

Tárgyilagosan, de nem szenvtelenül

Egy rég várt monográfia a Kádár-kor magyar zeneszerzéséről

(Dalos Anna: *Ajtón lakattal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020)



Valószínű, hogy csak lassan fog tudatosulni a szűkebb szakmai közvéleményben, nem is szólva a szélesebb olvasóközönségről, hogy milyen horderejű munkát végzett Dalos Anna. A hatalmas vállalkozás közel tizenhárom évnyi kutatómunka eredménye, amelybe 2005-ben fogott bele. A célja az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetének bemutatása volt. A szerteágazó, hatalmas mennyiségű anyag feltérképezése, a kutatómunka módszertani megtervezése és végiggondolása sem mindennapi feladat. „Már akkor is monográfiaként képzeltem el munkámat, ám a repertoár feldolgozása a tervezettnél több időt vett igénybe” (19.), írja Dalos Anna könyve Előszavában.

Belelapozva a mindent egybevetve (kottapéldák, táblázatok, irodalomjegyzék stb.), írd és mondd több mint négyszáz oldalas terjedelmes szövegtömbbe, nyomban feltűnik, hogy a munka szerkezete, a könyv felépítése nem a megszokott. Legalábbis abban az értelemben nem, amit egy monográfiáról általában gondolni szoktunk. Az első, még felszínes benyomást erősíti meg az Előszó: „Tudatosan nem vállalkoztam arra, hogy a korszak zeneéletének és zeneszerzésének kronologikus rendbe illesztett, folyamatos

narrációját adjam. Sokkal inkább pillanatfelvételek – esettanulmányok – egymásutánjában gondolkodtam.” (19.)

Mindenekelőtt tisztázandó tehát, miről is van szó tulajdonképpen. Monográfia-e valóban ez a terjedelmes munka, vagy egyszerűen „csak” tanulmánygyűjtemény, mert lapozgatva benne ez egyáltalán nem nyilvánvaló. Az is hamar feltűnik, hogy zömmel korábban már megjelent írások olvashatók benne. A gyakorlatiasság indokolja-e ezt a megoldást, vagy van valamilyen mélyebb oka is az elsőre szokatlanul hangzó műfaji meghatározásnak? És van-e valami módszertani vagy magából a témából következő magyarázat erre a szerkezetre?

A szövegkorpuszt alkotó írások közül valóban sok ismert, legalábbis azok számára, akik folyamatosan követik, rendszeresen olvassák a szakmai folyóiratokat. Egyértelműen kiderül ez a könyv végén található áttekintésből: * a harminc szövegből mindössze hét volt kéziratban, ** egy pedig megjelent, de angolul. Ez utóbbi a könyv legizgalmasabb fejezetei közé tartozik: „24. Egy szovjet zeneszerző Magyarországon”. *** A már megjelenteknél címváltozások azért történtek, legtöbbször olyanok, hogy maguk a fejezetcímek is meglepőek, és inspirálják az olvasó fantáziáját.

Ami a már korábban közzétett írásokat illeti: nem végeztem szövegelemzést vagy összehasonlítást, sok értelme esetünkben nem hinném, hogy lett volna. Az azonban az első pillanattól fogva nyilvánvaló volt, hogy ha értékelő tanulmányt akarok írni Dalos Anna könyvéről, megkerülhetetlen az ismert írások újraolvasása. Magától értetődik ugyanis, hogy csak így tárulnak fel belső összefüggéseik, csak így kapok feleletet arra, mi indokolja ezt a szokatlan, akadémiai körökben azért nem igen preferált szerkezetet. (Értelemszerűen utólag, amikor már összeállt a könyv, akkor kerültek be a tanulmányokba olyan megjegyzések, mint hogy például „monográfiámnak e fejezetében” stb.).

KODÁLY ZOLTÁNTÓL JENEY ZOLTÁNIG – ÚJ NARRATÍVA

Monográfia vagy sem, de valóban hatalmas ívet rajzol meg a kötetben szereplő harminc tanulmány: „1. Szimfonikus önarckép” (Kodály *Szimfóniájáról*) – „30. Halotti szertartás” (Jeney gigantikus , összegző művéről). Nyilvánvaló az indítás is, a zárás is, hiszen két összefoglaló jellegű műről van szó, amelyek egyszersmind jelképesen behatárolják a vizsgált időszakot is: „A gondolat, hogy a szimfónia fiktív önéletrajz lenne, rendkívül gyümölcsöző, s ha Kodály több évtizedes vonzódását a narratív

* „A könyvfejezetek korábbi megjelenéseinek adatai”. (420–421.)

** Nem jelet meg korábban: „8. Légy jó mindhalálig” (Szabó Ferencről); „15. Különféle improvizációk”; „17. A magányos hős apoteózisa” (a magyar operáról a Kádár-korban); „18. Parlando rubato” (Kurtágról); „23. Elektroakusztikus zenei kísérletek”; „28. Popularitás és absztrakció” (a 180-as csoport és az ellenkultúra kérdése); „29. Romantikus olvasmányok” (neoromantikus fordulat, új tradicionalizmus).

*** „How to become a Soviet composer? György Kurtág’s Experiment with a New Cultural Identity, 1976–1986). *European Journal of Musicology*, 15/1 (2016), 112–121.

folyamatokhoz is tekintetbe vesszük, egy efféle értelmezés teljes mértékig megállhatja a helyét. (23.). Jeney oratóriuma pedig „saját életpályájának állít emléket, benne megtalálható minden, ami zeneszerzőként pályája indulásától kezdve foglalkoztatta.” (397.)

Jeney *Halotti szertartása* – értékeli a művet és egyben zárja le a munka hatalmas gondolati ívét Dalos Anna – „az egész magyar és nyugati zenetörténetnek is páratlan kompendiuma – méltó összefoglalása az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetének.” (397.) S bár a monumentális mű hangversenytermi bemutatójára csak 2005-ben került sor Kocsis Zoltán vezényletével, gyökerei mégiscsak visszanyúlnak – mint maga Jeney vallotta –1979-ig.

Visszatérve Kodályra: alakja mindenképpen meghatározó, mert a korszak kezdetén „a magyar zeneélet nagy öregjének számított”, és a különböző nemzedékek – más és másképpen, de – valahogyan mindig viszonyultak hozzá. Hol úgy, hogy megkérdőjelezetlenül hagyták életművét és az abban megfogalmazott poétikai ideálokat („Kodály példája monolitiként nehezedett a fiatalabb zeneszerzők vállára” (242.), hol meg úgy, hogy „egyszerűen átléptek rajta, mintha korábban nem is létezett volna.” (242.) A magyar zeneszerzésben bekövetkezett konzervatív fordulat révén aztán sor kerül „Kodály életművének újraértékelésére, ami egybeesett a modernitás primátusának megkérdőjeleződésével.” (245.) De visszatér Kodály alakja például a szimfóniának mint a Kádár-kor zeneszerzésében gyakran felbukkanó és sajátosan átértelmezett műfajnak a tárgyalása kapcsán is.

Máris előttünk egy szál, amely végigvonul az egész könyvön, és belső kohéziót teremt egyes problémák mentén, akkor is, ha azok tárgyalása nem folytonos!

Egyszóval a könyv elvileg tényleg teljes képet igyekszik nyújtani, vagyis mindenről és mindenkiről akar szólni, ami nyilvánvalóan lehetetlen értékelés, súlyozás, belső tagolás nélkül. Az pedig logikus módon csakis úgy lehetséges, ha a Kádár-kor virtuálisan valóban mindig is monográfiaként rajzolódott ki Dalos Anna fejében. A természeténél fogva rendkívül heterogén zenei korpusznak gyakorlatilag elejétől fogva valamiképpen rendeződnie kellett valamilyen előzetes elgondolás, hipotézis mentén, ami persze a megírás közben folyamatosan módosulhatott, alakulhatott, vagyis nem valamilyen preconcepció igazolása lett belőle. A könyvet olvasva egyre inkább erősödött bennem az a meggyőződés, hogy a szerkezet nem egyenes vonalú alakulása a legszorosabban összefügg magának a kutatási témának, a feltárt anyagnak a rétegzettségével, és a megközelítés választott módszere nem kiszakítja anyagát valóságos és rendkívül sokrétű szövedékének történeti összefüggéseiből, hanem épp ellenkezőleg: mélyen beágyazza és a megszokottnál jóval dimenziógazdagabban ragadja meg tárgyát.

