

# ZENEI ANTIKVÁRIUM

TÓZSÉR JÁNOS

---

**Demeter Tamás:**

**A társadalom zenei képe**

A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya  
Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2017., 152 oldal,  
1990 Ft

---

**D**emeter Tamás legújabb könyvét kétféle várakozással olvashatjuk. Egyrészt a szerző szándéka szerint. Így olvasva a könyv eszmetörténeti értekezés, amelyben Demeter a magyar filozófiatörténetről alkotott képébe illeszti bele a magyar zeneesztétika történetét. Másrészt arra kíváncsian: mit mondanak a könyvben tárgyalt zeneesztéták és zenetudósok a zenei alkotások természetéről, azaz bizonyos művészetfilozófiai kérdésekről. Ha a könyvhöz az előbbi várakozással közelítünk, akkor elmondhatjuk, Demeter teljesítette a maga elé tűzött feladatot. Ám ha az utóbbival, akkor viszont megállapíthatjuk, hogy – noha szeretné – nem sikerült kimutatnia a magyar zeneesztétika csillagairól, hogy mondanivalójuk különösebben érdekes és megfontolásra érdemes volna. És ezt kéretik *understatement*ként érteni. Először röviden ismertetem Demeter eszmetörténeti vízióját, majd jelzésszerűen azt, hogyan képzei a magyar zeneesztétika helyét ebben a történetben. Másodszor (és részletesebben) azt vizsgálom, miket mondanak az általa elemzett szerzők a zenei alkotásokról.

## 1. DEMETER TAMÁS KÉPE A MAGYAR ESZMETÖRTÉNETRŐL

Ahhoz, hogy bemutatthassam, miben látja Demeter a magyar zeneesztétika szociologizáló karakterét, feltétlenül szót kell ejtenem a magyar filozófia történetéről kialakított felfogásáról. Demeter vitatja azt a széles körben vallott elképzelést, hogy a magyar filozófia pusztán receptív. Ahogy Percz László fogalmaz: „nincs magyar filozófia: ez nagyrészt adaptációtörténet, amely a nyugati gondolkodás jelentős vonulatainak bemutatására és átvételére irányuló próbálkozásokból áll.”<sup>1</sup> Vagy: „[a] magyar filo-

zófiatörténet: recepciótörténet, a magyar filozofálás elsősorban idegen szellemi irányzatok átvételét, befogadását, meghonosítását jelenti. [...] Egy-egy hazai filozófiai teljesítmény jelentősége így adott esetben nem jelent mást, mint a recepció élénkségét-gyorsaságát, illetve önállóságát-eredetiségét.” (7–8. old.)<sup>2</sup>

Demeter a magyar filozófiának pusztán recepciótörténetként való felfogásával szemben azt állítja: „ha kicsit mélyebbre tekintünk, akkor azonosíthatóvá válik a magyar filozófiai gondolkodásnak egy olyan jellegzetessége, amelynek szempontjából az egyébként gyökértelennek és izoláltnak tűnő teljesítmények egységes eszmetörténeti narratívába rendezhetők. Ez a jellegzetesség a szociologizáló szemléletmód érvényesülése – vagy legalábbis jelentős befolyása.”<sup>3</sup> Demeter nem vitatja, hogy léteznek jelentős filozófiai teljesítmények, amelyeket olyan magyar (vagy magyar származású) filozófusok hoztak tető alá, akikre abszolút nem jellemző a szociologizáló attitűd, hanem csak azt állítja:

1. létezik *speciálisan magyar* filozófia, és
2. „mindaz, ami számottevő »magyar hozzájárulásként« értékelhető az egyetemes filozófiatörténetben, szorosan és organikusan kötődik ehhez a szemléletmódhoz”.<sup>4</sup>

Kikre gondol? Olyanokra, mint Palágyi Menyhért, Lukács György, Mannheim Károly, Hauser Arnold vagy Lakatos Imre. És kikre *nem* gondol? Nos, olyanokra, mint például Szontagh Gusztáv, Bóhm Károly vagy Málnási Bartók György.

Mondom másképpen. Demeter szerint egy filozófiai teljesítmény akkor igazán jelentős vagy értékes, ha „folyamatos kritikai figyelem” (8. old.) kíséri. Azaz, ha „az illető mű ne[m] pusztán saját kora tör-

---

1 ■ Percz László: Hungary, philosophy. In: Edward Craig (ed.): *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 4. köt., Routledge, London, 1998. 567. old. (idézi Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a XX. században*. Századvég, Bp., 2011. 13. old.)

2 ■ Percz László: *A pozitívizmustól a szellemtörténetig*. Osiris, Bp., 1998. 19–20. old.

3 ■ Demeter: *A szociologizáló hagyomány*, 14. old.

4 ■ Uo.

---

téneti dokumentumaként vagy valamilyen elfogadott tudásanyag reprezentánsaként (tankönyvként), hanem vitatott álláspontként vagy érvek gyűjteményeként [van] jelen a mindenkori kortárs diskurzusban” (uo.). Majd – többek között Perczcel vitatkozva – így folytatja: „Ennek a kritériumnak [mármint a kritikai figyelem fenntartásának] [...] nem lehet megfelelni, ha úgy írunk filozófiatörténetet, hogy azt recepciótörténetként fogjuk fel.”

