

Bartók — elfelejtett alternatíva?

Megszoktuk, hogy a Bartók-modellre olyan írók hivatkozzanak, mint József Attila, Németh László, Illyés Gyula, Szilágyi Domokos, Nagy László, Csoóri Sándor. Talán a „magyartalannak” titulált Lukács György 1970-es Bartók-tanulmánya sem tűnik ma már — tíz év távlatából — revelációnak. Azóta megtudtunk egyet-mást egy másik Lukácsról (a fiatalról), aki Midász királyról írt mesét, és egy másik Balázs Béláról (szintén a fiatalról), aki *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* szövegkönyvét „szerzette”. De felkapjuk a fejünket, ha a Bartók-modell (s Bartók „sorsszerű” magyarságát) a „sorsszerűen” román Lucian Blaga értelmezi nem egy modellmagyarázónknál találóbban. S meglepetten állunk olvasónaplónk előtt, ha a „népi kultúra” legkülönbözőbb (sokszor ellentétes beállítottságú) kelet- és közép-európai kutatói hivatkoznak akár a bartóki koncepcióra (és persze a Kodály-módszerre), akár az összkultúra „demokratizálásának” avagy „népi alapú megváltásának” „egyetemes” alternatívájára.

Mi ebben a szokatlan? Meghökkenésünk nem a modell „egyetemes érvényének”, hanem új, közép-kelet-európai aktualitásának szól. Számtalan „egyetemes érvényűnek” kikiáltott modellt, illetve alternatívát láttunk már, amelyek később utópiának bizonyultak. De ez a modell tágabb földrajzi környezetünkben éppen akkor éled fel, amikor nálunk már — legalábbis úgy tűnt — végleg utópiának (jelképnek?) bizonyult. Jó volna ennek a logikáját érteni!

Igaz, egyelőre az sem volna megvetendő, ha többet tudnánk e tágabb — s benne szűkebb — környezetünkről. Bartókot önmagára parafrázálva: aki Bartókból csak a „magyar modellt” tudja (így említik koncepcióját egy UNESCO-programban), nem ismeri Bartókot. Rosszabb a helyzet, ha még csak a „magyar modell” tudásával sem dicsekedhetünk: mert elfelejtettük a Bartók-modell történelmi hangsúlyváltásait és folytonossághiányait. A logikátlanság logikáját — azt, hogy a „zenei anyanyelv” eredetileg pusztán magasművészeti programja hogyan bővült (szűkült?) Kodálynál zenepedagógiai programmá, tágtult József Attilánál a „megértett disszonancia” általános filozófiai-esztétikai programjává, hogyan vált 46-ban Illyés Gyulánál az egész népet átfogó, a „kispolgáriság” alternatíváját kizáró közösségi jellegű kultúra programjává, s mint ilyen rövidesen tabuvá, majd a hatvanas években jelképpé, végül a hetvenes évek közepéig mind esztétikai, mind társadalmi jelentésváltozataiban az újabb nemzedékek számára részben érvénytelenné, részben meghaladottá.

E történelmi feledékenységre volna gyógyír az 1978-as kecskeméti folklorizmuskonferencia időközben hozzánk is eljutott anyaga (egy része *Vélemények a folklorizmusról* címmel az *Etnographia* 1979. 2. számában jelent meg) és néhány, e kérdéskörben jelentősnek számító külföldi s hazai könyv. A Bartók-modell történetének és oly viszontagságos értelmezéseinek feltérképezése nélkül most nehéz volna fölfogni, hogyan torkolt egy, a századfordulón avangarde művészeti koncepció ebbe az alig egy évtizedes múltra visszatekintő és csak 78 óta intézményesedett új tudományágba. Mert a folklorizmuskutatás tárgyát meghatározni könnyű („a hagyományos népi kultúra elemeinek az eredetitől eltérő környezetben való felhasználása”), e tárgyban közös nevezőre jutni, a folklorizmus jelenségeit (a „folklorizációs jelenséget”) akár megközelítőleg is egységesen értelmezni, értékelni jóval több gondot okoz a kutatóknak.

