

Bartók

Senki sem kerülheti el az idegenszerű megborzongást, ha látja, hogy Haydn és Mozart klasszikus hagyatéka már Beethovennél hogyan kezd bomlani, hogy a század vége felé a bomlás miképpen ölt egyre nagyobb arányokat s hogyan jut el a mai napig. Nem kerülheti el a megborzongást, különösen akkor, ha látja, hogy ez nemcsak a zenében történt így. Az irodalomban a XVIII. század műformái egyenesen ijesztő arányokban bomlanak fel, a festészetben az ember beleszédül, ha látja, hová jutottunk Manet-től Duchamp-ig. Ma Stravinskij, Joyce és Piacasso korában abból, amit eredetileg zenének és irodalomnak és festészetnek neveztünk, semmi sem maradt. Nem csoda, hogy aki a süllyedésnek ezt az útját látja, mindabban, amit ma alkotnak, nem vesz észre mást, csak a bomlás végső termékeit.

Ezzel szemben tény, hogy soha még az európai ember történetében a művészet ilyen gazdag és erős nem volt és ennyire nem virágzott. Soha, még a renaissance idején sem volt sem a zenében, sem az irodalomban, sem a képzőművészetben ennyi komoly egyéniség és ennyi iskola és ennyi irány. A művészet általános légköre pedig cseppet sem kelti azt a benyomást, hogy itt minden megnyilatkozás bomlási termék. Ellenkezőleg. A virágzás növekedésével számolhatunk. A mi nemzedékünk már tudja, hogy mi a XVIII. század műformája, a klasszikus zene és az akadémikus festészet felbomlásának értelme. A művészetben történt alapvető változás következtében nem veszítettünk, hanem nyertünk. Egyetlen művész pályája sem igazolja ezt jobban, mint Bartók Béláé. Bartók is a klasszikával kezdte és első művei már csak tehetetlenségüknél fogva is ehhez a klasszikához kapcsolódtak. De Bartók a bomlás minden körét megjárta. Ugy látszik, törvény, hogy a nagy művész fejlődéstörténetében, miként az emberi testnek az anyaméhben az emberi létezés minden fokozatán végig kell futnia, művészetének egész fejlődéstörténetét meg kell ismételnie: a festőnek a festészet, a költőnek a költészet egész történetét végig kell csinálnia, a maga személyiségére szabott sorrendben s értelmezésben, hogy végül saját maga szóhoz tudjon jutni és önálló életet tudjon élni.

Amit Stravinskij, Picasso, Joyce műveiben és így az egész modern korszakban tapasztalunk, azt Bartók is igazolja. Ez pedig az, hogy aki a művészet ijesztő süllyedéséről beszél, az hamisan lát. Az elmúlt száz év alatt az történt, hogy a görög klasszikán nyugvó s a renaissance által táplált konvencionális világ a művészetben széthullott, de ennél alapvetőbb és mélyebb világ tört fel és nyilatkozott meg. A felbomlás minden egyes jelenségével szemben az új világ új jelenségének feltárása áll. Ez az irodalomra, a festészetre, a szobrászatra és a zenére egyaránt pontról-pontra bizonyíthatóan vonatkozik. Kivétel nincs. A régi felbomlása és az új megnyilatkozása néha párhuzamos, néha egyetlen művésznél, néha egyetlen műben. Megtörténik, hogy az egyik művész inkább a felbomlás, a másik inkább az új feltárásának jegyében áll, de úgy, hogy az általános helyzet nagyban és egészben mindig egyensúlyban van. Bartók művészete csaknem jellegzetes abban, hogy ingadozó kezdet után munkásságának első felében a felbomlás (ez a „Csendes mandarin” korszaka), második felében az új megnyilatkozása (főként a „Cantata profana”-tól fogva) van túlsúlyban.