(Uo.) Ha viszont – mint állítja – „a magyar filozófiai teljesítmények *szociológiai affinitásaira* érzékenyen írjuk meg a magyar filozófia történetét, lehetőség nyílik arra, hogy a magyar filozófiai gondolkodás különösségét és eredetiségét az egyetemes filozófiatörténet szempontjából is jelentős – azaz kritikai figyelmet fenntartani képes – műveken keresztül mutassuk meg, másfelől pedig arra is, hogy e filozófia kánonja is ekként álljon össze” (uo., kiemelés az eredetiben).

Mármost, Demeter legújabb könyve szervesen illeszkedik e röviden vázolt (és engem – mint nem szakértőt – meggyőző) eszmetörténeti vízióhoz, annak „egyfajta folytatása” (7. old.). Úgy látja, hogy a magyar filozófia sajátos, szociologizáló szemléletmódja a magyar zeneesztétikában is érvényesül. Könyve voltaképp nem más, mint ennek az eszmetörténeti tézisnek a részletes, rendkívül nagy mennyiségű (és jól kiválasztott) idézettel alátámasztott illusztrációja.

A könyv három nagyobb részből áll. A rövid bevezetést követő, *A szociologizáló hagyomány módszertani íve* című fejezet részletesen bemutatja azt az általános eszmetörténeti folyamatot, amelyben Magyarországon a századforduló pozitívista irányultságú szellemi légköre fokozatosan megváltozott: helyét először a szellemtörténeti, majd a marxista és végül a posztmarxista orientáció vette át, amelyek mindegyikére egyaránt jellemző a szociologizáló attitűd. A következő fejezet (*A pozitivizmustól a szellemtörténetig*) már a magyar zeneesztétikára fókuszál, és elsősorban Molnár Antal munkásságát elemzi. Az ő, azóta feledésbe merült munkásságának példáján igyekszik

megmutatni, hogy hasonló folyamat játszódott le a magyar zeneesztétikában is. A századforduló pozitívista ihletésű zeneesztétikáját fokozatosan kiszorították a szociologizáló szemléletű koncepciók. Végül *A marxizmustól a posztmarxizmusig* című fejezet a marxista, illetve posztmarxista zeneesztéták (elsősorban: Ujfalussy József, Maróthy János és Pernye András) szintén erőteljesen szociologizáló vonásokkal rendelkező, zenéről szóló elképzeléseit tárgyalja.

Természetesen felmerül a kérdés: mit ért Demeter „szociologizálás”on”, szociologizáló megközelítésen? E kérdésre sem *A szociologizáló hagyományban*, sem a most tárgyalt könyvében nem kapunk szabatos választ, valamiféle definíciót. Persze a két könyv olvastán összeáll a kép: egy megismerő vállalkozás akkor szociologizáló, ha bizonyos szellemi/kulturális jelenségeket társadalmi viszonyaikból próbál megmagyarázni, eredeztetni, vagy legalábbis narratív struktúrába rendezni. Demeter abból indul ki

(s remélem, ezzel nem interpretálok túl), hogy a magyar szellemi közegre nem különösebben jellemző a racionális diszkusszió (ez újfent *understatement*), s „ahol a racionális rekonstrukció lerobban, ott segíthet az ágensek szemléletének társadalmi helyzetekhez kötött megértése” (24. old.). Hogy is fogalmazzak? A magyar filozófia (Demeter szerint) legnagyobb alakjai (és ebbe most nem értem bele a XXI. században is működő filozófusokat) nem abban jeleskedtek, hogy bizonyos klasszikus filozófiai problémák *megoldására* tettek volna kísérletet, hanem – ha mondhatom – egy lépést hátraléptek, és a különböző filozófiai és egyéb intellektuális tevékenységek társadalmi hátterének a feltárására vállalkoztak. Ebben pedig – Demeter szerint – szépen teljesítettek, műveiket a mai napig folyamatos kritikai figyelem kíséri. Mármost ugyanez az attitűd jellemzi a magyar zeneesztétika történetét is. Demeter hősei a zenét (különböző formáit, korszakait és változásait) társadalmi folyamatokra hivatkozva magyarázzák, és a zene történetét is ebben a szellemben mesélik el.



Manus Guidonis

## 2. A SZOCIOLOGIZÁLÓ ZENEESZTÉTIKA „EREDMÉNYEI”

Amennyire meg tudom ítélni, a kortárs művészetfilozófiai diskurzus javarészt a következő alapvető kérdések körül forog.