A kérdés bonyolultságát talán azzal lehetne érzékeltetni, ahogyan Bartók a „folklorizációs jelenséget”-nek a XIX. századdal való teljes szembefordulás jegyében meghirdetett modelljét saját mindennapi életére alkalmazza. 1907-ben Bartók bútort rendel a körösfői Péntek Gyugyi György népi iparosnál, olyan íróasztalt és szekrényt, amely a körösfői asztalos renghagyó feladat elé állítja, mint szállítólevelében megjegyzi: „aki csak látta azt mondta hogy ijent sóha nem látót. igazán mondom, hogy én sem látam ijent de nem is csináltam pedig 19 Évtől fogva sokat készítettem.” Bartók ugyanis kiemeltette a népi diszítőelemeket eredeti alkalmazási körülményekből, s a galambdúcok, kapuk mintáit közönséges városi íróasztalába vésette. Ez a kalotaszegi, és mégsem kalotaszegi módra faragott dolgozószoba annyira hozzászólt Bartókhhoz, hogy kényeszerű emigrációjáig, 1940-ig nem vált meg tőle.

Van-e valami rokonság a lakásmód, a közvetlen tárgyi környezet nyelvére lefordított „bartókiság” (Csoóri Sándor) és a *Cantata profanában* megvalósított zenei

program szintézisiránya között? Kinyomozható-e, mi fölé hajolt, mihez húzott, mihez ragaszkodott jobban Bartók 1907-ben és 1937-ben: a modern bútorba vésett „magyaros formához“, a távolba vesző körösfői faluképhez („Micsoda öröm: végig minden kapufán szekrényem rózsái“) vagy a népi motívumok felhasználásának eredeti módjához: egy alkotásmodell általánosítási lehetőségéhez?

De vajon a rangornál nem fontosabb-e az egység? Miért ne ragaszkodott volna Bartók mindehhez együttvéve: örömhöz is, azonossághoz is, modellhez is?

Ha semmi közöset nem látunk Bartók zenei ars poeticája és íróasztala között, ha mereven elválasztjuk a magas művészet folklorizmusát a köznapi folklorizmustól, nemcsak egy új tudományággal, hanem egy kérdésfelvetéssel is szegényebbek maradunk. Pontosan azt nem értjük, ami a Bartók-modellben egyetemes: a hagyományokhoz való visszahajolás épp e tájakon sajátos módját. Bartók zenei ars poeticájában olvasható: „Távol áll tőlem annak a kijelentése, hogy napjainkban a népi zenén alapuló műzene az egyedüli üdvözítő. [...] A népi zenének főleg olyan országban van mással nem pótolható óriási jelentősége és szerepe, ahol alig van egyéb zenei hagyomány, és ami kevés van is, az egyáltalán nem számottevő. Ilyen országok Kelet- és Dél-Európa legtöbb országa.“ (*Bartók-breviárium*. Bp., 1974. 436., 438.) Bartók azonban modern, városi zenét írt, és életmódja is városi volt. Olyan országban (országokban) élt, mely (melyek) egyhágyományból éppen többhagyományúvá fordult (fordultak) át. Európai szemmel (a tartósan többhagyományú világ szemével) nézve a rózsákkal „cifrázott“ íróasztal talán nem is méltó a világhírű zeneszerzőhöz. Mi azonban egyhágyományú világból jöttünk. Itt sokan azzal üdvözülnek, ami van.

De az se lenne jó, ha túl rövidre zárnók a „bartókiság“ két pólusát: a művészt és a köznapit. A bartóki koncepció fölélesztésének nemzetközi divatjában éppen az az aggasztó, hogy helyenként nem tud különbséget tenni a bartóki program művészeti érvénye és az ún. turistaművészet, fesztiválművészet vagy népi műkedvelés értékzavara között. Bartók nevével sok mindent lehet fémjelezni: miért ne lehetne a „televíziós giccses“ is? A „művészet demokratizálása“ és a „népi kultúra ápolása“ nevében nemcsak az érték mosódhat össze az értéktelennel, hanem az eredeti — a másodkézből való felhasználással: a folklór maga is összekeveredhet a folklorizmussal.

A megkülönböztetés és értékelkülönítés nehézségeit jelzi, hogy például a román és a török szakirodalomban a folklorizmus kutatás körébe vágó jelenségeket nem jelölik külön műszóval. (Romulus Vulcănescu 1979-es etnológiai szótárában a *folklorizmus* címszó nem szerepel, megtaláljuk viszont az *artizanat*, illetve a *folclor de consum* címszavakat közel álló jelentésben.)

