

értelmezés tűnik legmeggyőzőbbnek, mely szerint Lucifer nem kívánja pusztulásba hajszolni Ádámot, s nem is akar új világot alapítani, hanem az egyéniségének végső alapját képező rivalizálás szellemében le akarja leplezni az Úr teremtette világot, a történelemmel akarja bebizonyítani, hogy annak célszerűsége és harmóniája csak látszat (vö. a 145. lapon található gondolatmenettel). Elgondolkoztató Lucifer római színbeli viselkedésének kommentárja. Lucifer nem mulat, csak gyönyörködik a züllésben, segít tagadni, rombolni. De nem erkölcsbírói szerepből ítélkezik, mint Gyárfás Miklós véli (A tragikus irónia színháza *Színház* 1972. l.), hanem kívülálló és érzéketlen módon, s talán valóban azért, „mert gyönyöre nem testi, hanem lelki” (186). Egyoldalúsága abban van, hogy erkölcsileg a hitványban, esztétikailag a rútban, biológiailag a pusztulásban gyönyörködik. S talán még döntőbb, hogy az értelem sátánja ő, aki süket minden iránt, ami több vagy más az észszerűségénél, nem ismeri az érzelmet, hangulatot, kedélyt. Egyéniségének és nézeteinek ez a végzetes egyoldalúsága előrevetíti utolsó színbeli elbukását, örökös kudarcra ítéltetését: nem érheti el az önálló létező rangját, nem is tud létezni anélkül, amit tagadna, csak antitézis, s ezzel a jónak az ösztönzője, így minden romboló törekvésével legádázabb ellenségét segíti.

Az ellenvetések, kiegészítések számát növelni lehetne, feladatunk azonban inkább a monográfia

bemutatása, jellemzése. Mezei József őrizkedik attól, hogy mondandóját „rövidre zárva” kapcsolja a mához. Alighanem az olvasóra bízta ezt. A bevezető fejezet végén, mintegy a *Tragédia* behangolásaként írja: Madách nemzedékének a látványos tettek (és bukások) után más képességekre van szüksége: „Gyakorlati ügyességre, hideg életismeretre, aprómunkára, nem világot rengető, egyéni tette... Az élet realitásokat követel, gyakorlati tevékenységet, szerény érzéseket, de valóságosakat, megvalósítható, egyszerű gondolatokat. A küzdelem egymás között emberi, és nem héroszi, a köznapiokért folyik, nem földöntúli eszményekért...” (88) Mintha *Az ember tragédiája* mai fiatal olvasóinak szólna a figyelmeztetés. Akik számára Madách üzenete különleges érvényességű. Kora, sorsa, tapasztalatai arra készítették, hogy ne higgyen az emberi természet rossz oldalainak, romlékonyságának, a földi élet hiányainak valamikori teljes megszűnésében. A nemzeti ügy melletti kitartása, erkölcsé, embersége viszont arra ösztönözte, hogy higgyen a jóságban, a küzdelemben, mint önmagáért megvalósulóban. Ezért nem ábrázolhatta az emberiség tartalmi haladását (mely szerint az emberiség szabadság, erkölcs stb. tekintetében előbbre jutott volna), hanem csak dinamikus fejlődését, ami azt jelenti, hogy az ember mindig talál új eszmét, amelyért küzdeni tud, s amelyért küzdeni érdemes.

Imre László

ZENEI ÍRÁSOK A NYUGATBAN

Szerkesztette: Breuer János Bp. 1978. Zeneműkiadó 516 l.

A reprezentatívnek szánt válogatás 516 oldalas, végén a Nyugat-beli zenekritikák teljes bibliográfiájával, a szerkesztő, *Breuer János* utószavával, valamint névmutatóval. A kötet nyolcvanegynéhány kritikát, esszét tartalmaz. Az első írás Füst Milántól, 1909. januári, az utolsó, Szabolcsi Bencétől, 1941. áprilisi. Utószavában a szerkesztő így ír a válogatás szempontjairól: „Gyűjteményünk... ízelítőt adhat csupán... A tallózás keserves szempontjai közül objektívnek tekinthető, hogy kötetünkben kimaradtak az új kiadásban, egybeült hozzáférhető cikkek. Értelemszerűen hiányzanak tehát Bartók, Kodály, Csáth Géza írásai... Céлом volt, hogy a zenéről író jelentős személyiségek a kötetből ne hiányozzanak. Végül... olyan írásokat választottam,