Arra a kérdésre, hogy a felbomlás első lépése Beethovennél mi volt, a válasz lehet igen részletes és lehet rövid. Pannwitz azt mondja, hogy Beethoven a zenébe az emberi létezés összes kérdéseit belevetette. A német klasszika zenei világa ezzel a feladattal nem bírt. A formák már Beethoven utolsó kvartettjeitől kezdődően felbomlottak. A zene azonban ezt a feladatot kötelező módon örökölte. Az összes életproblémáknak a zenébe való bevetését minden szerzőnek vállalnia kellett, amennyiben pedig nem vállalta, ön-

magát a számottevő zenéből kizárta. Ugyanez történt az irodalomban és a festészetben is. Ettől az időponttól kezdve a művész nem maradhatott többé merő artisztikum. Tudatos hordozója lett nemcsak a társadalmi feszültségeknek, hanem az egyéni és kollektív lélektani megoldatlanságoknak, mértéke lett az élet nyíltságának és zártságának, a világkép kitágulásának és leszűkülésének, mint ahogy azt Dosztojevszkijtől kezdve a regényben, Baudelairetől kezdve a költészetben, Manet-től, de elementárisabban Cézanne-től kezdve a festészetben pontosan mindenki ellenőrizheti.

Bartók művészetében is az első válságot, aránylag korán, az életproblémák bevezetése idézte elő. Tudatos ez nála nem volt. Csak amikor már túl volt azon a ponton, hogy zenéjébe saját személyes és a kollektív problémák legégőbbjeit beledöntötte (a „Mandarin” korszak után), akkor vette észre, hogy mi történt. Ekkor a konvencionális zenét teljesen felbontotta. A felbontással csaknem teljesen párhuzamosan az újonnan megalapított világ megnyilatkozása.

Bartók mindjárt pályája legelején két elemet vetett fel és e két elem egész életén végigkísérte. Az egyik elem a gyermek, a másik a nép. Mind a kettő a levegőben volt. Már Schumann érezte, hogy a gyermekfülekhez vissza kell térni. Sok más után Debussy megértette, miről van szó és a gyermekzenét folytatta. A festők közül Paul Klee és Chagall ugyanakkor fölfedezték a gyermek szemét. A nép pedig? A skandináv, az orosz, a spanyol muzsika ebből a szempontból a század elején fordulópontot jelentett. Aztán betört a néger és az indián és a kínai és az archaikus görög művészet, egyelőre a primitivizmus gyanús jelszava mögött, de akik tudták, hogy miről van szó, a betörést nem tekintették a kezdetleges népi művészetek inváziójának. Bartók megmaradt a gyermekfüleknél és fölfedezte a nép zenéjét.

Bár a művészetben megnyilatkozó új világ körvonalai már csaknem száz éve egyre világosabban bontakoznak ki, különös, hogy még senki sem tette fel a kérdést, hogy mi tulajdonképpen ez az új világ. Erre a kérdésre az ember a legvilágosabb választ szintén Bartók zenéjétől kapja meg. Bartók a népi zene gyűjtésében és magyarázatában, felfejtésében és alkalmazásában olyan szenvedéllyel merült el, hogy mindenki azonnal láthatja, itt nem csupán etnológiai érdeklődésről van szó. Bartók volt az egyetlen zeneköltő, aki tudta azt, amit senki rajta kívül nem tudott: a népzene nem az úgynevezett „nép” (paraszt) alkotása, hanem megszámlálhatatlan évszázadok óta felgyűlt ősi zenei világra való emlékezet, amelyet a nép őrzött meg. Mint ahogyan bizonyos ásványi rétegek, például a pala, százezer évvel ezelőtt tenyészett növények erezetét, vagy állatok csontvázleenyomatát megőrizték, úgy őrizte meg a nép a történet előtt élt magas emberiségek zenei kincseit. Sőt még ennél is több: megőrizte a zenei ősképet. Az, amit bartóki értelemben *valódi* népi zeneként felismertünk, az nem etnológiai jelleg. Ezt már a képzőművészet ősi motívumvilágának feltárásából, a népmese elemeinek vizsgálatából és az összehasonlító mitológiából is tudjuk. Bartók mindig élére állította a kérdést, vajjon egy-egy dalnál, vagy táncnál valódi népi zenéről van-e szó, vagy pedig „cigányzenéről”. A valódi népi zene az, amely a zene ősvilágából való elemeket tár fel és utal arra, amit úgy is lehetne nevezni, hogy: az őshangok. Ilyen módon aztán arra a kérdésre, hogy milyen világ nyilatkozott meg a felbomlott klasszika foszlányai alatt, most már világosan válaszolni lehet: az új világ a zenei őshagyomány világa, – a zenei őshelyzet. Ugyanez vonatkozik természetesen a regényre, a költészetre és a festészetre is, – minden művészetben az ember őshelyzetének valamely arculata tűnik elő. Ezért kelti ez a művészet mindenütt a „primitív” benyomását. Nem primitív ez, hanem primer és primordiális. Ezért van kapcsolata a gyermek szemével és a gyermek fülével. Ezért érzünk benne valami „ősit”.