Az összemosás veszélyeire a német folklorizmus kutatás a legérzékenyebb. (A megkülönböztető kategória maga is német eredetű, Hans Moser használta 1962-ben először, történeti néprajzi tárgyú műveiben.) Ennek az érzékenységnak történeti okai vannak. Sem a néprajztudomány, sem tárgya: a népi kultúra fölött nem múltak el nyomtalanul a fasizmus nap mint nap átélt tapasztalatai. Mély nyomokat hagyott az emlékezetben, ahogyan a megszakítatlan germán folytonosságra, az ősi német hagyományra hivatkozva „népi revükké“ oldották a paraszti élet egykor feszes szokásait. A helyi szokások egyneműsítése, militarizálása, történelmi nevezetességű helyeken és időpontokban való rutinszerű mozgósítása, a *Kraft durch Freude* állami utazási szervezet számára történő tömeges felvonultatása — mind a náci párt nagyobb dicsőségét szolgálta. Érthető tehát, ha a német folklór kutatók bizalmatlanul fordultak a népi kultúra különböző intézményesített ápolási módozatai felé, s hajlamosak voltak a „másodkézből való“, azaz a „folklorizmus“ gyanújával illetni mindent, amit a hagyomány átalakításának vagy nemzeti-politikai célok szolgálataiba állításának lehetett minősíteni.

A történeti helyszínnel magyarázható, hogy Hermann Bausinger nemrég megjelent alapvető könyve, a *Népi kultúra a technicizálódott világban* fokozott szkepszissel vizsgál felül minden olyan folyamatot, amelyre előzőleg a mitológiai gondolkodás a „kontinuitás“ címkéjét aggatta rá. Talán túlságosan is szigorúan értelmezi „a kontinuitás műveleti rendszerét“, amikor a megszakítatlan hagyományozódást olyan tényezők folyamatos egyezéséhez és együttes előfordulásához köti, mint a tárgy, a szokás, a hely, a szereplők és legfőképpen a funkció. Bausinger „folytonosság-algebraja“ jócskán leszűkíti a folytonosságok körét, „műveleti rostáján“ végül szinte semmi sem akad fenn. Amit mi folytonosságnak hiszünk, mondja, az a történelem folyamán többnyire tudatos múltbresztés, tudatosan közbeiktatott reneszánsz. A „hagyományápolás“ nagyobb emfázisa rendszerint az ézazonosság zavarait palástolja. Legjobb tehát, ha a kontinuitás fogalmát pusztán provokációnak tekintjük — jelenti ki illúziótlanul. — Kihívásnak, mely minduntalan a hagyomány átfogó elméletének hiányára figyelmeztet.

A folytonosságok kiszorításának, tagadásának „német alaposságú“ műgondja alighanem a folklorizmuskutató identitászavaráról árulkodik. Bibó István *A német hisztéria okai és története* című tanulmányában (részletei a *Történelmi Szemle* 1980. 2. számában) leírja, hogyan vezet a zsákutács történelem „politikai-erkölcsi hisztériához“. A népi kultúra „minden eszközzel való“ folytatása és folytathatóságának minuciózus tagadása — ugyanannak a hisztériának a két oldala. A kontinuitásszemlélet nagyvonalúságára nincs rosszabb válasz, mint a kontinuitás ádáz tagadása. Ehhez azonban tudni kellene, miféle folytonosságokról van szó.

Utz Jeggle *Folklorizmus és történelem* kapcsolatát elemezve „megbecstelenített népi kultúráról és néprajzról“ beszél (*Ethnographia*, 1979. 2.).

„Sebek és félelmek“ ülnek rajtuk, a történelemmel való szembenézés tehetlensége, az emlékezés kényelmetlensége. A folklorizmusellenesség a múlttól, a folklorizmus a jövőtől való félelem elhárításának sajátos módja. Az ember úgy süpped be a történelembe, mint a gyermek: konfliktusait nem tudja elviselni, hát igyekszik minél hamarabb elfelejteni őket. Ezért vagyunk hajlamosak a folklorizmust folklorként, a hagyományos világból való kiszakítottaságot folytonosságként felfogni. Vagy félelmeinkkel, sebeinkkel együtt a népi kultúra létezéséről is lemondani.