Bár összességében a könyv nagyon nagy vonalakban mégiscsak tartja az időrendi sorrendet a megjelölt szélső időhatárok (1956 és 1989) között, az egyes fejezetek (tanulmányok) a problémafelvetéseik mentén, jellegükénél fogva ide-oda mozognak az idősíkokban. Első ránézésre töredezettséget és kuszaságot mutatva, de tényleg csak

első ránézésre! Nem a történelmi szemlélet hiánya, nem is elvontság jellemzi a kifejtést, hanem azt nagyon is mély és átfogó történelemszemlélet hatja át, még akkor is, ha a narrációt egyértelműen és tudatosan nem ez határozza meg.

Dalos Anna nem egyszerűen széttördeli a történelmi sorrendet, hanem magát a narratívát változtatja meg, méghozzá úgy, hogy az jelentősen eltér a zenetörténet-írásban megszokottól.

Mert mi is eben a könyvben az „elbeszélő” pozíciója? Hogy nem egyszerűen a zenetörténészé vagy a zenetudósé, aki a hagyományos sémák mentén próbál rendet teremteni és összefüggéseket találni ebben a széles skálán mozgó zenei anyagban, az nyilvánvaló. Netán a történészé? A társadalomtudósé? A politológusé, a pszichológusé vagy a szociálpszichológusé? Úgy tűnik, valamilyen szinten mindé együttesen.

Minden korábbinál komplexebb szemléletre volt szükség ahhoz, hogy megvalósuljon Dalos Anna törekvése, mármint hogy szembeforduljon az apologetikus zenetörténet-írás gyakorlatával. Amit már Kodály-könyvének Előszavában* is hangsúlyozott (9.), igaz a Kádár-kori zeneszerzésről írott könyvére is. Mindamellet önmagának ez a pozicionálása korántsem jelent semleges hozzáállást. Némi távolságtartást igen, de értékmentességet és szenvtelenséget semmiképpen sem. Mi több, a könyvből egyenes sűt tárgya szenvedélyes megismerésének és megismertetésének a vágya. Persze az értékek sem mindig egyértelműek és nyilvánvalók. Maguk is részei egy dinamikusan alakuló, soktényezős összrendszernek, nem könnyítve meg ezzel az elemző dolgát.

Bármennyire egyszerűnek tűnik – és pragmatikus okokból szükséges is – meghúzni a korszakhatárt 1957 és 1989 között, mégis, hogyan fogható be ez a korszak, amely csak látszatra és csak bizonyos szempontok szerint egységes. Nagyon jelentős eltérések mutatkoznak a Kádár-kor egyes periódusai között a kemény diktatúrától a kiegyezésen és a konszolidáción át a fokozatos fellazulásig, majd a teljes széthullásig, amire a művészeti élet (és ha némileg másképpen, de a zeneszerzők is) eltérő módon reagálnak. Így nyilvánvaló eltérések mutatkoznak a zeneszerzés történeti vizsgálatában is, ami nagyon körültekintő és differenciált szemléletet követel meg a kutatótól.

Hozzá kell fűznünk azt is, hogy a mi jelenünk szellemi klímája a legkevésbé sem segíti a tárgyilagos elemzést. Már maga a „Kádár-kor” kifejezés is hamis alternatívákat hív elő a közgondolkodásban, és gerjeszt indulatokat: sematikus elutasítást, akár „kommunistázást”, vagy ébreszt nosztalgiákat. Dalos Anna szerencsére egész könyvében tárgyilagos tud maradni, messze elkerüli ezeket a tévútra vezető narratívákat, sőt, ahol szükséges, ellenükben dolgozik, szigorúan a kutatott téma feltárása érdekében. Ugyanakkor a szélsőségeken belül is nagyon sok veszélyes, alattomosan lopakodó közhellyel találkozhatunk a Kádár-korral kapcsolatban. Magyarazza ezt részben a történelmi emlékezet hiánya vagy elégtelensége, az ideológiai színezetű áttulizálódás – ilyen vagy olyan irányban. De magyarázzák a tudatos vagy önkéntelen hazugságok, csúsztatások, elhallgatások is.

* [*Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.*](#) Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2015.

A KÁDÁR-KORI ÉLETÉRZÉS

A módszertani és szemléleti váltás jól érzékelhető Dalos Anna könyvében nem csak az említett sematikus megközelítésekkel kapcsolatban, de más kutatási területekhez viszonyítva is. A könyvben is egyértelműen jelen van, de doktori értekezésének téziseiben Dalos Anna még világosabban és egyértelműbben határozza meg kutatómunkája szemléleti kiindulópontját, amiből könyvének egészére nézve is sok minden következik. „A Kádár-korszak magyar művészetéről és művészeti életéről szóló tudományos munkák mindeddig elsősorban az irodalom, a művészettörténet és a színház- és filmtörténet, valamint a populáris kultúra feldolgozására összpontosítottak. E kutatások mindenekelőtt az alkotó- és előadóművészek politikai mozgásterére fókuszáltak, s azt a kérdést vizsgálták, milyen mértékig befolyásolta, illetve határolta be az irodalom, a színművészet, a képzőművészet vagy a populáris zene kibontakozását a politikai hatalom.” ([Doktori értekezés tézisei](#), 2.) És egyértelműen leszögezi, hogy e munkája „nem a zeneélet ágenseinek politikai mozgásterével foglalkozik”. (Tézisek, 2.)

Ami persze csak részben megvalósítható, hiszen a politikai elnyomás különböző mértékben és formákban végig jelen volt ebben a korszakban. A Károlyi Amy versének címében megjelenő kép, amelyet Dalos Anna könyve címéül választott, a lakattal lezárt ajtó, „annak az életérzésnek a metaforája, amely a magyar alkotóművészek alapélménye lehetett 1956 után” (7.). Az ajtó túlfelén lévő, a „nyugat”, a „modernitás”, a „szabadság” fogalmaival leírt valóság valójában megközelíthetetlen volt. A könyvborítóra választott kép, Péreli Zsuzsa *Éjjeli Nap, nappali Hold* című gobelinje szintén ezt a bizarr, megzavarodott, történelmi téridő-élményt sugallja. Kurtág 1981-ben, op. 22-es *Hét dalának* 5. tételeként zenésítette meg Károlyi Amynak ezt a versét (első sora „A türt és tiltott határán” nyílt utalás a korszak kultúrpolitikájára). És fontos az a megállapítás is, hogy „bár Kurtág művészetétől nem idegen a rejtett, ellenzéki politizálás – amelynek hazai hagyománya legalább Kodály *Psalmus Hungaricus*áig visszavezethető –, ilyen nyílt utalással az életmű más darabjaiban nem találkozunk.” (7.)

Bár kézenfekvőnek tűnik, valóban mégis akár félrevezető is lehetne a könyv gondolatmenetét és a kutatás logikáját a politikai hatalomhoz való viszonyra építeni. Szerencsére Dalos Anna könyvének narrációja sok szálon fut, és sok irányba mutat, ugyanakkor mindvégig meghatározó szerepet játszik benne az imént említett életérzés. Meg kell ugyanakkor jegyeznünk azt is, hogy az életérzés – bár első pillantásra megfoghatatlannak, elmosódottnak, azaz kevésbé operacionalizálhatónak tűnik egy tudományos kontextusban – mégsem pusztán metafora: lényegi, közvetítő szerepe van az átfogó társadalmi folyamatok és a zenei közeg felvetette belső problémák között. „Munkám középpontjában – emeli ki Dalos Anna – a zeneszerzés történetének, maguknak a zeneműveknek a vizsgálata áll. Arra igyekszem választ keresni, hogy a műalkotások mit árulnak el a komponistáknak a modernitáshoz, illetve a nyugathoz fűződő viszonyáról, és mit mondanak arról, miként látják-láttatják sajátos élethelyzetüket kompozícióikon keresztül a zeneszerzők” (10.) Vagyis van egy határozott, valamiképpen mégiscsak megragadható vonatkoztatási pontunk. És csak

egyét érthetünk Dalos Annával, amikor a Tézisekben mindennél egyértelműbben: leszögezi: „A művek burkolt vagy éppen nyílt politizálása csupán egyik rétege a kádári mindennapok művészi reprezentációinak. (3.)

