnek egymásba részben vagy teljesen. A gyakorlatban ez a jelenség nap mint nap megtörténik, de szinte sohasem veszünk róla tudomást.

Tudományos alapozottságú fejtegetéseinek nagysága és ereje éppen abban rejlik, hogy a zenét, mint az emberi tevékenység termékét nem osztja fel értelmi és szellemi alkotásra. Rávilágít arra a tényre, hogy az értelmi és szellemi megnyilvánulás is már szekundáris jelenség, indukált reflexió. Az érzelem, közelebbről megfogalmazva, az érzékelés teszi meg az első lépést a megismerés útján. Csak a megfelelően általánosított érzékelésekből, mintegy azok reflexiójából alakul ki az értelmi és szellemi, mai nyelven a kognitív és emotív rezonancia. Ezért válik az értelmi (és/vagy érzelmi-szellemi) megfogalmazás másodrendűvé. Igazán jelentős tehát csak az érzelmi-érzéki kiemelés lehet, mert elsősorban ez ösztönöz *mozgásra.* És végső soron ez hozza mozgásba az értelmi és/vagy szellemi kifejeződést, amely valójában csak látszólag az, ami. Esetünkben, ha már a gyakorlat el is különítette a kettőt, mert különbség ténylegesen is fennáll, mégis ez a lényeges, hogy *egy* tőből fakadnak, sokszor pedig később sem lehet szétválasztani őket.

A matematikában ismert ez a definíció: a pont, amelynek nincs kiterjedése. Gyakorlatból tudjuk, hogy ha valamit egy pontban támasztunk alá, az a legkisebb erőbefektetésre kihozható egyensúlyi állapotából. Két

pont már lényegesen többet jelent, mert itt a szabadságfokok száma már csak 1, de ilyen rendszerben is esetleg csak a kötéltáncos érezheti jól magát. A 3 pontos rögzítés a legszilárdabb. De ugyanez a 3 pont nem csak a szilárdságot, de a biztonságot is jelenti. A biztos tér. Amíg előbb a meghatározatlanság, addig most a teljes bekerítettség előtt állunk. Egyik sem fog tetszeni senkinek sem, mindkettőben nehéz, esetleg egy idő után egyáltalán nem érdemes élni. Az ideális valahol a kettő között lenne: a flexibilis tér. Ha kell, pontszerűvé zsugorodik össze, ha kell, a végtelenbe terjed ki, mindig célszerűen, a szabadságot sohasem korlátozva. Ahogy a fejlődés szükségszerűsége — az ember megkívánja. Valahogy így:

„A konkrét azért konkrét, mert számos meghatározás összefoglalása, tehát a sokféleség egysége. A gondolkodásban a konkrétum ezért mint az összefoglalás folyamata, mint eredmény jelentkezik, nem pedig mint kiindulópont, noha a konkrétum a valóságos kiindulópont, és ezért egyben a szemlélet és elképzelés kiindulópontja is. Az első úton a teljes elképzelés elvont meghatározássá párolgott el, a másodikon az elvont meghatározások a gondolkodás útján a konkrétum újraalkotására vezetnek." (Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához, 3. fejezet.)

Maróthy pedig így értelmezi a zenére:

„Az esztétikai általánosítás, elvi különbözősége ellenére, hasonló odavissza utat tesz meg a *még konkrét* emberi világ és a *már konkrét* művészi világ közt, amennyiben az adott egynemű közeg különböző paraméterein egyrészt *különböző emberi megnyilvánulásokat különböző módon általánosít,* másrészt ezeket a paramétereket *újraegyesítve* teremti meg a *már-konkrétat,* az *esztétikailag konkrétat.*"

Egy másik helyen így fejleszti tovább a gondolatot:

„Ha a zene *művészet,* akkor túlnő az ember biológiai vagy közvetlen-életbeli tevékenységével kapcsolatos megnyilvánulásokon. Az ember tapasztalatai világát általánosítja, és zeneileg teszi *már-konkréttá.* A közvetlen életbeli helyzetek *még-konkrétak,* különböző érzékszerveink által adott paramétereken át érzékelhetők. A zene elvonatkoztat — »ritmizál«, sajátosan zenei paramétereket teremt (hangviszony stb.), s ezeket *újraegyesítve* teremti meg a zeneileg már konkrétat, újra-konkrétat."