Utz Jeggle „harmadik utat“ javasol. A folytonosságkutatás egyetlen esélye szerrinte: autentikus állandóságok helyett a történelem törésvonalaira figyelni. Csak a mai ember hiszi azt, hogy a hagyományos világ biztonságot s védelmet nyújtott éhséggel, halállal, félelemmel szemben. A hagyomány: egyén és közösség saját szenvedésekkel teli élet- és fejlődéstörténete. A diszkontinuitások ismétlődése csak a fenyegetettségérzést „állandósította“. A régítől való elszakadás és az újtól való félelem kollektív szorongását, a „törések“ váratlanságát az ember mindig az ünnepekkel próbálta maga elől elkendőzni. A múlt, a hagyomány, a gyermekkor csak a jövőtől való félelem miatt tűnik boldognak. Az ünnep nem beteljesülés, hanem ígéret. Nem a „megszakítottaságok“ (disszonanciák?) áthidalása, csak elviselhetővé tételük rejtett stratégiája. „Attól, hogy az év egyik ünnepén az ember teletömi a hasát — írja Utz Jeggle —, még nem lesz jóllakott.“ Csak jelképesen lakunk jól, csak megerősítjük magunkat abban a reményünkben, hogy jóllakhatunk, hogy emberileg lehetséges a bőség, „s a bőséget előlegezve remélni lehet, hogy az majd a mindennapokban is valóra válik“. A szerző itt természetesen nem a kenyéréhségre gondolt. A mai embert a sajátosságok, a nemzeti identitás kelet- és közép-európai törésvonalak mentén gyakran megfoghatatlanná való „éhségérzete“ győtri.

Ebben az ünnepértelmezésben van valami számunkra mélyen ismerős. Talán ezt írta volna meg József Attila torzóban maradt Bartók-tanulmányában. S ez gyötörhette az ugyancsak kelet-európai, ám 1939 augusztusától emigrációban élő Witold Gombrowiczot, amikor bejegyzí *Naplójába* (*Nagyvilág*, 1980. 6.): „a lengyel ember Lengyelországgal szemben nem tud viselkedni [...] csupa görcs lesz. [...] Az embernek semmi sem imponál, ami megvan neki; ha nekünk a nagyságunk és a múltunk imponál, akkor ez bizonyítja a legjobban, hogy nem vált vérünké.“

A nemzeti önerősítés „ördögi szertartásaiba“ gabalyodva kérdezi, miféle szakadékokat hidal át ez a ritus, miféle mélységeket takar a résztvevők elől. A lengyel történelmi disszonanciák sorában elég az utolsóira hivatkozni: „A szabadság levegőjét úgy kaptuk meg, hogy egy sokkal győtrőbb ellenséggel kerültünk szembe, mint amilyenek addigi ellenségeink voltak: önmagunkkal.“

A lengyel folklorizmuskutatás ennél derülátóbb. Nemcsak a gombrowiczi mélységektől tartózkodik, a folklorizmus manipulálhatóságát is enyhébben ítéli meg, mint a német folklorkutatók (Moser, Bausinger, Jeggle). A lengyel folklorizmus — írja József Burszta *Népi kultúra — nemzeti kultúra* című könyvében —, akár csak más kelet-európai népek folklorizmusa, abban különbözik a némettől, hogy döntő szerepet játszott a nemzeti kultúra létrehozásában, a nemzeti integrációban. A folklor csak folklorizmusként élhet tovább, s mint ilyen, a magaskultúrával és a tömegkultúrával együtt zökkenőmentesen épül be a nemzeti kultúra egészébe.

Folklorizmus mint kulturális genocídium és folklorizmus mint nemzeti öntudat. A magyarnótáról, népi giccsről (*A Hét Évkönyve*, 1980), a táncházmozgalomról és a televíziós Kalákaról (*Korunk*, 1980. 11.) évek óta újragyűrűző viták súlypontja valahol e két véglet között imbolyog — olykor a végek felé erősebben is kileng. A román kulturális életben az ilyen jellegű viták a hetvenes években tetőztek. (Mihai Pop és Radu Nicolescu a folklor mai esélyeit taglaló alapvető jelentőségű tanulmányai a *Revista de etnografie și folclor* 1971. 5. és 1977. 1. számában jelentek meg, és 1973-ban adták ki e témakör román vonatkozásban egyetlen és legtöbbit hivatkozott könyvét, Grigore Smeu *Repere estetice în satul românesc* cím-