Hogy a tényleges folyamatok feltárhatók legyenek, ahhoz Dalos Annának szakítania kellett a kortárs magyar zenekritikában és a Kádár-kor szemléletének egészében is honos, „haladásorientált” látásmóddal, amelynek elsőre marxista gyökerei tűnnek szembe, de amely végül is a hegeli történelemszemléletre vezethető vissza. Csakhogy a szellemi és művészeti élet folyamatai nem ennek a logikának megfelelően alakulnak, nem egyenes vonalúak. Én inkább, ha már mindenképpen valamilyen képet szeretnék szembeállítani a linearitással, örvénylő, kavargó mozgásokat látok magam előtt, Ez érvényesül a könyv szerkezetében, valamint a folyamatos látószögváltásokban. Számptalan erővonal mutat különböző irányokba a könyvben, nem mintha az rendezetlen lenne, hanem, mert maga a valóság ilyen.

Összefoglalóan világít rá erre a belső tagoldóságra és folyamatos fókuszváltásra (egyben jó áttekintés a könyv leendő olvasó számára is) a Tézisek megfelelő passzusa: „Egyes fejezetek egy-egy központi mű köré épülnek fel (Durkó: *Halotti beszéd*, Kurtág: *Bornemisza Péter mondásai*, Jeney: *Halotti szertartás*), mások egy zeneszerző egy-egy alkotói korszakának termését vizsgálják (Bozay Attila, Eötvös Péter, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Kurtág György, Sári József, Szervánszky Endre), megint mások generációs szempontból közelítenek a repertoár valamely szegmenséhez (Harmincasok, a Kodály-iskola második nemzedéke, az Új Zenei Stúdió pályakezdése), és vannak olyan fejezetek is, amelyek tágabb kontextusban helyeznek el jelenségeket (improvizáció, a holokauszt művészi recepciója, elektronikus zene, ellenzékiesség, 18. századi modellek alkalmazása). (7.)

Harminc fejezet, harminc tanulmány, különállóak és mégis összekapcsolódnak – sűrűsödési pontok alakulnak ki körülöttük, belőlük. Ha már „örvénylésről” beszéltünk stilizált egyenesvonalú fejlődés helyett, akkor úgy tűnik, épp ez a tagolódás teremt végül is rendet az áttekinthetetlenül sokrétűnek tűnő anyagban. Dalos Anna említi a Tézisekben, hogy olyan ez, mint valami puzzle. Nem egészen. A kirakós játék végül is kiadja a teljes képet, amely kész és változhatatlan. Itt a kutatás és a tárgy természeténél fogva erre csekély az esély. Ugyanakkor paradox módon ez a módszer mégis közelebb kerül tárgya kimerítő feltáráshoz, mint a teljességre törekvő, hagyományos monográfiák némelyike. A teljes kép nem extenzív, hanem intenzív teljesség formájában rendeződik össze az olvasóban. Úgy lezárt a mű, hogy mégis nyitott – ami megmutatkozik a figyelmes olvasóban mégiscsak visszamaradó kérdések hosszú sorában. Ez persze erény, távolról sem hiba! Hiszen jó esetben a kor alkotásainak megismerésére, zenehallgatására, partitúrák olvasására ösztönöz.

A sokrétűséget érzékelteti, hogy több kismonográfia vagy *részmonográfia* rajzolódik ki a könyvben, ami megint csak nem ellentmondás: valamennyi egy-egy közelebbi kérdést jár körbe. A maga szegmensében átfogóan és mélyre hatolóan. Így áll össze például a könyv első négy fejezete (Kodály, Szervánszky, Járdányi, Dávid Gyula) a vizsgált korszakot bevezető, Kodály utáni zeneszerzés útkereséseinek, tévútjainak,

személyes tragédiáinak összefoglalásává. A könyv egyik leglényegesebb vonulatát alkotó kisonográfivá formálódik az öt Kurtág-fejezet. Ezek nem csak Kurtág alkotásairól és zenei nyelvének jellemző vonásairól mondanak el számos újdonságot, de a szöveg kontextusa révén elhelyezik Kurtágot a magyar zenei és tágabb értelemben a szellemi élet közegében is. Hasonló módon zárul nagyobb egységgé a Harmincasok nemzedékeként emlegetett zeneszerzők pályaképe, vagy rajzolódnak ki Durkó Zsolt vagy Bozay Attila pályájának elmozdulásai, poétikai elveik változásai – hol külső folyamatokkal párhuzamban vagy összhangban (a kádári konszolidáció legitimálása Durkó Mózes-operájában), hol meg belső, lelki folyamatok eredőjeként (például Bozay elfordulása az experimentális zenétől). Olykor viszont épp ellenkezőleg, a belső differenciálás válik fontossá: például abban a fejezetben, ahol Dalos Anna az Új Zenei Stúdió tagjaink távolról sem egységes, egymástól sok tekintetben eltérő zeneszerzői pályáját vázolja fel.

Segítik az olvasó eligazodását a hatalmas anyagban a táblázatok, amelyek szemlátomást nem egyszerű kiegészítések, nem véletlenszerűk vagy ötletszerűek, hanem fontos alkotóelemei Dalos Anna kutatási módszerének: a repertoárelemzést teszik szemléletessé. Igaz, természetüknél fogva nivellálnak, de alaposan átolvasva mégis mély nyomot hagynak, és – az olvasó együttműködésért feltételezve – rávilágítanak akár eddig rejtve maradó összefüggésekre is.

A repertoárelemzés mint módszer lehet nagyon célravezető, de azért vannak buktatói is. Dalos Anna sok forrást tud egyidejűleg kezelni, ennek révén pedig jó érzékkel kerül el a repertoárelemzésben rejlő nivelláló, pozitivisták szemlélet vagy az értékmentesség, illetve a semlegesség csapdáit. Az értékmentesség, akár csak a leselkedő sztereotípiák, elfedhetnek olyan összefüggéseket, amelyek hagyományos beidegződések mentén gondolkodva megközelíthetetlenek maradnak.

TÜLLÉPÉS A KÁDÁR-KORRAL KAPCSOLATOS SZTEREOTÍPIÁKON

Amit a Kodály-kötetnek Előszavában írt, azaz, hogy a Kodállal kapcsolatos „mítoszok lebontására törekszik”, valamint arra, hogy „a lehetséges további kutatás számára új, revelatív utakat” mutasson (*Kodály és a történelem*, 10.), hatványozottan igaz a Kádár-korra is. Módszerében Dalos Anna a New Musicology különféle irányzatainak tapasztalataira támaszkodik. Az amerikai „új zenetudomány” számos, olykor elrettentő szélsőségét ismerve, elsöre talán visszatetszést kelthet ez a kötődés, de Dalos Annánál szó nincs erről. Komolyan kell vennünk ezt a megfogalmazásbeli különbséget. Sztereotípiák leépítéséről van nála szó, mítoszok lebontásáról, és nem mítoszrombolásról. A különbség nem árnyalatnyi, hanem lényegi. Dalos Anna hozzáállása ugyanis nem militáns. Ugyanakkor az összefüggések feltárása érdekében elvet minden tekintélytiszteletet. Ez a markánsan kritikai szemlélet nem öncél nála, nem póz. Tárgyilagosság, egyenes beszéd, kíméletlenül kopogó értékítéletek jellemzik tárgyalásmódját. Igyekszik minden állítását meggyőző érveléssel alátámasztani. Amivel persze itt-ott lehet egyet nem érteni, mégis ritka és dicséretes tulajdonság ez.

A Kádár-korral kapcsolatos, valósággal burjánzó klisék, sztereotípiák felszámolásában alapvető jelentőségű a sokféle szempont érvényesítése: „A zenekutatás ma már interdiszciplináris tudomány: minden zenetudósnak tudnia kell, miként alkalmazza munkájában a társtudományok, például a társadalom- és politikatörténet, a szociológia, a történettudomány vagy az esztétika módszereit, látásmódját” – vallja Dalos Anna a kutatócsoportja programját ismertető, az mta.hu weboldalon megjelent interjúban.