1. Definiálható-e a műalkotás fogalma, vagy sem: megadható-e a műalkotásnak levés szükséges és elégséges feltételei?
2. Milyen tulajdonsága révén műalkotás valami, és nem pusztán dolog: milyen tulajdonsága révén műalkotás például a *La campanella*, vagy a 4'33", és miért nem műalkotás, ha mosogatás közben csörömpölök az edényekkel, vagy ha egy autó nagy csattanással fának rohan?
3. Milyen viszony áll fenn a műalkotások perceptuális tulajdonságai és esztétikai értékük között: hogyan függ például a *Mona Lisa* esztétikai értéke attól, hogyan néz ki a festmény?
4. Mi a műalkotások ontológiai státusa? Fizikai tárgyak? Univerzálék? Absztrakt entitások (artefaktumok)? Események? Cselekvéstípusok? Vagy egyik ilyen, a másik olyan?
5. Milyen mértékben kell figyelembe venni egy műalkotás kapcsán az alkotó intencióját: releváns-e esztétikai megítélése során, hogy a művész mit szándékozott kifejezni?
6. Mennyire járul hozzá egy műalkotás esztétikai értékéhez a kognitív tartalma?
7. Elősegíti-e a művészi alkotások fogyasztása önismeretünk fejlődését?
8. Milyen viszony áll fenn a magas és populáris kultúra között?

E valóban fontos és sokakat érdeklő elméleti kérdésekről a könyvben tárgyalt szerzők lényegében *semmit* sem mondanak. Ha valaki tehát ezekre a kortárs diszkusszióban legalapvetőbb és legfontosabb művészetfilozófiai kérdésekre szeretne választ kapni (vagy velük kapcsolatban legalábbis tisztábban látni), ahhoz a könyv nem nyújt támpontokat. Más szakművekhez kell fordulnia.

Félreértés ne essék! Nem azt mondom, hogy amit nagy magyar halott zeneesztéták írtak, az teljességgel érdektelen, hanem azt, hogy pusztán eszmetörténeti jelentőségük van. Amúgy időszerűtlenek, szürkék, porosak vagy – ami még rosszabb – minden józanságot nélkülöző retorikai petárdák.

Mert hát – őszintén szólva – vajon kit hoznak lázba ezek a belátások? „A zenetermelésre is kiterjednek az áruterelés törvényei” (130. old.). Vagy: „a polgári zenekultúra Mozart zenéjében ért csúcspont-

ra.” (125. old.) Vagy: „Az esztétikaihoz szorosan kapcsolódik az etikum, mivel a klasszikus formaképzéshez belső fegyelmezettség kell, amely háttérbe szorítja az egyéniség kifejezésének hajlamát.” (73. old.) Vagy: „A zeneművekben kifejeződő eszmények annál tartalmasabbak, minél mélyebben és szervezettebben gyökereznek »valamely korszak társadalmi valóságában.«” (117. old.)<sup>5</sup> Vagy: „a szocialista realizmus »a proletariátusnak mint a jövő hordozójának a szemszögéből tükrözi a valóságot«, s ez a tükrözés a polgári realizmushoz képest »a valóság mélyebb, leplezetlenebb feltárását teszi lehetővé.” (122. old.)<sup>6</sup>

Vagy íme, néhány, az előzőeknél „kreatívabb” elem. „A *Trisztán* – »mint az elidegenedett világ elleni vádirat« – ellenpontja a *Mesterdalnokok*, mely »az önelidegenedésen úrrá levő ember« hangján szól (135. old.);<sup>7</sup> „a Faust-szimfóniában megjelenő, »kötetlen tonalitású hangzat-sor« már az egész polgári világ felbomlásának tünete” (124. old.);<sup>8</sup> „[a] tonalitás olyan felbontása, amely nem hoz létre a polgári Én helyett új központokat, csupán a polgári világkép irracionális tendenciáinak terméke, s amíg nem tartalmazza »egy fölemelkedő világnak legalábbis a vízióját, vagy ha azt sem, legalább a meglévő világ kritikai megítélését«, addig a torzulás és pusztulás eszköze” (125. old.)<sup>9</sup> Végül az egyik legfigyelemre méltóbb: a „tonális központ feladása törvényszerűen jelenti a valósággal szembeállított én, a valóságot megismerő szubjektum álláspontjának feladását, az ismeretelméleti agnoszticizmus, az etikai közömböség magatartását.” (124. old.)<sup>10</sup>

5 ■ Idézet in: Molnár Antal *Boëthius boldog fiatalága* (Magvető, Bp., 1989.) című könyvéből.

6 ■ Idézet in: Maróthy János *Zene és polgár – zene és proletár* (Akadémiai, Bp., 1966.) című könyvéből.

7 ■ Idézetek in: Zoltai Dénes *A modern zene emberképe* (Magvető, Bp., 1969.) című könyvéből.

8 ■ Idézet in: Ujfalussy József *A valóság zenei képe* (Zene-műkiadó, Bp., 1962.) című könyvéből.

9 ■ Idézet in: Maróthy János *Zene és polgár – zene és proletár* című könyvéből.

10 ■ Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 99. old.

11 ■ Lásd például: Clive Bell: *Art*. G. P. Putnam's Sons, New York, 1914.