mel.) Azóta mintha kihangsúlyozódtak volna a vélemények. Elképzelhető, hogy a népi kultúrához való „paleomodern“ (Grigore Smeu kifejezése) viszony kialakulásában nem kis szerepet játszott H. H. Stahl, Dimitrie Gusti, Constantin Noica, Lucian Blaga, Mircea Eliade tanulmányainak újrakiadása. A folklorizmus műszó azóta sem honosodott meg a román szakirodalomban, talán éppen azért, mert az elődök sem éltek vele. „Mivel a román szóbeliséget sajátos vonások különböztetik meg más népek szóbeliségétől, az itteni fejleményeket nem lehet idegen szempontok alapján magyarázni, legyenek azok bármilyen elismertek — jegyzi meg 1980-ban megjelent könyvében a folklór esztétikájával foglalkozó Petru Ursache. — Ez éppolyan kockázatos volna, mint valamely hagyományos alkotást az egyetemes esztétika mércéjével mérni.“ (*Introducere în estetica folclorului*. Buc., 1980.)

Az elődök érdeme viszont, hogy a népi kultúra mai megítéléséhez nem pusztán „sajátosan“ érvényes szempontokat adtak. A „folklorizmuson túli folklór“ (Zelnik József) kérdésében mintha könnyebb volna egymásra találni, mint a folklorizmusok kérdésében. A kulturális folytonosság és az azonosságérés egyensúlyának imperatívusza végül is közös térségbe vonja mindazokat, akik valamilyen módon ma is a Bartók-moddal viaskodnak. Nyugodtan állítható: több köze van egymáshoz Lucian Blagának és Karácsony Sándornak, vagy Mircea Eliadénak és Lükő Gábornak, mint egyazon nemzet két folklorizmuskutatójának.

Szilágyi Domokos fordításában olvasható Lucian Blagának az a kisesszéje, mely a modern román azonosságtudat nyelvére fordítja az egyetemes Bartók-moddell (*Néphagyomány és művészet*. In: *Egy évszázad arcai*. Buk., 1978). „Nem restellték Szűz Máriát katrincába öltöztetni, Jézust pedig tüzövel körülövezni, amiről már csak a három szín hiányzik, hogy tökéletesen nemzeti legyen — írja Blaga. — Ha nem váltunk szót higgadtan egymással, félő, hogy elárasztanak a pásztorgubás angyalok és az olyan versek, ahol az Isten a román bojár balkáni nyájaságával ráncolja homlokát“. Egy műalkotás Blaga szerint „anélkül is nemzeti lehet, hogy a néprajznak akár egyetlen elemét is magában foglalná. Sőt mi több: egy mű még akkor is román lehet, ha az a román néptől teljesen idegen etnográfiai elemekből épült“. A „magyar Bartók“ példája már csak azért is kézenfekvő, mert munkássága a román etnikumot közelről érinti. „Bartók Béla egy sor csodálatos, rafináltan primitív zenedarabot szerzett román népi motívumokra. [...] A motívumok kétségtelenül románok, de a komponált zene [...] mégis magyar.“ Tehát — vonja le a következtetést Blaga — „valamely műalkotás nemzeti vonásait nem kell keresni; ami alapvetően népi, önmagától tör fel; egy tudatosan elhelyezett nyomaték csupán gyengíti a kívánt hatást. Ami mélyen népi, az megkerülhetetlen.“ A művészi szabadság korlátozását jelenti minden olyan kísérlet, mely mindenáron helyhez köt olyan témákat és mítoszokat, amelyek önnön természetüknél fogva téren és időn kívül állnak. A sorsszerű belső etnikai kötődés hiányát nem lehet elfedni sem a népi kultúra töredékeiből rögtönzött művekkel, sem pedig a paraszt vagy pásztor szignálatlan művészi alkotásainak utánzásával.

A folklorizmus utáni folklór blagai elképzelésében főként a más hagyományok iránti nyitottságra vagyunk érzékenyek. A hagyományok többes számát csak az tudja higgadtan szemlélni, s értékei közé csak az tudja szenvedéllyel befogadni, aki önmagát nemzetével, Kelet-Európával és a világgal egyensúlyba tudja állítani. Blaga, lám, Bartók „magyarságát“ tartja önmaga elé tanulságként. S magyarságával, másságával együtt vállalja a nagyságát is. Így lesz a szenvedélyes tárgyilagosságban Bartókhoz hasonló.

„Bartók — elfelejtett zene.“ (József Attila)

Bartók — elfelejtett alternatíva? Közös emlékezetünk még jó. A Bartók-moddell a hagyománypluralizmus modellje is. Miért ne lehetne a folytonosság nevében megújítható, újjáteremthető alternatíva?