Már a huszonegy oldalas, imponálóan gazdag Bibliográfia (399–419.) sem a megszokott, hagyományos értelemben vett „zenetudományi”, vagy nem csak az, de Dalos Annának a nyelvhasználatán és a fogalmazásmódján is érződik, mennyire erősen törekszik a szociológiai, szemiotikai, pszichológiai stb. beágyazottságra, ami semmiképpen sem összeegyeztethetetlen a zenei szaknyelvvvel. A Kádár-kor zenei folyamatainak háttérében meghúzódó politikai, de főleg társadalmi, társadalomlélektani vagy történeti, irodalomtörténeti stb. összefüggéseket vizsgáló, más tudományterületekről származó kutatások, tanulmánykötetek tapasztalatai folyamatosan felbukkannak a szövegben.

Ilyen sztereotípiák például – valószínűleg a legelterjedtebb – a kultúrpolitikát meghatározó három T, a tiltás, tűrés, támogatás „szentháromsága”, ami valóban létezett, ha a valóságban mégannyira cseppfolyós és megragadhatatlan volt is. De még az irodalom vagy a filmművészet területén sem működött abban a formában, ahogyan azt ma hisszük. A tényleges folyamatok háttéralkuk, előszobázás és sok más, hasonló, informális tevékenység alakját öltötték. Ez alkotta a kulturális-társadalmi háttérfolyamatok tényleges szövetét. Ha ezt nem próbáljuk felfejteni, akkor sok esetben téves következtetésekre jutunk, vagy hamis képet kapunk.

A zenei életben azért is volt sajátos a helyzet, mert közegének jellemző vonásai folytán a zene lényegében soha nem állt a hatalom figyelmének a középpontjában. Nem tartották igazán „veszélyesnek”. Bár Thomas Mann *Varázshegyében* Settembrini úr egészen másképp vélekedett e kérdéssel kapcsolatban („a zene politikailag gyanús”). Ugyanakkor Dalos Anna elemzésén végigvonul egy másik, nagyon is fontos szempont, ami rengeteg mindent befolyásol a zeneszerzés területén is. A zeneélet és a zeneszerzés perifériára szorulása összefügg azzal is, „hogyan e művészeti ág a többi művészettől meglehetősen elzárva bontakozik ki. [...] A zeneélet zártságának következménye, hogy a zenészek a művészettársadalmon belül egy sok tekintetben elkülönült mikrotársadalmat hoznak létre, amelynek saját hierarchikus szabályai és működési mechanizmusai vannak.” (8–9.)

Ez nem csak a nyilvánosság előtti politizálás módozatait befolyásolja (9.), hanem egy társadalmi mechanizmust is működésbe hoz, amely valósággal rásegít a Kádár-rendszert működtető, alapvető szerkezeti jellemzőkre, különösen annak a „puhuló diktatúra” időszakában jellemző paternalizmusára, és konzerválja a rendszer alapvetően pragmatikus működését (amelyen a kiegyezés alapszik). A Dalos Anna által jogosan „zártnak és szűkösnek” (196.) jellemzett Kádár-kori magyar zenekultúrában, amelyben szintén felerősödnek az amúgy is hagyományosan erős paternalista vonások, az érvényesülést jelentős mértékben meghatározza „a kapcsolati

háló, a jó- vagy rosszakarók aktivitása, ami a háttérből befolyásolja egy-egy szakmabeli pályájának alakulását.” (196.)

Vagyis korántsem mindig a politikai akarat határoz meg bizonyos történéseket vagy folyamatokat, hanem sok esetben maga ez a közeg. Kijózanítóan tanulságos, például e tekintetben az a fejtegetés, amely a könyvben arra keres magyarázatot, mi akadályozta meg a zeneszerző Ligeti befogadásának hiányát az 1973 és 1989 közötti időszakban, holott Ligeti ekkor már rendszeres hazajárt Magyarországra. Nem a politikai tiltás vagy a „túrt zónába” tessékelés. A „támogatás” is kevés lett volna, mert az tényleges ok egészen másban rejlett. A magyarázatot – fogalmaz Dalos Anna – „elsősorban a magyar zeneélet és zeneszerző-társadalom sajátos struktúrájában kell [...] keresnünk.” (264.) Ligeti külön utas magatartásformájának sikere (Kurtágé mellett) akadályokat gördített Ligeti zenéjének befogadása elé. „A magyar zeneszerzők nem voltak érdekeltek abban, hogy az amúgy is éles nyilvános vitákba még egy újabb alternatívát – Ligetiét – is bevonják, függetlenül attól, hogy a zeneszerzők mely csoportjához vagy nemzedékéhez tartoztak. (265.)

A magyar zeneszerzés a Kádár-korban – az eddigiek alapján is nyilvánvaló – nem monolit egység, voltaképpen a Rákosi-korban sem volt az, bármennyire erős volt is a diktatórikus nyomás. Ha viszont folyamatában nézzük a rendszer alakulását, mindennél világosabban látszik: egyre erőteljesebbek azok a zenekultúrán belüli folyamatok, amelyekre a politikum alig van hatással. Azt persze túlzás lenne állítani, hogy semmilyen szerepe sincs, de a közvetlen befolyás az évek során mind erőtlenebb. Vagy párthatározatok formájában fogalmazódik meg, ajánlásokként a kultúrpolitikai irányvonalra, amit viszont a zeneszerzők – a hatvanas-hetvenes évektől mindenképpen és kevés kivételtől eltekintve – egyszerűen elengednek a fülük mellett.

Dalos Anna elemzéseinek nyomán ezek a belső elmozdulások rajzolódhatnak ki. Folyamatszerűségében (ami persze korántsem a „fejlődésorientált” zenetörténeti szemlélet visszacsempészését jelenti), és nem egyszerűen művek múzeumszerű egymásutánjában jelenik meg a Kádár-kori magyar zeneszerzés története. Ha pedig így nézzük, főképp pedig beágyazva sokdimenziós társadalmi folyamatokba, akkor olyan összefüggésekre derülhet fény zeneművekkel kapcsolatban is, amelyek egy szűkebb dimenzióban voltaképpen érzékelhetetlenek maradnak.

BELSŐ UTAK KÖNYVE

Még egyszer összegezve az eddigieket: a Kádár-kori zeneszerzés valósága jóval összetettebb annál, semmint hogy különféle sztereotípiákkal elintézhető lenne. Mivel nem monolit struktúra, hanem komplex társadalmi mozgásfolyamatok eredője, a folyamatosan alakuló, módosuló feltételek, egymásra rétegződő folyamatok figyelembe vétele nélkül nem érthetők meg a maguk teljességében az ebben a korszakban keletkezett zeneművek sem. Ez a szemlélet is összekapcsolódik a korábban elfogadott beidegződések megkérdőjelezésével és a jelenségek újraértelmezésével. A komplex, sokoldalú mélyelemzések eredményeképpen olykor

egészen megdöbbenő, a közfelfogással homlokegyenest ellentétes következtetésekre jut Dalos Anna.

Ilyen például mindjárt a könyv 2. fejezete („Szervánszky Endre elmaradt forradalma”). Szervánszky 1959-ben komponált *Hat zenekari darab*ját annak idején fordulópontnak tekintették, pedig Dalos Anna mást mutat ki róla: a mű nem avantgárd és nem is neoavantgárd alkotás. (37.) Jól érzékelteti módszerét, gondolkodásmódját az, ahogyan keményen, kertelés nélkül felvet egy sor olyan kérdést, mint hogy „a kortárs befogadók értették-e egyáltalán Szervánszky új művészetét? Mit tudtak a nyugati új zenéről 1959-ben? Milyen ideológiai-politikai fogadtatásban részesült a Hat zenekari darab? stb. Az elemzésből kiderül, akárcsak két fejezettel később, Dávid Gyulával és a dodekafóniával kapcsolatban, hogy mai szemmel hihetetlennek tűnő fogalmi zűrzavar uralkodott a magyar zenei életben és a zenekritikában, ami szinte lehetetlenné tette a Szervánszky-mű reális megítélését.