12 ■ Lásd például: Benedetto Croce: *Esztétika. Elmélet és történet*. Ford. Kiss Ernő. Rényi Károly kiadása, Bp., 1902/1912.; Robin George Collingwood: *The Principles of Art*. Oxford University Press, Oxford, 1938.

13 ■ Sebastian Gardner: *Esztétika*. Ford. Szári Péter. In: A. C. Grayling (szerk.): *Filozófiai kalauz*. Akadémiai, Bp., 1995. 660. old.

14 ■ Collingwood: *The Principles of Art*, 282. old.

15 ■ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája* (1790). Ford. Papp Zoltán. Osiris, Bp., 2003.

16 ■ Lásd a klasszikus művészetfilozófiai taxonómiájához: Bárány Tibor: *Műalkotások és pusztán dolgok. Kellék*, (2005), 27–28. szám, 201–222. old.; Tózsér János: *Művészetfilozófia*. In: Gombos Péter (szerk.): *A művészet és a kultúra befogadásának alapkérdései*. Kaposvári Egyetemi K., Kaposvár, 2015. 5–22. old.

Ezekkel a gondolatokkal egész egyszerűen nem lehet (legalábbis én nem tudok) azonosulni. Vagy azért nem, mert semmitmondók, vagy azért nem, mert egy idejtmúlt és méltán szemétdombra került, végsőkéig erőltetett ideológia gyümölcsei. Ezt tartom a könyv fő hibájának: Demeter meg sem kísérli hősei mondani-valóját – legalábbis valamennyire – plauzibilissé tenni vagy leporolni, lényegében nem interpretálja őket. Hogy úgy mondjam: magukra hagyja őket e gondolataikkal – beéri azzal, hogy narratív struktúrába rendezi ezeket a gondolatokat. Nem sikerül megmutatnia, hogy „a tárgyalt szerzők felé komoly tisztázó kérdések fogalmazhatók meg, álláspontjuk pedig termékenyen vitatható, aktualizálható és a kortárs nemzetközi diskurzusba is integrálható” (12. old.).

Más szavakkal: a legnagyobb baj abból a paradox helyzetből fakad, hogy egyrészt Demeter eszmétörténeti tézise igaz: az idézett zeneesztéták valóban szociologizáló szemlélettel közelednek a zenéhez, másrészt – mint igyekeztem illusztrálni – ez a fentebb idézett passzusoknál tartalmasabb és vállalhatóbb felismeréseket nem eredményezett. Ennél fogva pedig erősen kétséges, hogy „bőven volna mit diszkutálni, vitatni és rekonstruálni a zeneesztétikai hagyomány filozófiailag releváns örökségéből” (12. old.).

Hogy lássuk, a könyvben szereplő esztéták nézetei mind a zenéről, mind általában a műalkotásokról mennyire porosak, vegyük a könyv talán legkidolgozottabb részét, amelyben Demeter a marxista esztétikát alapjaiban meghatározó visszatükrözés-elméletet mutatja be és elemzi. Ehhez azonban érdemes először röviden áttekinteni a legfontosabb *klasszikus* művészetfilozófiai álláspontokat. Négy ilyenről beszélhetünk.

Az első a *mimetikus elmélet*. Ez az antik eredetű elmélet azt állítja, hogy a műalkotások lényegük szerint a valóságot másolják le (vagy utánozzák), s egy műalkotás esztétikai értéke attól függ, mennyire pontos az elkészült másolat. E nézet szerint például a *Laokoón*-csoport azért rendkívül jelentős műalkotás, mert élethűen ábrázolja az apa viaskodását a kígyóval; anatómiailag precíz másolatát adja az apa megfeszülő izmainak; pontosan tükrözi egy férfi arcán megjelenő félelmet, aki épp a gyerekeit próbálja menteni. Kicsit másképp fogalmazva: a mimetikus elmélet hívei azt állítják, hogy a műalkotások reprezentációk; a valóság többé-kevésbé hiteles ábrázolásai, képei.

A második a *formalizmus*. A műalkotások formalista elmélete szerint – ellentétben a mimetikus elmélettel – egy műalkotásnak kizárólag a formája számít. Nevezetesen az, hogy a különböző részei hogyan,

milyen alkotói elv szerint, milyen komplexitással és kidolgozottsággal rendeződnek el. Egyszóval a műalkotásnak csak a belső vonásai lényegesek; csak a belső arányok és egyensúlyok a fontosak. Hogy valamilyen létező dolgot reprezentál-e, az sem műalkotás mivolta, sem esztétikai értéke szempontjából nem releváns.<sup>11</sup> A harmadik a műalkotások *kifejezés- vagy expresszionista elmélete*. Eszerint valamennyi műalkotás bizonyos érzelmek kifejezése; vagyis a művészi tevékenység nem más, mint az önkifejezés sajátos formája.<sup>12</sup> Hogyan kell ezt elképzelnünk? A művész valamilyen meghatározatlan érzéssel áll neki a munkának, és az alkotás során e kezdetben meghatározatlan érzése kristályosodik ki, nyilvánul meg a műben. A műalkotás tehát „nem leírja [az alkotó] szellemi állapotát, mint inkább megtestesíti azt, valahogy úgy, ahogyan az arckifejezések, például a mosoly vagy grimaszok megtestesítik az érzelmi életét”.<sup>13</sup> Minél természetesebben és teljesebben fejeződik ki az alkotó érzelmei a műalkotásban, annál sikeresebb a műalkotás. Ahogy Collingwood fogalmaz: „Egy rossz műalkotás nem más, mint olyan tevékenység eredménye, melynek során valaki megpróbált kifejezni egy adott érzelmet, de kudarcot vallott.”<sup>14</sup>