Vannak, akik kétségbevonják, hogy Bartók abban, amit a népben talált, a zenei őshelyzetet ismerte fel. Bartók nem tudta, hogy mit talált? Nem tudta, hogy az emberiség zenei őshagyományának megkövült terméke, amelyet avatott kéz újra fel tud támasztani? Kétségtelen, hogy mint kívülálló, mint a hűvösebbszívű, aki a játszmát csak nézi, úgy is, mint hivatásos gyűjtő és tudós, ezt *nem* tudta. Nem volt hozzá elmélete és így a helyzetet nem érthette meg. De mint belül álló, szenvedélyesen teremtő művész, az alkotás forró viharában ezt a tényt egészen *biztosan* tudta. Elméletileg nem volt tisztában azzal, hogy amit fölfedezett, az az őszenei hagyomány volt, de Bartók elsősorban nem elméleti

ember volt, hanem alkotó művész, akinek nem tudományos szempontjai fontosak, hanem művei.

Itt nyer magyarázatot az a tény is, hogy miért esik egybe Bartóknál, de más XX. századbeli muzsikusként is a népi zene és a gyermek zenéje. Mind a két esetben ugyanarról a „zenei alapállás”-ról van szó, az „aranykori zenéről”, amelynek legtisztább hangjai a „Mikrokosmos”-ban és Bartók utolsó műveiben hangzanak el. Mind a két zene, a népi és a gyermeki, arra utal, ami a legelső, a legegyszerűbb, a legbűvösebb, a legédesebb. A „kezetek kezdetétől” írja ő saját maga a Mikrokosmoshoz írt jegyzetében. A zene az alapállásból kiindulva és az alapállásról nem leszakadva.

Hogy hol van az a határ, amelyen Bartók megállt, azt szintén meg kell mutatni. Meg kell mutatni már csak azért is, mert ebben a pillanatban nálunk e zenei géniusz olyan elemi erővel nehezedik a zenére, hogy az alig jut levegőhöz.

Az imént szó volt arról, mi volt az oka annak, hogy Beethoven a zenei klasszikát felrobbantotta. Az élet összes problémáinak bevetése egyre újabb és újabb, de mindig csak egyszeri, kivételes csaknem kísérleti megoldásokat követelt. A modern zene ilyen kísérleti stádiumba jutott Stravinskijnél, ugyanakkor pedig alkalmassá vált arra, hogy az összes problémáknak helyet adjon. A párhuzamos jelenség festészetben Picasso, az irodalomban Joyce. Ez a sajátságos „formátlanság” persze éppen az ellenkezőjét jelenti, a formák özönlő gazdagságát, mert itt többé nem „a” formáról van szó, hanem az összes formák forrásának fölfedezéséről, pszichológiai nyelven: a tudaton (természetesen) kívül fekvő világ feltárásának módszereiről. Ez a sajátságos formaözön, amely a modern művészetben megnyilatkozik, egyre mélyebbről és mélyebbről fakad. Megállásról egyelőre szó sem lehet. Egyre újabb mélységek nyílnak. Egyre újabb problémák jelentkeznek. Ezek közül egyet sem lehet kizárni többé. Aki megteszi, az művészetét, önmagát, művét zárja ki a jelentékenységből.