Egy másik, lényegbe vágó megfigyelés, hogy a tényleges stiláris váltás legfőbb akadálya a zeneszerző személyisége lehetett. A Hat zenekari darab 1963-as, második előadásáról szóló kritikájában Kárpáti János is, Breuer János is utalt rá, hogy a három évvel korábbi ősbemutató felért egy botránnyal. (41.), aminek következtében Szervánszky komoly lelki válságba sodródott. Fodor András naplói* tanúskodnak róla, hogy attól félt: „kozmpolita elhajlónak tekintik majd, a fő veszély megtestesítőjének, akit most büntetni kell”. Mivel úgy érezte, a perifériára sodortatott, kapcsolatba lépett dr. Végh László underground, neoavantgárd körével, és aktívan részt vett magánlakásokon szervezett zenei és művészi szeánszaikon is. (42.) Néhány ecsetvonással máris érzékletes és valós képünk alakul ki a korról, benne pedig Szervánszky tevékenységéről.

Dalos Anna egyik legfontosabb módszertani eszköze a sémák ellen a kettős látószög: a mikro- és makroösszefüggések, a zenei elemzés és az átfogó társadalmi folyamatok értelmezésének egyidejű, mégpedig következesen mindig egyidejű érvényesítése. Akkor is, ha történetesen az egyik vagy a másik szempont kerül előtérbe. Így tett itt is: finomelemzéssel mutatja ki, mi áll valójában a háttérben. Szervánszky későbbi inspirációvesztése sokkal kevésbé függött össze a Hat zenekari darab kedvezőtlen, ellenséges fogadtatásával, mint inkább egy belső, zeneszerzői problémával: „1965-ben Szervánszky Endre nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek. A kérdést végül tanítványainak nemzedéke tette újra fel, s ők voltak azok, akik előkészítették a talajt a magyarországi neoavantgárd zene hetvenes évekbeli felvirágzására is. (47.) Fontos az utolsó mondat: egyszersmind kapcsolódást is teremt, irányítja a könyvben való eligazodást. Sok más helyhez hasonlóan.

A sztereotípiákkal ellentétben nem mindig és nem mindenben a politika ludas. A művészi alkat, a személyiség legalább ekkora súllyal esik latba. Dalos Anna munkájának van egy következetesen végigvitt, pszichológiai mélyrétege is, aminek

* *Ezer este Fülep Lajossal*, 1. kötet. Magvető Kiadó, Budapest, 1986, 698.

alapján a magyar zeneszerzés Kádár-kori történetében kirajzolódik egyfajta „belső utak könyve”.

Bár evidensnek tűnik, de hogy ez mégis mennyire nem magától értetődő látásmód, arra döbbenetesen jó példa az, amit Richard Taruskin említ a hatkötetes *The Oxford History of Western Music* bevezetőjében * Mark Evan Bonds „A Brief History of Music in Western Culture” című könyve kapcsán: „Az efféle írásmód mindenre felmentést ad. Az alany szerepében mindenhol gondolatok vagy lélektelen tárgyak állnak, az emberi tevékenység sehol sem jelenik meg aktív formában. A szövegek úgy tesznek, mintha senki nem csinálna semmit. A [...] a zeneszerzők nem cselekvő lényekként szerepelnek, hanem a műfaj »felbukkanásának« személytelen közvetítőiként vagy passzív eszközeiként. Mivel senki sem csinál semmit, a szerzőknek nem kell foglalkozniuk szándékokkal és értékekkel, választásokkal és felelőségekkel, és ez ad felmentést számukra minden alól.” (Taruskin, 10.)

Nos, ez az a szemlélet, amely teljesen idegen attól, ahogyan Dalos Anna feltérképezi a Kádár-kor zeneszerzését. Az ő megközelítése plasztikus emberi dimenziót kölcsönöz a már említett folyamatoknak. Ezek emberi döntések, művészi útkeresések eredői, olykor meg a zeneszerző lelki alkatától függően akár mélységesen átélt, személyes tragédiák is állhatnak egyes zeneszerzői pályák háttérében. Abból pedig hogy ezt a személyes dimenziót összekapcsolja a társadalmi folyamatokkal és a művekkel – sok esetben új összefüggésekre is rávilágítva – plasztikus, nagy mélységű és emberi dimenziójú zeneszerzőportrék rajzolódhatnak ki. Kemény értékítéletek hangzanak el, de sehol egy igaztalan megjegyzés! Az összetett társadalmi mozgások és a belső folyamatok egyszerre alakítják a személyes mozgástereket – és segítenek megérteni a korszakot. „A megoldások-választások háttérében a modern írásmóddal, annak határaival kapcsolatos belső zeneszerzői vívódások állnak.” (143.)

Döbbenetes olvasni a már említett Szervánszky-fejezetén túl, például ahogyan „Járdányi, a konzervatív számára a nyugat-európai új zene betörésének pillanatában a korábbi monolitikus zenei világ kettéhasadt.” (62.). Szabó Ferencről is, akiről elismerő szavakkal manapság nem igen szokás megemlékezni, hiszen „a magyar zenei élet egyszemélyes hatalmasságává lett, és meghatározó szerepet játszott a zeneélet 1948 utáni művészeti és politikai fordulatának lebonyolításában, a zsdanovi doktrína uralkodóvá tételében” (120.), reális és szinte megrázó emberi kép rajzolódik ki (persze ez nem felmentés!) azáltal, hogy Dalos Anna szükségesnek tartja idézni Tallián Tibor találó megfogalmazását: „élete vége felé mintha hűtlenné lett volna [hozzá] a párt”. A pragmatikus, ravasz kompromisszumokon alapuló Kádár-rendszerben alakja menthetetlenül és visszavonhatatlanul a perifériára sodródott.

Külön figyelmet érdemel, hogy Dalos Anna mennyire nem felszíni hasonlóságok alapján ítél. Például akkor sem, amikor Szabónak a modernitással szembeni doktriner álláspontjáról beszél: Szabó keserű értékelését „tulajdonképpen ugyanaz a védekező pozíció jellemzi, mint a Járdányi Pál körül kialakult konzervatív Kodály-kört. Ám

* Magyarul is megjelent „Minek a története? Bevezetés A nyugati zene történetéhez” címmel a Muzsika 2012. májusi számában Fazekas Gergely fordításában (7–12.).

Járdányi és Szabó doktriner álláspontjának kiindulópontja alapvetően más volt: míg előbbi a bartóki és kodályi örökségre épülő magyar nemzeti zene primátusát kívánta megőrizni, addig Szabó elsősorban azért utasította el az új generációt, mert az olyan nyugati modellekkel, a kapitalista kulturális élet elemeivel kívánt azonosulni, mint a sikerre összpontosítás, a karrierépítés, az önreklámozás, a zenei élet iparszerűsége vagy éppen a mesterségesen előállított reputáció.” (127.) Így festett egy letűnőben lévő korszak képviselője szemében a Harmincasok nemzedéke. Dalos Anna, a történész, feltárja az összefüggést, de nem ítéli el Szabó Ferencet ezért.

Felkavaró történet Kadosa Pálé. Amikor az avantgárd és a modern, amelyek Kadosa ifjúságának a baloldalisággal szorosán összefüggő vezéreszméi voltak, „újból a figyelem előterébe kerültek, de jelentésük erőteljes változáson ment keresztül: az idős komponista váratlanul kívül találta magát a magyar zenetörténeten.” (166.) Különös és tragikus életút Bozay Attiláé is, akinek erősen kísérletező és az újra fogékony gondolkodásában az improvizáció, főleg az irányított aleatória is meghatározó szerepet játszott, a *Csongor és Tünde* után többé nem tért vissza experimentális korszakának eszményeihez, „a fordulópontként értékelhető operát követően nem volt elképzelhető számára visszaút.” (217.) Kísérletező korszakától merőben eltérő jelentéssel az aleatória „nem affirmatív módon jelenik meg [...] művészetében, hanem a megközelíthetetlen, vágyott, ám gyakran mégis rémisztő külvilág szimbólumaként, amelyben az individuum magára hagyatva kénytelen megnyilatkozni. (216.) Ez utóbbi megfogalmazásban felsejlik a könyvnek egy még mélyebb rétege: a zenei jelentés képződése, alakulása, módosulása, vagy esetleg átfordulása saját ellentétébe.