A negyedik (és egyben utolsó) az *affektív elmélet*. Az alapgondolat a következő: más módon viszonyulunk a műalkotásokhoz, mint a nem műalkotásokhoz. Az affektív elmélet hívei a műalkotásokhoz való speciális viszonyulásunkra hivatkozva akarják meghatározni a műalkotások lényegét. Fő állításuk: a műalkotást valójában az a mód teszi műalkotássá, ahogyan viszonyulunk hozzá. E nézet Kantig vezethető vissza.<sup>15</sup> Ő volt az első, aki ilyen módon közelítette meg a műalkotást, és tett kísérletet arra, hogy pontosan leírja hozzá kialakított speciális viszonyunk természetét. Nagy vonalakban azt állította: a műalkotáshoz – hogy úgy mondjam – kellő pszichikai távolságból viszonyulunk; a műalkotást mindenféle érdek nélkül, pusztán önmagáért szemléljük.

E négy elmélet világos logikai térképet rajzol ki. Míg a mimetikus elmélet a műalkotást úgy tekinti, mint a *valóság* ábrázolását, addig a formalizmus – vele homlokegyenest ellenkezően – úgy, mint amelynek kizárólag a *belső vonásai* relevánsak. Míg az expresszionizmus a *művész szempontjából* határozza meg a műalkotás fogalmát, addig az affektív elmélet – vele homlokegyenest ellenkezően – a *befogadó vagy észlelő nézőpontjából*.<sup>16</sup>

Nos, a marxista és posztmarxista művészetfilozófusok kulcsfogalma: a visszatükrözés. (Ebben nincsen vita a nevezett urak között.) Szerintük a műalkotások a valóságot tükrözik vissza. Ahogy pél-

dául Lukács György fogalmaz: „a művészi forma éppúgy a valóság visszatükrözésének egy neme, mint azt Lenin a logika elvont kategóriáiról bebizonyította.”<sup>17</sup> Vagy, ahogy Zoltai Dénes írja: „A művészet csakis az ember világának mély és átfogó visszatükrözése révén válik hatékonyvá és termékennyé.”<sup>18</sup>

Könnyen belátható: a „visszatükrözés” fogalma és a ráépülő visszatükrözés-elmélet a fenti négy klaszszikus művészetfilozófiai elképzelés közül elsősorban a mimetikus elmélettel rokon, ugyanis a műalkotások lényegét a valóság ábrázolásában látja. Zoltai *expressis verbis* így fogalmaz Lukács esztétikája kapcsán: „[Lukács] *mimézisnek* nevezi a művészi tevékenység lényegét”.<sup>19</sup> Majd hozzáteszi, Lukács „az antik felfogást újítja fel és építi be elméleti szintézisébe: mimetikus az az emberközpontú ábrázolásmód, amely világszerű műveket alkot, műveket, melyeknek formai mikrokozmosza a korszak emberi világának intenzív teljességét idézi fel”.<sup>20</sup>

Természetesen nem csak a művészet, a tudomány is tükrözi a valóságot. Lukács (és a meghatározó marxista tanítás) szerint a különbség közöttük annyi: „a művészet [...] a tudomány valóságtükrözésével ellentétben pluralisztikus: míg a valóság tudományos tükrözésének csak egy hiteles eredménye lehet, addig ugyanazt a valóságot számtalan műalkotás hitelesen tükrözheti” (119. old.).

Mármint a Demeter által elemzett marxista, illetve posztmarxista zeneesztétikák a zenei alkotásokról is hasonlóképp vélekednek: kivétel nélkül elfogadják a visszatükrözés-elméletet. Demeter szavaival: „a marxi történelemfilozófia és szociológia kontextusába helyezett zeneművészet centrális esztétikai kategóriája a *tükrözés*” (119. old., kiemelés az eredetiben); „a zene a valóságot tükrözni képes” (uo.); „a zene [...] a valóságnak a legváltozékonyabb oldalát, a *viszonyok* világát tükrözi; tárgyak és emberek egymáshoz való viszonyát” (120. old., kiemelés az eredetiben).