amelyek túlmutatnak közvetlen témájukon... elvi jelentőséggel bírnak mindmáig.” A szerkesztés mindazonáltal elég sok hiányosságával tűnik ki. A fentiekből is érezhető, hogy a válogatásnak nem voltak igazán határozott tartalmi szempontjai; mindenekelőtt egy olyan reprezentációra törekedett, amely nem mindig esik egybe a valódi reprezentativitással. Valóban elvi jelentőségű írások mellett teljesen esetleges, ingatag minőségű cikkek is bekerültek, néhányszor az irodalomtörténeti nagy nevek (*Kosztolányi, Karinthy, Kuncz, Gyergyai* stb.) bővülete érvényesült, holott egyáltalán nem törvényszerű, hogy egy alkalmilag zenei tárgyú cikket író literátus valóban jó zenekritikákat produkáljon; néha tehát a névsort, és nem a színvonalat érezzük

erősebbnek. Megemlítendő még, hogy a szerkesztői jegyzetapparátus elég szegényes, illetve szakolvasók tudására, műveltségére apellál, ami nem túl szerencsés akkor, amikor a kiadványt nyilvánvalóan szélesebb olvasóközönségnek szánták. E technikai gyarlóságok ellenére, egy bizonyos értelemben mégis reprezentatív a kötet, amennyiben tanulságos képet kapunk a progresszív zenekritika néhány, főként két háború közötti sajátosságáról, problémájáról, méghozzá azokról, amelyek mai köztudatunkban elhomályosultak, kevésbé ismertek vagy félreértettek. A leghelyesebb talán, ha ezeket próbáljuk most érinteni, annál is inkább, mert a zenei és a szélesebb köztudatba rögződött legendák felülvizsgálatát égetően fontosnak tartjuk. E kötet, pusztán azzal, hogy e feladat sürgősségére mutat, funkciót nyert.

Milyen fő vonások tárnak föl előttünk az itt közölték alapján, ebből a harminchárom évből? Az első évek vezető kritikusa *Molnár Antal, Bálint Aladár és Lányi Viktor*. Molnár rendkívül filozófiaigényes, de gondolatilag végül is kétes rendezettségű kritikái és esszéi – a legendával ellentétben – konzervativizmusukkal tűnnek ki. Schoenberg-ről írt cikkének érvei pl. még ma is érvényesek lehetnek a *Schoenberg-ellenesek* (ha vannak ilyenek) számára; meglepő pontossággal vonultatja föl a 19. századi, szinte riemann argumentumokat, az ún. szabad atonalitással szemben. Másik vonása (pl. Debussy-esszéjére gondolunk), a német zene technikai, eszmei, izlésbeli elveinek abszolutizálása. Ez a jellegzetesség egyébként – ismét a legendával ellentétben – a Nyugat összes zenekritikusára érvényes, beleértve Tóth Aladárt is! Szonáta-elv, fejlesztő variációs technikán alapuló bécsi kultúra, német Lied, és kamarazenei eszme és hangzásideál, szemben a „kontúrnélküli”, „formabomlasztó” latinítással és expresszionizmussal. „Debussy egyáltalán csakis könnyű zenét ír, legföljebb szokatlant, de mindazonáltal könnyű zenét, mert mi más volna az olyan zene, melyben nincs tematikus munka, melynek témái és színei a felületen mozognak, melynek végtelenül megragadó, szinte tolakodó az orkesztrációja, és melyre alig kell figyelni, mert a részek viszonya laza.” (Kiem. tölem–B. P.) A korai korszak legmegbízhatóbb kritikusa a félig-meddig elfeledett *Lányi Viktor*, aki azzal kerül közel hozzánk, hogy nincs doktrínája, nem ideológiája, hanem kritikusa a kor zeneéletének. Mely problémaérzékenységeről tanúskodik Busoni zeneelméleti könyvéről írt bírálata, mert a magyar zeneéletben, Bartókon kívül,

egyedül vette észre a Busoni fölvetette kérdés roppant súlyát, hogy ti. a temperált hangrendszer történeti útjának végéhez közeledik, és e század zenéjének egyik földadata lesz a tizenkétfokúságon túlmutató lehetőségeket föltárni. Irodalomtörténészek számára is fontos *Egy Ady-est tanulmányai* (1927. febr. 16.) c. cikke, melyben a húszas évek néhol hamis Ady-kultuszának jegyében virágzó giccses Ady-zenésítéseket bírálja.