A vezérelv végigvonul. Hol árnyalt, és csak hosszabb töprengés után jövünk rá, hogy tulajdonképpen róla van szó, hol pedig konkrétan megfogalmazott. De lépjünk eggyel tovább. Maróthy kezében a műfaj sem csupán szerkezet vagy rendeltetés, funkció. Minden műfajnak van bizonyos szerkezeti felépítése, amelyet valamilyen módon fel lehet vázolni. Kétségtelen, hogy csupán a vázlatok alapján is felismerhető a kérdéses műfaj. De ha meggondoljuk, egyik műfaj sem ismert örök időktől fogva, szinte mindegyikről tudjuk, mikor alakult ki. Az a tény, hogy egy adott kor szülöttei, magában rejt egy mélyebb értelmezést is, nevezetesen a funkcionális miértet. Világos, hogy Bachnak nem volt szüksége pl. a szimfonikus költeményre, nem is tudta mi az, míg Liszt

és kora már nem tudott volna meglenni nélküle. Nemcsak új formaként használták fel, hanem tartalmi, funkcionális értelmezéssel is ellátták.

„... egy-egy műfaj említésekor egyszerre határozok meg egy zenei szerkezetet és egy neki megfelelő emberi-társadalmi élethelyzetet. Azt mondom: »Sirató«. A zenész azonnal kapcsol: »Ereszkedő öthangnyi hangkészletű dallam, kötetlen, beszédszerű szabad változatokban, egy-egy különféle hosszúságú sor végén a legalsó vagy az e fölötti, nagyszekund távolságra eső hangon történő megállással.« A szociológus is »dekódol«: »A hozzátartozók vagy specialisták búcsúztató tevékenysége pre-indusztriális társadalmak halottkultuszaiban, a közösség egy tagjának elhunyta alkalmából, természetfölöttinek képzelt erők kiengesztelése, a fájdalom enyhítése és a halott személyének, tetteinek köz-tanulságul szolgáló megörökítése végett.«"

Tehát, pl. a sirató mind zenei, mind társadalmi fogalom; ez a két oldal egymással szorosan összefügg. Ezek az összefüggések annál világosabbak és gazdagabbak, minél inkább karakterizálható a zenei és ugyanakkor a társadalmi oldal, vagyis az „egész zene" és „egész ember". Ez a kétoldalú meghatározottság minden műfajnál kimutatható. De ne álljunk meg itt. Mint láttuk, a műfaj tehát zenei és társadalmi fogalom. Azaz olyan zene, amely egyértelműen magán viseli a közösség vonásait is. De ennek van félig-meddig fordított esete is. A zene, lényegében mindegy, hogy melyik műfajában, mindig tartalmaz valami újat. Ezek a gesztusok, amelyek kezdetben még egyediek és egy-egy alkotó- vagy előadóművésztől származnak. Éppen ezért csak idővel nyernek polgárjogot, vagyis később válnak adott paraméterekké vagy nevezzük bárhogy. Ha polgárjogot nyertek, azt is jelenti, hogy a valamikori egyediek közösségi vonássá váltak. Viszont az egyedi is valahogyan a már meglevő formai és/vagy társadalmi viszony reflexiójából ered. Így világos, hogy ha a műfajt és elemeit, a társadalmi viszonyokat és elemeiket is a gesztusok halmazára vezetjük vissza, akkor már nem járunk messze attól a megfogalmazástól sem, hogy a műfaj vagy általában a zene, az alapszerkezeti-zenei és alapviszonyok-társadalmi jellemzőiből áll össze. Az eredmény így is ugyanaz, mint az első beállításban, csakhogy a kapcsolat a két világ között (zenei és társadalmi) jóval mélyebb, jóval szorosabb, a kettő extrakciója már aligha vezető helyes megismeréshez.

„Az »egész-emberi« magatartás- és viselkedésmódok, gesztusok tehát folyamatosan válnak zenei minőségekké... A tipizált viselkedésnek természetesen előnye van, könnyebben megy át a zenébe, lévén a zene maga is nem valamennyi emberi magatartásmód, hanem éppen a közösségileg fontosnak ítélt és tipizált magatartásmódok áttétele a megszólaltatás, hangzás egynemű közegébe... Persze oda-vissza folyamatról van szó."

Maróthy foglalkozik a zene lukácsi meghatározatlan tárgyiasságával is. Ebben az ellentmondásban rejlik az egész emberi élet filozófiája. Ez nem más mint maga a szabadság, az értelmezési szabadság, az árnyalás szabadsága, a variálásé vagy nevezzük, ahogyan akarjuk. A kotta éppolyan, mint egy terv. Csak az látható, amiből kifejlődhet. A többi ér-