Azáltal, hogy Dalos Anna nem a megszokott módon, hanem sok szempontot bevonva és szokatlan érzékenységgel közelíti meg témáit, Kurtágnak is egy egészen új arca rajzolódik ki az öt Kurtág-fejezetből, amelyek összességükben – mint említettem fentebb – valósággal egy Kurtág-kismonográfiát adnak ki, nem folyamatos egymásutánban, hanem ötféle tagolt könyvet a könyvön belül. Ez a megoldás viszont, folyamatában olvasva a szövegeket, lehetőséget teremt az összevetésre: kirajzolódnak a sajátosan kurtági megoldások voltaképpen ugyanazokra a kérdésekre, vagy hasonlókra, amelyekkel a maguk módján más zeneszerzőknek is meg kell küzdeniük a Kádár-korban.

Az egyik legfigyelemreméltóbb elemzés az, amely Kurtág zenei nyelvének kialakulásáról olvasható az „5. Kurtág Darmstadt vonzásában” című fejezetben. A belső utakhoz kapcsolódóan: Kurtág „Webern-komplexusa” maga is izgalmas, ilyen mélységében ritkán érintett téma. „Nem lehetséges-e, – kérdezi Dalos Anna –, hogy Kurtág egyéni, minden mozzanatában az intertextualitásra épülő zenei nyelve éppen abból született meg, hogy, ellentétben elemzőivel, a zeneszerző felismerte: nem képes az ötvenes évek zenéjének Webern – pontosabban Stockhausen és Boulez – kijelölt nyelvi színvonalát elérni?” (82.) Zenéjének alapelemei, mint például a kérdés-felelet párból épülő periódus vagy a hallgató reakcióinak beépítése a formai folyamat kialakításába „egy tudatosan vállalt, s ezért termékenynek bizonyuló félreértésből-félreértelmezésből születtek meg.” (93.)

Revelatív a „18. Parlando rubato” fejezet, amely Kurtág és a népzene viszonyáról szól, benne olyan kevésbé ismert tényekről, mint Ligeti szerepe a magyar népzenenek a Kurtág házaspárral történő megismertetésében, ehhez kapcsolódóan pedig a parlando és a rubato játék (illetve éneklésmód) összekapcsolódása és sajátos jelentéstartományainak kialakulása Kurtág műveiben.

A „27. Kurtág és a zenei forma” a vázlatkutatás fontosságára irányítja a figyelmet – nem csak zenetörténeti szempontból! A kutatás ugyanis behatolás a mű keletkezésének folyamatába: „A vázlatfüzetekben megjelenő különféle szöveges feljegyzések világossá teszik, hogy a szóbeli megnyilatkozás Kurtágnál általában a komponálást gátló görcsöket oldja, a József Attila-féle *Szabad ötletek jegyzékéhez* hasonlóan, pszichológiai értelemben, analitikus funkcióval bír. Így ezek a feljegyzések nem mentesek a végletekig kíméletlen önkritikától, önostorozástól, mi több, önmaga sértegetésétől.” (342–344.) A fejezet a kurtági forma mélyrétegeibe kalauzol el bennünket, egyben a jelentést is feltárja, mely mély szellemi rokonságban áll Dobszay László zenei gondolkodásával.*

Hasonlóképpen hagyományos formatani fogalmakkal operál írásaiban, interjúiban és nyilatkozataiban is Kurtág (344.), nála az efféle zenei alapszesztusok többnyire kérdés-felelet párba illeszkednek. (345.) Az „úton levés”, a váratlan fordulatok, a zene eseményzerű felfogása – mindez Kurtág művészetének alapvető jellegzetessége: nem időben van, hanem magába zárja és strukturálja az időt. A tradicionalizmus dacára eleven zenei szövet formálódik a hangokból, belső zenei logika élteti, mozgatja, értelmezi. Visszabontás ez tulajdonképpen, dekonstrukció a zenei logika alapjaiig, de ez már nem a Kádár-kor zeneszerzését érinti – előremutat a 21. századba.

KETTŐS BESZÉD ÉS ZENEI JELENTÉS

Könyvének előszavában írja Dalos Anna, behatárolva ezzel a téma feltérképezésének egy fontos összefüggését: Kurtág concertója, a *Bornemisza Péter mondásai* (1963–1969) „nem kizárólag 1956-ot, de a Kádárral való szennyes kiegyezés morális elfogadhatatlanságát is művészi feldolgozás tárgyává teszi.” (9.) Bármennyire indulatos is Kurtág műve, a jelzőkre azért vigyázni kell! Ez az egyetlen, általam disszonánsnak érzett pillanat Dalos Anna könyvében, hiszen író minősíthet így, de történész aligha! Ha ebbe a szemléletbe ragadt volna bele a könyv, saját témáját semmisítette volna meg, az írásból pamflet született volna, nem sokoldalú és mélyre hatoló elemező írás. Tetszik, nem tetszik, az ezen a megalkuváson alapuló kiegyezés teremtette meg azon, sokszor visszás, ellentmondásokkal teli folyamatok kibontakozásának a lehetőségét, amelynek a Kádár-kor zeneszerzése számos tekintetben maga is a gyümölcse. Szerencsére a könyv összességében árnyaltan mutatja be a konszolidáció és a kiegyezés folyamatait és annak következményeit is a művészetre és a zenekultúrára nézve.

* Lásd *A klasszikus periódus*. Editio Musica Budapest, Budapest, 2012.

A Kádár-kor egyik legfontosabb strukturális összefüggésére mutat rá mégis Rainer M. János* – amit Dalos Anna is beépít elemzéseibe –, nevezetesen, hogy 1956 után a közbeszéd tele volt tabukkal, és a társadalmi lét alapvetően az informalitáson, az elhallgatáson és a színlelésen alapult. (157.) A Kurtág *Bornemiszájáról* írott részben, amely az egész könyv egyik kiemelkedően jelentős, vagy bátran merem így megfogalmazni: kulcsfejezete, Dalos Anna így fogalmaz: „Arra kísérlek meg rámutatni, hogy a mű nem is születhetett volna meg a korai kádárizmus politikai-kulturális kontextusa nélkül. Kurtág zenei nyelvének kettőssége szoros kapcsolatban áll a Kádár-kori Magyarország »kettős beszéd«-gyakorlatával.” (154.)

E fejezetben megint csak összefut Dalos Anna elemzéseinek több szála, közülük az egyik legfontosabb, az életérzés: „Az önéletrajzi utaláson túlmenően az is feltűnő, hogy a librettót – főként az első három részben – egyfajta mindenre kiterjedő, egyetemes életundor jellemzi. Habár a *Bornemisz Péter mondásai* egyike a legtöbbet elemzett Kurtág-kompozícióknak, senki sem tett kísérletet arra, hogy magyarázatot adjon ezen undor okára.” (155.) Alighanem itt hatol a könyv narrációja a Kádár-kor legmélyére, azzal, ahogyan bemutatja, miképp kerüli el Kurtág az üzenet közvetlen megfogalmazását, hogyan beszél idézőjelben, lehetővé téve mindezzel, hogy „a szöveg jelentését eltávolítsa önmagától és a hallgatótól, ám ezzel egyidejűleg univerzális jelleget adjon neki.” (157.) A kulcsmondat ez: „A zene szubtextusként funkcionál, saját életét éli, és részben többet mond, mint a szöveg, részben viszont szembeszegül vele.” (157.) A *Bornemisz*-concerto zenéje ugyanis „jelentések és utalások különféle, többféleképpen is értelmezhető hálózatára épül.” (157.)

Dalos Anna hangsúlyozza: Kurtág elsősorban magyar hallgatóinak tudására építve komponálta művét. Nem meglepő, hogy a darmstadti avantgárd kontextusában ez a kompozíció értelmezhetetlennek bizonyult. Megjegyzendő persze: korántsem biztos, hogy egy német vagy amerikai zenehallgató magyar kulturális háttér, nyelvi és történeti ismeretek nélkül teljes mélységében képes felfogni, miről is szól a *Psalmus Hungaricus*, de érzelmileg, a zenei szubtextus révén mégis csak közel kerülhet hozzá – főleg, ha a szöveg német vagy angol fordítása némi eligazodást jelent számára.

Mindez elvezet bennünket Dalos Anna könyvének legmélyebb rétegéhez: a zenei jelentésképződés kérdéséhez.