Mindez azonban súly, minőség és legenda tekintetében csak előjáték a legfontosabbakhoz, *Tóth Aladárhoz, Szabolcsihoz és Keszi Imréhez*. Keszi a harmincas évek második felében a folyóirat vezető zeneírója. Tevékenysége megítélésünk szerint a két háború közötti zenekritika *előrejelzően* baljóslatú pillanata. Igen éleselméjű, nagy szaktudású, szellemes publicista, aggasztó gondolatmeneteivel együtt. Kritikái éppen a Nyugat lapjain és annak legutolsó korszakában, közvetlenül és kísértetiesen vetítik előre a 48–53. közötti kultúrpolitika ismeretes vonásait és lépéseit. Ebben az esetben is egy kevésbé feltárt jelenséggel kell szembetalálkoznunk: a dogmatizmus korszakának arculatát és érveit nem mindig *akkor és ott*, és nem feltétlenül a hivatalos politikai vezetők dolgozták ki; történelmileg nem rögtönzött korszak volt ez, hanem gyökerei bizonyíthatóan visszanyúlnak a két háború közötti időszak nagyon is polgári kultúrájába, így pl. a húszas években Kodálytól meghirdetett zenei és kulturális program eszméibe, ideológiájába! A Keszi-írások nem stílusukkal, helyenként arrogáns hangvételükkel, hanem mondanivalóik türelmetlenségével mutatnak a 49-es–50-es Bartók-ügy és más, kisebb ügyek-elhallgattatások felé. *Tóth Aladár* (és bizonyos értelemben vele együtt említendő Szabolcsi Bence is, aki ritkábban írt a Nyugatban) vitathatatlanul századunk legnagyobb magyar zenekritikusa. Méltatása, mely joggal többszörösen elvzgett munkája zene-tudomány-történetünknek, nem e recenzió föladata. Valóban meggyőznek az itt közölt írásai arról, hogy az egyik legenda nem teljesen igaz. Arra gondolunk, mely szerint Tóth szűkkeblű kritikus lett volna, s más kortárs mesterek rovására csak Kodály és Bartókra irányította a közfigyelmet. A tények szerint valóban korán közvetelte Stravinsky *Ranard-ját* és Schoenberg *Erwartungját* az Operába, Hindemith-et a koncertterembe. Való igaz, hogy az egyetlen zenekritikus volt, akinek esszéista tehetsége és színvonala a kortárs esszéistákéval mérhető csupán. E helyen mégis, kiemelten a *másik* legenda eloszlátását sürgetnénk, annál is inkább, mert a

véleményünk szerint lezáratlan, feldolgozatlan „Kodály-kérdés” kulcsfigurája: Tóth Aladár. A másik legenda szerint a korszak legadekvátabb zenekritikája és zenetörténetírása, az egyedül lehetséges az volt, amit ők ketten tettek, hogy tehát Bartók és Kodály kettős-egy nevének jegyében küzdöttek az új magyar zenéért. Valójában a tények azt mutatják, hogy Tóth és Szabolcsi kritikáinak többségében a Kodály-program, vagyis egy militáns ideológia szellemében lépett föl, és nem a Bartók-művészet jegyében. Olyan ideológia ez, amelynek *elemző* kritikáját mindmáig senki nem tudta, nem akarta elvégezni, noha szakkörökben köztudott, hogy – elvégzendő. Amikor Tóth pl. Bartókról ír, akkor is a Kodály-i művészet és program elvei és premisszái *felől* közelíti meg őt. A szerintünk végzetes összekapcsolása a két névnek, mely még 1906-ból, Csáth Gézától származik, most, a harmincas években pecsételődik örök, megbonthatatlan szövetséggé, az *után* tehát, hogy az utak valójában már 1926. körül, a Hány idején elváltak. Az említett elemző kritika feladata lesz megmagyarázni, hogy miért volt *muszáj* – legtöbbször hamisan – klasszicizálni ideologikus érvekkel a klasszicizálhatatlan Bartókot együtt a klasszicizálható Kodállal? Miért kellett Kodály-i vonásokkal felruházni és leírni Bartókot, illetve amikor ez nem volt lehetséges, akkor akaratlanul is külön útját, magányosságát, távolságát, a 19. óta lappangó száműzetését jelezni finoman? „Mint Mozart és Bach, Kodály is sértetlenül veszi fel magába a kultúrák elemeit. Nem kell őket összetörnie, hogy rajtuk keresztül a lényeghez jusson. Ő nem romokból épít. Nem forradalmár, mint a legtöbb nagy kortársa, köztük a legnagyobb is: Bartók... Míg Bartók népén keresztül a primitív érzések pogány világába törekedik, addig Kodály magához öleli népét s népével együtt annak istenét is.” (Kodály