Az iram a legújabb időben olyan mérvű lett, hogy ezt csak a legteljesebb lélekjelenléttel lehetett követni. Bartók az iramtól visszarettent és önmagát – túlkorán – lezárta. Ez volt az ok, amiért nála, alkotásának utolsó periodusában, új klasszikáról beszélnek. Ez a problémák kizárása árán történt. Néhány tökéletesen megformált és befejezett művet ugyan írt, de ezekről a művekről tudjuk, hogy ezek nem a problémák teljes kiérlelésének, hanem az elsietett befejezésnek termékei. Ezen a ponton ment túl Bartókon Stravinskij. Stravinskij, mint Picasso és Joyce, nem szenvedett abban a műpánikban, amelyben oly sok modern művész szenved, aki fél műve befejezetlenségétől, ideiglenességétől s ezért minden áron befejezést erőszakol ki, holott tudja, hogy művét éppen azáltal tudná kiérlelni, ha a lezárással nem törődne. A tökéletes lezárttság úgyszólván fantazmagória. Csak a klasszikus forma felől alkotott tévhit keltette azt a hiedelmet, hogy vannak befejezett életművek. Bartók új klasszikája elbűvölő és megrendítő zenét alkotott, de éppen ebben a zenében érezni a legkínosabban a zenéből kizárt nagy problémák szenvedélyes követeléseit. Ezért nem tud úgy kielégíteni, mint Stravinskij torzója, vagy vázlatossága, Joyce fanatikus kísérletezése, Picasso nagyvonalúsága, amely a befejezettséget már csaknem megveti és a gyengébbekre bízta.

A korai lezárttság akadályozta meg Bartókot abban, hogy a zenei hagyományt megértse, feltárja és ezen a zenei hagyományon nyugvó zenét alkosson. Bartóknak igen nagy zeneelméleti tudása volt, de a modern helyzet felől valószínűleg kevéssé volt tájékozva. Elmélet nélkül a művészek vakok; nem tudják, mit csináljanak és még azt sem, hogy mit csináltak. Ez a tehetetlenség közismerten nemcsak a festőkre és a zenészekre vonatkozik, akik oly éhsek a szóra, hanem még a költőkre is. Kellő elmélet nélkül a művész nem tud tájékozódni. Bartókból szintén hiányzott a képesség és a távlat saját műveinek megítélésére. Amit zenéjében annyira élvezünk, az nem a teljes őszene, hanem egy bizonyos igen magas színvonalú zenei nyelv, amely nyelv igen alkalmas arra, hogy az ősvilágból való áthallásokat érzékenyen kifejezze. Ezen a ponton Bartók egészen közel ért például Tanguyhoz, a francia szürrealista festészet e csodájához. És itt van az a pont, amely jelzi, hogy Bartókon az újabb muzsikának nemcsak túl lehet, hanem túl kell menni. A klasszika lezártásra irányuló törekvést meg nem történtnek kell tekinteni, a nagy kérdések számára újra meg kell nyílni, mert csak ez a nyíltság tesz alkalmassá arra, hogy az őszenevel való kapcsolatot fölvehessem. Bartók utolérhetetlen nagysága e pillanat-

ban abban van, hogy az ősrétegből szóló áthallásokat oly tökéletesen közölte. Külön könyvet kellene természetesen írni arról, hogy ezt milyen eszközökkel érte el. Milyen tudást épített a hangsorokról, milyen összhangzattant alapított, az ellenpont milyen alkalmazását valósította meg, hogyan használja az egyes hangszereket, a vokális és instrumentális zenét együtt, vagy külön, mit jelentenek nála a vonóhangszerek és mit az ütőhangszerek. Utolsó műveiben a vonósok és az ütők feszültsége és ellentéte különösen kirívó. Ez jelzi, hogy pontosan kiépítette a világot, amelyre áthall, – a biológiai folyamatoságot, amely nem egyéb, mint a durée, a prousti pszichológiai idő, a Joyce-i parole interieure, – és jelzi a világot, ahonnan áthall, hol kiszámíthatatlan ritmusban, hol kiszámíthatóan betörő ütéseknek és robbanásoknak jelzése, amely jelenségnek párhuzamával tele van a modern festészet és költészet és szobrászat. Bartók dobját még alig fedték fel, a zongora jelentőségét is csak sejtik. Bartók is, mint minden nagy művész, két örökséget hagyott ránk: műveit és az ellenálthatatlan kényszert, hogy róla beszéljünk.