De hagyjuk, hogy a szerzők önmagukért beszéljenek! Maróthy János például így fogalmaz: „Minél aktívabban irányul maga [...] a tudat az anyagi valóság objektív megismerésére, annál inkább egybeesik a művészetben is a »termék-jellegű« valóságtükrözés a valóság tényleges képeivel, folyamataival, törvényszerűségeivel.” (121. old.)<sup>21</sup> Ujfalussy József pedig így: „[a zeneművek feltárják] azokat a társadalmi viszonyokat, amelyeknek a művek a foglalatjai, képmásai, tárgyi lenyomatai és közvetítői” (uo.).<sup>22</sup>

Más terminológiában megfogalmazva: a marxista és posztmarxista zeneesztétikai megközelítés hívei visszatükrözésen valamiféle *reprezentációt* értenek. Azt gondolják: a zeneművek (az irodalmi művek-

hez és a képzőművészeti alkotásokhoz hasonlóan) a valóságot (pontosabban: a társadalmi valóságot) reprezentálják. Ha úgy tetszik: a zeneművek a társadalmi valóságról *szólnak*. A tükrözés tehát *episztemikus* fogalom: a zeneművek hallgatása során *megismerjük* a valóságot. S mivel episztemikus fogalomról van szó, a tükrözés (vagy reprezentálás) hitelességének *fokozatai* vannak: vannak műalkotások (beleértve a zeneműveket is), amelyek *hitelesen* (adekvátan, helyesen stb.) tükrözik a valóságot, és léteznek olyanok, amelyek kevésbé hitelesen (lásd: 121–123. old.).

A visszatükrözés-elmélet rendkívül problematikus, sőt szinte bizonyosan *tarthatatlan* elképzelés, ha kiterjesztjük minden műalkotásra, ahogy a marxista esztétika képviselői teszik. Kezdem azzal: annyi az ellenpélda, mint égen a csillag. Gondoljunk például a nonfiguratív képzőművészeti alkotásokra! Ezek *per definitionem* nem a valóságot másolják vagy ábrázolják: szándékosan nem használnak modellt. Vagy gondoljunk olyan regényekre, mint *A gyűrűk ura* vagy *Az éhezők viadala!* E fiktív történetek kétségkívül műalkotások, de egyetlen ép eszű emberben sem merül fel, hogy a létező valóság ábrázolásai vagy tükrözései volnának. Vagy gondoljunk a konceptuális művészetre! Például Duchamp *Forrására*, mely perceptuális tulajdonságait tekintve megkülönböztethetetlen egy átlagos piszoártól, vagy Agnes Honich *Desert* című monokróm festményére, mely perceptuális tulajdonságait tekintve megkülönböztethetetlen egy homokszínűre alapozott vászontól. E felsorolt műalkotások egyikéről sem állítható, hogy a valóságot, a társadalmi osztályok harcát, a polgári társadalom széthullását, vagy épp a proletariátus öt megillető hatalomra jutását reprezentálnák vagy tükröznék.

Pontosabban fogalmazva: ordítóan átlátszó belemagyarázás és a józan értelem teljes feladása nélkül a felsorolt műalkotások egyikéről sem állítható ilyesmi. Persze lehet azt mondani, hogy *A gyűrűk urában* „Szauron (mint a romlott és minden erkölcsiséget szándékosan elvető, megveszekedett burzsoá) bukása a történelmi materializmus Lenin és Sztálin által minden kétséget kizáróan bebizonyított igazságából következő, szükségszerű kudarcát tükrözi, Frodó

17 ■ Lukács György: *Művészet és társadalom*. Gondolat, Bp., 1968. 126. old.

18 ■ Zoltai Dénes: *Az esztétika rövid története*. Kossuth, Bp., 1972. 339. old.

19 ■ Uo. kiemelés tőlem

20 ■ Uo. 339–340. old.

21 ■ Idézet in: Maróthy: *Zene és polgár – Zene és proletár*, 84. old.

22 ■ Idézet in: Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*, Zene-műkiadó, Bp., 1980. 154. old.

23 ■ Gideon Rosen: *Modal fictionalism*. *Mind*, 99 (1990), 4. szám, 330. old.

és társai diadala pedig a földművelő munkásosztály vitathatatlan erkölcsi győzelmét tükrözi vissza annak magán- és magáértvalósága szerint”. Ilyeneket lehet mondani (különösebb fantázia sem kell hozzá) – csak épp igazolni és komolyan venni nem lehet. Hogy az egyik számomra legkedvesebb (nem a könyvből származó) idézettel előhozakodjam: „nem sok hasznunk származik egy olyan filozófiai elméletből, melyben nem vagyunk képesek komolyan hinn.”<sup>23</sup>

Félreértés ne essék: természetesen nem azt állítom, hogy „a műalkotások a létező valóságot tükrözik” rigmus, avagy szlogen egyetlen műalkotásra sem plauzibilis (nyilván a modell alapján készült műalkotásokra plauzibilis), hanem csak azt: általánosan nem igaz minden egyes műalkotásra, hogy a valóság viszatükrözése volna.

Visszatérve a kötetben bemutatott szerzőkhöz: esetükben szerintem az az igazán problematikus, már-már kínos, hogy a viszatükrözés-elmélet épp a zenei alkotásokra vonatkoztatva tűnik a *legkevésbé* plauzibilisnek. Ugyanis a reprezentacionalista típusú művészetfilozófiáknak, vagyis minden művészetfilozófiának, amely szerint minden műalkotás a valóságról szól, épp a zenei alkotásokkal a legnehezebb elszámolnia.