és Psalmus Hungaricus. 1923. december 20.) Bartók csak akkor illeszkedhetett a magyar kultúrába, ha annak hagyományos vonásait vetítették rá. Tanulságos az is, hogyan Kodály klasszicizmusa elvetendővé és tévúttá teszi Stravinsky neoklasszicizmusát, és ugyanígy utasítja el a francia Hatok „archaikus” neoprimitivizmusát, hiszen a valódi népiség – Kodályé már. A többször jelzett tudománytörténeti feladat fontosságát érzékeltetendő, álljon itt két idézet, az egyik Tóth Aladár A magyar zeneélet c. cikkéből, a másik Szabolcsi Kodály-esszéjéből. „A Hány János-sal a magyar paraszt megjelent az operaház színpadán, a maga roppant igazságában, és olyan hódítóan, hogy reménytelennek látszott unalmas díszoperákat kijátszani ellene.” „És nézd, szegényes szobád, már fényes palota, kopott ágyad aranyos nyoszolya s aki ebben a palotában trónol az te vagy, te magad! *S ha hiszel ebben a minden valóságnál valóságosabb dílomban*, akkor az, aki most csak éjszaka jár kísértetni hozzád, aki most csak dalban jár kísértetni hozzád, az valósággá lesz önmagadban.” (Kiem. tőlem – B. P.)

Összefoglalva: megkérdőjeleznénk a felszabadulás előtti progresszív zenekritika, és azon belül a tényleg magas színvonalú Nyugat-zenekritika legendás, mítizáló csodálatát. Talán nem szabad összekeverni a Nyugat zenekritikáját a folyóirat egész szellemiségével sem. Továbbgondolandó kérdés: volt-e köze a Nyugatnak egyáltalán az akkori zenekultúra problémáihoz, valóban társak és szövetségesek voltak-e ezek, vagy pedig mai, elnagyolt egységeket szerető tekintünk és a korabeli, elnagyolt egységeket-szövetségeket láttatni óhajtó tekintetek érzékelték-érezkelik azonosnak azt, ami talán különböző?

Balassa Péter

A KORTÁRSAINK NYOLC KÖTETÉRŐL

Rónay László: Thurzó Gábor, Bp. 1974. Akadémiai K. 162. I. Zappe László: Cseres Tibor, Bp. 1975. Akadémiai K. 115 I., Vasy Géza: Sánta Ferenc, Bp. 1975. Akadémiai K. 186 I., Borbély Sándor: Gellért Oszkár, Bp. 1976. Akadémiai K. 161 I., Kőháti Zsolt: Mesterházi Lajos, Bp. 1976. Akadémiai K. 223 I., Dersi Tamás: Illés Endre, Bp. 1977. Akadémiai K. 243 I., Fenyő István: Vas István, Bp. 1976. Akadémiai K. 282 I., Fülöp László: Pilinszky János, Bp. 1976. Akadémiai K. 243 I.

A *Kortársaink* sorozat nyolc kötete fekszik előttünk. Eltérő és közös jegyeik felmutatása feltárhatja egyéni sajátosságait, de alkalmat nyújt-hat tágabb általánosításokra is.

A véletlen hozta, mindegyik kismonográfia több műfajú író pályaképét adja. Tanulságos tehát megfigyelni, hogy az ebből eredő közös problémák hogyan tudatosulnak, illetve oldód-