telmezés kérdése. Mindaz, ami a kottán kívüli, de a zenével, a zengő hanggal elengedhetetlenül együtt jár, ez a meghatározatlan tárgyiasság. Egy konkrét művet ugyanis számtalan előadásban hallhatunk, valamennyi lehet nagyszerű, de nincs kettő azonos. Olyasvalami ez, amit ráérzésnek, temperamentumnak, előadói egyéniségnek nevezünk, amely egyéni és utánozhatatlan. Ez a zenei szabadság, a meghatározhatatlan körülvesz minden tárgyiast, minden leírtat, vagyis magukat a hangjegyeket. Ez nem kizárólag a zenére érvényes. Egy táj vagy egy nő sokféleképpen megfesthető jól, sokan egyazon verset jól szavalnak el, de mégsem egyformán. Egy tervet is többféleképpen lehet jól teljesíteni. Ha mindez nem így lenne, egy művet elég lenne egyszer, bárkitől meghallgatni, a többi úgyis ugyanolyan lenne, és így tovább.

Ebbe az adok-kapok játékba tartozik még az „ősi" hiedelme is. Sok népdalgyűjő akaratlanul is csapdába esett. Gyűjtés közben feltűnt, hogy egyes dalok valójában „szennyezettek", azaz valamilyen idegen vonást hordoznak magukban. Amikor jobban a végére jártak a dolognak, kiderült, hogy a ma ismert népdalok (gyűjteménye) már régen nem ősiek. Mi több, kimutatták, hogy a legrégebbiek is magukon viselik más, mondjuk „fenti" irányzatok jegyeit. Sokukban utcai énekesek ponyvadalcsíráit is fellelték vagy templomi énekszövegét stb. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan a „fenti" körök zenéje is óhatatlanul „megromlott" a „lenti" körétől. Ez az ide-oda hatogatás sem véletlen. Egyszerű magyarázata az, hogy a nép életében igen nagy szerepet játszott az uralkodó réteg jelenléte, de nem pusztán csak jelenléte. Ugyanakkor a nép éppúgy visszahatott amazokra is. Ha ez a kölcsönösség megnyilvánul a társadalmi életben, logikus elvárni, hogy a társadalom megnyilvánulási formáinak mindegyikében valahogyan tükröződik is; annál is inkább, mert a zenélés is a közösség egyik megnyilvánulási formája. Íme még egy fényes bizonyítéka annak, hogy a zene a társadalom szülötte, és ezért társadalmi szükségletből fakad, de örökké változó, mint maga a társadalom, és annyi fajtája van, ahány rétege az adott társadalomnak.

Maróthyt méltán megelégedés töltheti el akkor, amikor eljut ehhez a megállapításhoz: a zene tehát társadalmi szükségletből fakad, de örökké változó, mint maga a társadalom. Ugyanis ebben rejlik minden nyomor szülője! Az ember lassan, csendesen megválik mindenétől. Megválik munkája termékétől, örömétől, nyugalmától, biztonságától — pénzért. Eladja hagyományait, újat vesz helyette. Elidegenedik szerelmétől, önmagától. Emberi alakot ölt benne az állati és állatit az emberi. Ebben a világban a művész sem tehet mást, ha meg akar élni. Rendelésre dolgozva alkotni lehetetlen. Az időigényes alkotás drága, nem lehet belőle megélni. A művész kénytelen sémákkal dolgozni, mondanivalója hamarosan ellaposodik, talán igaz sem lesz már. Minek, hiszen a művet úgyis eladja, pénzét megkapja, a többi már nem érdekli. Maróthy az elidegenedést nemcsak a szerzőnél, de az előadónál is kimutatja. A felesleges virtuozitás, a túlzott érzelgősség, a viselkedés, viselet egyre inkább el-

távolítják a zenét a realizmustól. Egy ilyen szemléletes távolodás a pódium kialakulása a koncerttermekben; a hallgatóságtól eltávolított, elrekesztett zene, a szintkülönbség és nem utolsósorban, a zene, amit hallgattak. A zene olyanná vált, hogy a hiányzó világukat pótolta, álomgyári funkciót töltött be. Mindent meg kellett benne találniuk, ami az életből hiányzott, különben nem ért semmit a mű. Maróthy szavaival élve: „Az az ember válik képtelenné a zene alkotására, aki a mindennapi valóságos tevékenységben is képtelenné vált az élet és önmaga formálására. A zenei elidegenedés csak sajátos megjelenése a munka, a valóságos emberi tevékenység elidegenedésének."

A forma leválása a tartalomról nem egyszerűen a zene növekvő szakszerűségéből és a fogyasztói befogadásmódból ered, mint ahogyan azt Maróthy jól meglátta, hanem mélyebb okai vannak. Arról a szakadásról van szó, amely a „polgár" és „honpolgár" ellentétpárját is kitermelte. Ez az ellentétpár századunkban a pop-art és az absztrakt irányzat ellentétével ölt végletes jelleget.