Vegyük például a *Das wohltemperierte Klavier* című zeneművet, amely minden kétséget kizáróan minden idők egyik legjelentősebb műalkotása. Kérdezhetném: vajon mit reprezentál (vagy: a társadalmi valóság mely aspektusát tükrözi) például a C-dúr prelúdium? És vajon mennyiben tükrözi a társadalmi valóságnak más aspektusát a C-dúr prelúdium, mint az Esz-dúr fuga? Lehet-e erre a kérdésre bármilyen értelmes és igazolható választ adni? Tegyük a szívünkre a kezünket: igazolható-e az a propozíció, hogy a C-dúr prelúdium az elnyomó papi rend (egyelőre még) békés nyugalmit tükrözi?

Mindezzel csak azt akarom mondani: szerintem az a *default* álláspont, hogy – szemben a legtöbb irodalmi műalkotással, melyeknek valóban van reprezentációs tartalma – a zeneművek ilyesmivel nem rendelkeznek. Plauzibilisebb azt gondolni, hogy az Esz-dúr fuga kizárólag belső vonásainál, belső zenei felépítésénél fogva műalkotás. Vagyis ama tulajdonságai miatt, amelyekre a szolfézstanár a zongora mellett ülve a zenei-formális-strukturális elemzés során rámutat.

Más szóval: plauzibilisnek tűnik, hogy zeneművek esetében (és most tényleg csak a zeneművekre gondolok) a formalista megközelítés a legadekvátabb. Egyszerűen azért, mert ha a társadalmi valóság gyökeresen másfajta volna is, mint amilyen való-

jában, attól még az Esz-dúr fuga műalkotás volna – történetesen a belső tulajdonságai okán. Megint más szavakkal: minden erőfeszítés nélkül elgondolhatók lehetséges világok, amelyekben Bach műve egészen más történelmi, gazdasági és társadalmi körülmények között születne meg, mint amelyben *de facto* megszületett, mégis mindenki műalkotásnak tekintené. Következésképpen az Esz-dúr fuga lényegéhez *nem* tartozik/tartozhat hozzá, hogy a valóságot tükrözi, vagy hogy legalábbis arról szólna.

Ahhoz képest, hogy mennyire nem triviális, hogy a zeneművek a társadalmi valóság tükörképei volnának, egyetlen épkezláb érvt sem találunk a kötetben tárgyalt zeneesztéták részéről a viszatükrözés-elmélet mellett. Kritikátlanul, nem filozófiai érvek alapján, ideológiai alapon elfogadott elméletről van szó. Demeter azt írja ugyan, hogy e megközelítés hívei szerint „a zene több mint pusztán formalizmus” (114. old.), de ezt annyiban is hagyja – semmivel sincs alátámasztva, hogy a *default*-nézet hamis.

Bizonyos érvkezdemények persze azért vannak. Például Maróthy szerint „[a] valóságot minden művészet tükrözi, amennyiben minden művészet a valóság terméke” (118. old.), Ujfalussy szerint pedig „a primitív hangok objektívek és konkrétak, valóban tükrözik a mindennapi élet mozzanatait, mert belőlük nőnek ki, tőlük elválaszthatatlanok” (111. old.).

Ezek szerint tehát azért tükrözik a *zeneművek* is a valóságot, mert maguk is a *valóság termékei*. Csak-hogy ez borzalmasan gyenge és naiv érv. Abból ugyanis, hogy valami a valóság terméke, még nem következik, hogy bármit is tükröz, bármiről is szól. Persze a „tükrözés” fogalmának van ilyen értelme is: például az ürgék ürülete tükrözi a táplálkozásukat (azt hogy egyszikű vagy kétszikű növényt fogyasztottak), de ez csak annyit jelent, hogy az ürgék ürületeiből az erre hivatott szakemberek következtetni tudnak az ürgék táplálkozási szokásaira. De – feltételezem – tükrözésen a marxista zeneesztéták nem ilyenfajta tükrözést értenek. Nem azt állítják, hogy a *Faust-szimfónia* partitúrájából következtetni lehet a polgári társadalom felbomlására, hanem azt, hogy a *Faust-szimfónia* a polgári társadalom felbomlását ábrázolja és tükrözi. Egyszóval Maróthy és Ujfalussy összemossa (még hozzá csúfosan) azt, hogy valami valaminek a terméke, azzal, hogy valami valamit tükröz (vagy valamiről szól).