Ismét Taruskin már említett Előszavára utalok: az amerikai zenetudós felemlégeti, hogy a „jelentés területe”, hosszú időn át gyakorlatilag „tiltott tartománynak számított a hivatalos zenetudományi megközelítés számára”, ugyanis élt az a naiv előfeltevés, hogy ez nem tényszerű, s a zenéből hiányzik a szemantikai vagy „propozíciós” jelleg. (Taruskin, 9.) Taruskin Sosztakovicsot hozza fel eklatáns példának (Kurtággal és a szovjet zene magyarországi elutasításával kapcsolatban Dalos Anna könyvében is felmerül a neve): „Az a kijelentés, hogy Sosztakovics zenéje a politikai másként gondolkodót fedi fel, éppúgy vélemény csupán, mint ennek ellentéte, hogy zenéje

* „Posztsztálinizmus és kádárizmus – történeti diskurzusok”. Lásd *Bevezetés a kádárizmusba*, 1956-os Intézet–L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2011, 147–148.

»a Szovjetunió lojális fiának« mutatja őt – vagy akár az alternatív állítás, miszerint a zenéje semmiféle fényt nem vet a politikai nézeteire (9.)

Kulcsfontosságú kérdés ez, és Dalos Anna könyve is körbejárja, több menetben is, hiszen minden ezen áll vagy bukik: találunk-e érdemlegesen kimutatható, és zeneileg is értelmezhető kapcsolatot a Kádár-kor és a korabeli zeneszerzés sajátos jegyei között. „A szemiotikával persze sokszor visszaéltek”, figyelmeztet Taruskin. Ez arra a feltételezésre vezethető vissza, hogy „a jelentés ott van a műalkotásban, teljes vértetben, a művész helyezte bele, a feladat kimerül abban, hogy egy kivételesen tehetséges előadó kibontsa azt. Ez az előfeltételezés otromba hibákhoz vezetett.” (9.) És a következtetés: „A zene jelentésével kapcsolatos diskurzus nem feltétlenül szemiotikai. Jó része értékelő jellegű. És az értékítéleteknek is megbecsült hely jár a történeti elbeszélésekben, amennyiben nem pusztán a történetíró ítéletét tükrözik. (9.)

A jelen könyv szövege kapcsán is felmerül ez a kérdés: a történész véleménye és értékítélete lenne csupán mindaz, amit a könyvben leír, vagy léteznek mélyebb összefüggések is a kor szellemi klímája és a zenei kérdések között. Nincs rá megnyugtató válasz. Vagy mégis? Újra ott vagyunk a Thomas Mann által a *Doktor Faustus*-ban felvetett alapproblémánál: „Ne told a társadalmi állapotokra! – próbálja jobb belátásra bírni a zeneszerző Adrian Leverkühnt az Ördög –, [...] a mű prohabitív nehézségei mélyen a műben magában gyökereznek. (Szöllősy Klára ford.) Csakhogy az a szövet, az áttételeknek az a hálózata, amely végső soron mégiscsak összefűzi a társadalmi makrofolyamatokat és a zenei alkotás „mélyen a műben magában gyökerező” problémáit, rettenetesen nehezen fejthető fel, és nincs rá bármikor, bárhol, bármivel összefüggésben alkalmazható módszer. Ennek felismerése rendkívül fontos! Sarkosan fogalmazva: a jelentés nincs benne a zeneműben, ugyanakkor nincs nélküle sem! A jelentés számos, különféle tényező összjátéka. Dalos Anna komplex elemzései ezért hatolnak nagyon mélyre. Nem csak Kurtág kapcsán. Igaz ez a megállapítás a Kádár-kor zeneszerzéséről szóló könyvének egészére.

Dalos Anna figyelme végső soron mindenhol ezekre a jelentés-összetevőkre irányul, és nyilvánvaló, hogy azok hagyományos zenei elemzésekkel nem, vagy csak részlegesen tárhatók fel. Mint ahogyan nélküük sem! Igaz, a túlértelmezés veszélye is mindig ott leselkedik, mármint az, hogy túlságosan röviden húzzuk meg a kapcsolatot megteremtő valós vagy virtuális vonalakat. De a kapcsolat mégiscsak létezik! Különben mi értelme lenne az egésznek?

Ez a szemlélet jelen van akkor is, amikor Dalos Anna az átfogó összefüggésekre összpontosít, meg akkor is, amikor kimondottan zenei-szakmai részletek merülnek fel. Mert zenei jelentés, és abból kifolyólag zenei értelmezés, jelentésadás (ami nem csak spontán folyamat) nincs mindkét irány nélkül! A jelentés feltárásához komplex egységben kell látnia az összefolyamatot és a művet, de hol az egyik, hol a másik dimenziót kell kiemelnie. Ez a mindenütt jelenlevő holisztikus szemlélet egyben újabb adalék ahhoz, miért beszélhetünk valóban monográfiáról Dalos Anna könyvével kapcsolatban.

Meglepő és egyáltalán nem nyilvánvaló összefüggésekre világít rá Kurtágnál az ilyen vizsgálat a Parlando-rubato és a hozzá kapcsolódó jelentésrétegek révén. A könyv egészének alapkérdését szem előtt tartva is fontos: „Az 1980-as évek gyors egymásutánban írott vokális műveiben – *József Attila töredékek* (op. 20), *Hét dal* (op. 22), *Nyolc kórus* (op. 23) – a hiány szimbóluma és a Parlando, illetve Rubato utasítás szorosan összekapcsolódik”. (233.) Visszakanyarodunk ezzel a könyv címadását és egész kérdésfelvetését meghatározó Kurtág-műhöz. „E kapcsolat leginkább sokatmondó példája az op. 22 negyedik dala (*Ajtón lakattal*), amelyben az egész tételt Rubato, parlando, con moto kell játszani. Károlyi Amy verse a személyes és művészi szabadság hiányát állítja a középpontba, az elérhetetlen vágyódást valami iránt, amiről módunkban áll tudni, hogy van, mégis elérhetetlen.” (234.) Orosz korszaka a zenei jelentés szempontjából szintén felveti azt a kérdést, hogy milyen zenei konnotációkat társított Kurtág az „oroszság” jelenségéhez (303.) Dalos Anna hangsúlyozza: ez a „mátság” számos ellenszenves vonással rendelkezik, amit Kurtág zenéje kíméletlen őszinteséggel mutat meg. „Éppen ezért úgy vélem, az »oroszság« nem a »mátság« jelképe. Sokkal inkább olyan zenei és tartalmi mozzanatokhoz kapcsolódik, amikor az »igazság« őszinte kimondására kerül sor. (303.) Az új zenei jelentések, vagy beszélhetünk szemantikai értelemben akár jelentés-eltolódásokról vagy szemantikai „átfordulásokról”, a szemünk láttára (a fülünk hallatára) formálódnak.

A zenei jelentések alakulása korántsem belterjes probléma, mindamelllett az alkotás, a zenemű „prohibitív nehézségeivel” való szembenézés nélkül sem érhető tetten. Folyamatosak a jelentésmódosulások: bizonyos állandóságon belül nincsenek véglegesen kialakult jelentéskörök. Ez a megfigyelés is mindenütt érvényesül Dalos Anna elemzéseiben: hol közelebb az ideologikumhoz (ami nem mindig és nem feltétlenül azonos a politikummal), hol meg távolabb tőle, de mégis abban a társadalmi erőterben, ami a Kádár-kor társadalmi kontextusa, mély összefüggéseket tár fel. „A Harmincasok generációjához, valamint az Új Zenei Stúdió köréhez tartozó zeneszerzők korabeli nyilatkozatai egyértelművé teszik, hogy a szabadság-kötöttség pár szembeállítás az előbb említett életérzéshez, azaz a mindennapi valósághoz kapcsolódó, szimbolikus jelentést is hordoz, és szoros rokonságban áll Károlyi Amy »ajtón lakattal« metaforájával is, amely szintén a szabadság és a megkötöttség jelképeként értelmezhető.” (11.)