Maróthy a kiutat Lukács filozófiájában találja meg. A művészet autonómiája pontosan „világszerűségének" kifejlődését eredményezi, vagyis azt a képességet, hogy az adott művészet önmagában, a maga „egynemű közegében", minden más művészeti ág vagy emberi cselekvés közreműködése nélkül is, egy adott kor teljes emberi világát hordozza. A művészet Lukácsnál is szabadságharcot vív, de nem a valóság ellen, hanem más tudatformák, mindenekelőtt a vallás uralma ellen, és pontosan annak érdekében, hogy a maga sajátos valóságtükröző szerepét tudja érvényesíteni — anélkül a kötelezettség nélkül, hogy más tudatformákban eleve megfogalmazott „tanokat" kelljen igazolnia. A lukácsi szabadság: *szabadság arra, hogy a művészet tükrözhesse a világot.*

Maróthy mélyrehatoló elemzéseiben eljut addig a megismerésig, hogy a defetisizálás kissé az életünk elvesztéséhez lehet hasonló, ha szétzúzza azokat az illúziókat, amelyek életünk fönntartását az adott körülmények között segítik, s azt, ami megvalósíthatatlannak látszik, szervezetünk szinte védekezésként egy „népi tudatalattiba" szorítja. Ezért népszerűek a fetisizáló műalkotások, de ugyanezért kérészéletűek is. A defetisizáló műalkotás viszont nemcsak nagyobb teljessége miatt éli túl korát, hanem azért is, mert egy adott kor illúzióiban egy következő kor már nem osztozik. A defetisizáló mű érvényét éppen a kor-fétisek múlása erősíti. A defetisizáló ember nemcsak az istenekkel, hanem önmagával szemben is Prométheusz.

„A művészet fölfedezései nem a személyiség kiküszöbölésével, hanem éppen maximális érvényesítésével születnek. Nem az elvont gondolat, hanem a személyes érzékelés révén ragyog fel bennük a lényeg. A nagy művész az elfogadott sémákkal szemben merészeli a saját személyes érzékelését kimondani, úgy válik „defetisizálóvá"; s ez a fajta defetisizálás mégsem pusztán az egyéni lázadás aktusa, mert a kor igénye, a kor valósága, a kor szükségszerűsége termelte ki." (Lukács)

A legkézenfekvőbb megoldásnak találja Maróthy a csináld magad

elvet, ahol emberek ezrei vesznek magukhoz hangszert, hogy énekelve, vagy bárhogy, verseket zenésítsenek meg újszerűen, szabadon, hogy dalokat szerezzenek saját elképzelésükre, sémamentesen. Ezek az emberek ma még többnyire a fiatalok, egymás szórakoztatására, szeretetből, hálából, ajándékként énekelnek, játszanak. A zenét már ismét kezdik a magukénak, s ugyanakkor a mindenkiének érezni. Ez a spontán művészet valahol arra tart, ahol a már-konkrét metszéspontja áll.

Végtére is ez a cél.

Maróthy könyve nem zenekönyv. Komplexségét bizonyítja, hogy meglátásaiban segítségére siet a filozófia éppúgy, mint az esztétika, etika; hogy magyarázatait a mindennapi életből vett példákkal is, sőt a természettudomány egyes összefüggéseivel támassza alá. Számára nem jelent nehézséget a világ összetettsége, ellenkezőleg, enyhítő körülmény: könnyebben hozhatja kapcsolatba a látszólag egymástól távol álló szférákat. Fejtegetéseiben egyaránt alkalmazza a problémák megoldásának explicit és implicit alakját. Az egészet a részek összetevőiből közelíti meg, és az egészeket a bennük foglalt részek által hozza kapcsolatba. Itt azonnal felmerül a kérdés, hogy mi lesz az egésznek a részre-hatásával? A probléma első látásra érintetlen marad, de valójában az előbbi megállapításban már benne rejlik a felelet. Soha sem *az egész* hat *a részre*, hanem a részre az egyik egészből egy bizonyos rész hat a másik egészből. És nem csak egy az egyre. Egy rész több részre, több rész egy részre vagy részekre. Ilyen módon az egészeken belüli részek átlépnek egymásba, új részeket és új egészeket hozva létre — a végtelenségig. Ezért tűnik úgy, hogy (látszólag) ellentétes szférák közeliekké válnak és egy-egy nézőpontból már nemhogy taszítanák egymást, hanem harmonikus egységet képeznek. A modern, marxista világnézet a zenében sem hazudtolja meg önmagát, sőt igazolódik. De éppúgy a mai ember zenéje is csak akkor állhat helyt, ha azonos a kor szellemével.