A témánknál maradva, hadd idézzek egy hosszabb passzust, hogyan képzei Ujfalussy azt, hogy a zene rendelkezik reprezentációs tartalommal, azaz szerinte hogyan születik meg „a valóság zenei képe” (113. old.). Nos így:

„...az emberi tevékenység révén emberiesülő valóság akusztikus jelenségei maguknak a dolgoknak jelentő képévé absztrahálódnak, magasságrendileg összemérhető zenei hangokká általánosodnak. Az általánosítás az egyes konkrét dolgok és jelenségek megkülönböztető jegyeinek egyszerűsítése útján igen magas szintet ér el. A magasságuk szerint összemért zenei hangok nem elszigetelt érzékelések gyanánt jutnak tudatunkba, hanem egymáshoz és az emberhez való viszonyuk szerint. Ilyen együttesük a tér-idő szemlélet és a belső összetartozás kategóriáival mért logikus, egyelvű és emberközpontú valóság adekvát művészi képévé rendeződik, tonális rendszerré szilárdul, amelynek logikája a valóságot tükröző emberi gondolkodás általános formáinak is zenei vetülete. Így a zenei kép a valóság jelenségeinek bizonyos körét dinamikus összefüggéseiben mutatja be.” (121. old.)<sup>24</sup>

E szöszekvenciáról csak azért nem gondolom, hogy valamilyen kezdetleges számítógépes program „műve”, mert 1962-ben még nem voltak erre alkalmas berendezések. Más mondanivalóm nincs – mindenki próbálja megérteni és megemészteni az e passzusban foglaltakat, s döntsön a benne szereplő mondatok igazságtartalmáról.

Végezetül egy tisztázó megjegyzés. Egy pillanattig sem akarom azt állítani, hogy véglegesen temetni kellene azt a művészetfilozófiai koncepciót, hogy a műalkotások mindegyike reprezentáció. Csak annyit állítok: a műalkotásoknak a valósághoz való viszonyát (valóságrepresentálását) a tükrözéselmélet primitíven kezeli. Körülbelül a következő recept szerint: Végy egy tetszőleges zeneművet! Nézd meg, milyen történelmi korszakban született! Ha a kérdéses zenemű konvenciókövető (mondjuk, a *Kis éji zene*), akkor interpretáld úgy, hogy az akkori uralkodó osztály (hamis és álságos békéjét) tükrözi! Ha konvenció-sértő (mint például a már említett *Faust-szimfónia*), akkor interpretáld úgy, mint ami a kérdéses korszak uralkodó osztályának a szétesését ábrázolja!

Persze a reprezentacionalista stratégiának vannak szofisztikált és a mai napig versenyben levő változatai is. Ilyen például Arthur C. Danto művészetfilozófiája. Danto a műalkotásokat reprezentációkként értelmezi, de *nem pusztá* reprezentációkként, pláne nem pusztá visszatükrözéseként. Azt állítja: valamennyi műalkotás *speciális fajtájú* reprezentáció; az jellemzi, hogy a tárgyat oly módon reprezentálja, hogy a reprezentálás *módja* is kifejez valamit arról, amiről a kérdéses műalkotás szól. Danto szavaival:

„a műalkotások nem csupán reprezentálják tárgyuakat, hanem ezen felül ki is fejez[nek] róla valamit, amennyiben van tárgyuk.”<sup>25</sup> Illetve: „a műalkotások, melyek szöges ellentétben állnak a pusztá ábrázolással, az ábrázolás eszközét olyan módon használják, amely nem specifikálható kimerítően azáltal, hogy valaki kimerítően specifikálja, mi az, amit ábrázol.”<sup>26</sup> E perspektívából nézve a műalkotások valóban reprezentációk, és műalkotás mivoltuk a reprezentáció *módjában* áll.<sup>27</sup>

### 3. VÉGSŐ SZEMÉLYES MEGJEGYZÉS

Igen sok recenziót írtam életem során, de még sosem fordult elő, hogy olyan könyvről írjak, amelynek írója teljesíti, amit ígér (jelesül: eszmetörténeti víziójában pontosan helyezi el az általa bemutatott szerzőket), ugyanakkor azok a szerzők, akiket tárgyal és elemez, lényegében semmi olyasmit nem tudnak mondani, ami ne volna vagy közhelyes, vagy durva és átlátszó belemagyarázás, néhol már-már *bullshit*. Míg Demeter úgy gondolja, hogy a szociologizáló zeneesztétikának „a magyar filozófiatörténet által inspirált filozófiai kutatások homlokterében kellene állnia – és sajnálatos, hogy nem áll” (12. old.), addig én – könyvét olvasván – úgy látom: *nem érdemes* a szociologizáló zeneesztétika képviselőit (újra) a kritikai figyelem középpontjába állítani. Ahogy ugyanis igyekeztem megmutatni: ezen szerzők mondanivalója dohos, avított, időszerűtlen és a legkevésbé sem szexi.<sup>28</sup> □

24 ■ Idézet in: Ujfalussy: *Zenéről, esztétikáról*, 135. old.

25 ■ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása* (1981), Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Bp., 2003. 161. old.

26 ■ *Uo.* 145. old.

27 ■ Danto művészetfelfogásáról: Bárányi: *Műalkotások és pusztá dolgok*.

28 ■ Köszönetemet fejezem ki Halász Péternek a szöveg korábbi változatával kapcsolatos tanulságos és – bizonyos értelemben – megnyugtató kommentárjáiért.