A közvetítő láncszem – mindig ide lukadunk ki – az életérzés. Jellegzetes módon válik ez nyilvánvalóvá például Durkó kapcsán is: „a művekben megnyilvánuló szabadság – a psicogramma típus, vagyis a kötetlen struktúra –, amely egyben a Durkó-zene legkorszerűbbnek tekinthető eleme is, szoros kapcsolatban áll a magyar népi siratók zenei stílusával, formai építkezésével és előadói gyakorlatával is.” (95.) A siratódallamokhoz ugyanakkor az *Una rapsodia ungherese* utaláshálójának egy újabb szála is kötődik: „a recitáló zokogás, félreérthetetlenül utal Bartók Concertója 1. tételének vonós siratójára.” (97.) Durkó Zsolt műveinek kortárs elemzői abban [...] egyetértenek, hogy az 1972-es *Halotti beszéd* dallamképzése, illetve fűgája már közvetlenül utal a *Cantata profanára*. (97.)

Kirajzolódik a könyvben a magyar zenetörténeti hagyomány kontextusa is. A különböző erők egymásra hatásaként (Kodály, Darmstadt, Bartók, magyar zenetörténet, politikai struktúra stb.) ezek vonzásai és taszításai folytán alakul ki az a sokrétű jelentésrendszer, amelyben az említett életérzés revelálódik.

KÖZNYELVKÉPZŐDÉS ÉS PLURALIZÁLÓDÁS

Történelmi sajátosság és strukturális jellemző is egyben – hívja fel az olvasó figyelmét Dalos Anna –, hogy a magyar zeneszerzés-történetnek nincs szeriális fázisa. A hatvanas évek zenei megújulása, amely egybeesik a darmstadti kör posztszeriális korszakával, egészen más feltételekből indult ki. Visszatekintve, a zenei nyelv megújulásának értékelése terén ellentmondás feszül egyfelől az *oral history* és a hagyomány – amely jelentős fordulatként értékeli az új zenei nyelv kialakulását –, másfelől a kollektív történeti emlékezet harmadik rétegére, a dokumentumokra és azok kritikai elemzésére támaszkodó történészi értékelés között. Ez utóbbi „a repertoárelemzés nyomán [...] a megújulás technikai értelemben vett szűkösségét regisztrálja”. (105.) Ha ezt az ellentmondást figyelmen kívül hagynánk, történelmi távlatban hamis kép formálódna a magyar zeneszerzők többsége által alkalmazott zenei nyelvről. A modernizáció ugyanis inkább reflexív volt, túlnyomó részben csak a felszínt érintette: „E nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek valóban belülről, úgy is fogalmazhatunk: igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek – ily módon – képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát. (111.)”

Dalos Anna lényegre törő megfigyelése és elemzése alapján a korszak egyik fő ellentmondását, egyszersmind strukturális jellemzőjét sejthetjük a háttérben. Összefüggésben állhat mindez a Kádár-kor konszolidációs folyamataival. Nyilvánvalóan – ilyen áttekintés révén is – működik a tiltások, túrések, támogatások kultúrpolitikai rendszere, aminek a lényege végső soron már nem a közvetlen tiltás vagy a kézi vezérléssel történő beavatkozás, hanem a kívánatosnak tartottaktól radikálisan eltérő irányok ellehetetlenítése vagy semlegesítése, különböző eszközökkel történő beteretése az „akolba”, a „szocialista kultúra” istálló mélegébe. Az irodalomból is jól ismert, belsővé tett cenzúra sajátos formában érhető itt tetten: a középutasság mögött megbúvó alkalmazkodásban. Viszont épp ennek kapcsán rajzolódik ki a korszak egyik legérdekesebb összefüggése, amit egyfajta sajátos „köznyelvképződésként” írhatunk le.

Radikálisan új diszkurzust csak az Új Zenei Stúdió kezdeményezett.

A könyvön következősen végighúzó gondolati szál az improvizáció kérdése, az a zenélési gyakorlat, amely nehezen illeszkedett a kötöttségeket preferáló szellemi struktúrákba. Felszabadító ereje folyamatosan foglalkoztatta a kor több zeneszerzőjét. Végső soron minden a szabadság kérdésre körül forgott. Korábban – fogalmaz Dalos Anna –, „a [...] szabad felületek a formálásban játszanak meghatározó szerepet: rájuk támaszkodva kísérik meg a zeneszerzők a kötetlen improvizáció hatását felkelteni.

Ugyanakkor ez az improvizatív benyomás mindig megmarad a »megkötött szabadság« keretei között, ami minden bizonnyal – nem függetlenül a kádári diktatúra tapasztalataitól – a Harmincasok nemzedéke számára politikai és művészi alapélményként funkcionált. (113–114.)

A zeneszerzés-történet nem azonos a zenetörténettel, főképpen nem egy egész zenekultúrával. A zenekultúrának mindössze egyetlen objektivációja, egyetlen szegmense csak a „nagy mű” – ha mégannyira jelentős is. Annak a társadalmi közegnek a változása, amelyben a zenekultúra folyamatai tárgyiasulnak, legalább annyira fontos tényezője a történeti vizsgálatnak, mint a művek maguk. Dalos Annánál sincs ez másként. A mű címének dacára – kutatási programjával és szemléletével, módszerével összhangban – a társadalmi közeg változása legalább ennyire hangsúlyos szempont a könyvben: plasztikusan kirajzolódnak azok a korábbi struktúrákhoz képest lényegi elmozdulások, amelyek szintén lényegi szerkezeti változásokat indukálnak magukban a művekben, a zenélés formáiban, sőt magának a „zenemű” fogalmának az átalakulásában is.

A formálódó Új Zenei Stúdió közös improvizációs gyakorlata alapvetően tér el a magyar zeneszerzők felfogásától. A Stúdió közös zenélései kilépnek a megszokott közegből, az alkotók együttzenélése happening jellegűt ölt, Mindent egybevetve – Szitha Tünde megfogalmazásában – „a hivatalos zenei élet peremvidékén” működtek. Marginális jelenségnek tűnt ez, pedig nem az volt. Visszavonhatatlanul megindult a társadalom és a zenekultúra pluralizálódása. Dalos Anna könyvének egy jelentős része ezeknek a folyamatoknak a kibontakozását követi nyomon több területen is. Sejthető, de kevésbé ismert összefüggés: a demokratikus ellenzék – Csizmadia Ervin^{*} rekonstrukciója szerint – nagyon is hasonló közösségi struktúrákból fejlődött ki, mint az Új Zenei Stúdió.

A valamivel később formálódó 180-as csoport tevékenysége körül kialakuló viták akkor lobbantak fel, amikor az amerikai minimalizmus Magyarországon már részben ismert volt. (361.) Így a amerikai experimentális zene nyilvános megszólaltatása a nyolcvanas évek közepén Magyarországon „már nem jelentett politikai ellenállást is egyben; egy plurálisan formálódó zenekultúra egyik lehetséges iránya volt.” (362.) Kisebb fodrozódások azért akadtak, különösképpen, mert tevékenységük szintén összekapcsolódott a társadalom önszerveződésével.

A történelmi távlat a Kádár-kor zeneszerzésének átfogó elemzéséhez és értékeléséhez sok kedvezőtlen és a kutatómunkát nehezítő körülmény ellenére épp a mi korunkban válik fokozatosan a leginkább megfelelővé. Most a legjobb a rálátás: a Kádár-kor zeneszerzése közelmúlt, amely átnyúlik még egyes pontokon a jelenbe (ma élő zeneszerzők, egy-egy életmű folyamatos jelenléte stb.), de igazából az a közelmúlt,

^{*} Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok.* T-Twins Kiadó, Budapest, 1995, 83., 87.

amely folyamatosan és egyre visszavonhatatlanabbul válik múlttá, lesz zenetörténetté. Mindamellet mégsem velünk élő közelmúlt, hiszen nincs – vagy nagyon csekély mértékben van – élő jelene. Gyakorlatilag a teljes érdektelenség és közöny veszi körül. Ezért is felbecsülhetetlen értékű ez a munka: feltárja és felhívja a figyelmet „a magyar zene történetének egyik leggazdagabb és végeredményben talán legsikeresebb” időszakára. (19.) Dalos Anna könyve oroszán részt vállal abban, hogy ennek a korszaknak, főleg a benne született műveknek, köztük nagyon jelentős alkotások hosszú sorának, nyoma maradjon jelenünk amúgy fülsiketítő hangzavarában.

Balázs István