HAMVAS BÉLA

Szókalauz

Janis, a hattyú

Az volt, noha sosem nevezték annak; *hattyú* volt: kellemes, kedves, nemes, szép, valószínűtlen, deli, pompás, és mindaz, amit erről a madárról, Isten e különös teremtményéről tudunk. A hangja volt csak más a poézisbeli hattyúénál: rekedt, éles, fejhangú, reszelős, érdes, mintha agyoncigarettázta és -itta volna (ami szó szerint igaz volt) és hardaró, mint a legjobb kortársaié, Bob Dylané és Mick Jaggeré. (A *blues* atyamestereiről, Muddy Watersről, John Lee Hookerről, B.B Kingről, Howlin Wolfról, Sonny Boy Williamsonról, Champion Jack Dupreeről, Sonny Terryről már nem is beszélve...) Hogy *mennyire* lett volna hattyú? Mennyire volna találó a párhuzam? Erőlködés nélkül írom: a madár keserves, szívreható dalát, amint azt régi-holt-felejtett költérek képzelődése szerint halála előtt elzeng, *hattyúd*alnak nevezzük – ő is, legjobb formáját tán tragikus halála előtt mutatta; utolsó felvétele, a *Me and Bobby McGee* (Kris Kristofferson darabja), amelyben egy távoli, New Orleans környéki csavargás emlékét idézi, a szomorú vég előtt került fel, előző este a szalagra.

Janis Joplin hattyú ötven éves volna az idén, ha – ha oly sok önpusztító kortársával együtt megérte volna ezt a napot, ha önsorsrontóan következetes-következetesen önsorsrontó élete engedte volna. Ha. De maradt, aki maradt: örök-huszonhétéves, a *hippi* távoli ködbe vesző ős-anya (Live fast, love hard, die young – Élj gyorsan, szeress szenvedéllyel, halj meg fiatalon) és ősgyermek, flower-power hívó és szeretet-hirdető és elég jó kis énekes; az akkori LSD-szeánszok, szeretetünnepek, az emberi együttlét *hallatlan* intenzitású helyeinek, a hatvanas évek végi koncerteknek ünnepelelt hőse.

Persze itt, Közép-Kelet – Kelet-Közép Európában mifene volt tudható ezekről a koncertekről és Woodstockról? *Szinkronban* az elméletről, amely átideologizálta és „egyetemessé” és szubkulturálissá tette a zenét és a hozzá szorosan tapadó életformát? Sajna kevés. Ez volt az ún. „hőskor” – jól-rosszul, főként gyatrán, de oly sokan megírták már. Nagyon zárójelben mondom, hogy *véletlenül* a hatvanas évek „gyermekként” akárcsak jónéhányan, én is befürödtem: valamikor 1965-ben néhai oskolámból despotikus hajlamú tanárok, többedmagammal persze, féltve őrzött és cukros vízzel gondosan lenyalt frizuráinkat tovább nem tűrvén, tanítási idő alatt Fuksz bácsihoz, a maszek borbélyhoz *kényszerítettek*, ahol a derék öreg szép sorban, parancsra, brutális csikófrizurára nyírta hajunkat. Megalázottan sírtunk-hüppögtünk-szitkozódtunk – én megfogadtam, többé a fordrász-műhely ajtaját nem lépem át, amit sikerült is azóta nagy keservesen megtartanom. Epizód ez persze, történetecske, pillanatkép, kidolgozatlan gyorsfotó az erőszakról, mint olyanról, és érdekességként még azt is ideírom, hogy ezt a setét műveletet három