

Némasága sötét üreg:  
játszhat vele bármely gyerek-  
szem,  
illa berek, nádak, crck –  
(Ha nincs idő: mitől öreg-  
szem?)

Üres szavak, üres zene...  
Túl a csöndön mi kellene  
még?  
Új elmélet? Tudós mese?  
Ürességből ennyi is e-  
lég.

Félreértett zseni? Csaló?  
Vagy talán nincs írivaló-  
ja?  
Hogyne volna! Magva ennyi:  
Mondanivalóm a semmi.  
Ja...

Peskó Zoltán

---

## ELSZIGETELTSÉG ÉS ÚJRAFELFEDEZÉS

Szegzárdy-Csengery Klára fordítása

Arnold Schönberg műveit a „gyakorló zeneélet” nyilvánosan csupán néhány éve méltatja igazi figyelemre. Munkásságának egész élete folyamán az értetlenség jutott osztályrészül. Ennek oka nem volt személyes, sem egyéni – sorsában nagy kortársainak többsége osztozott. Századunk első felében a jelentős művek elszigetelődése, a zeneszerző eltávolodása a közönségtől a közönség és a zenei nyelv fejlődése közötti kapcsolatvesztés következménye volt.

A publikumot az új zenétől elválasztó korlátokért kétségtelenül jórészt a koncertprogramokat terheli a felelősség, a szimfonikus és kamarazenei rendezvények programjait, melyek egyre fokozottabb mértékben kizárták és a perifériára szorították a kortárs zenét.

Elegendő csak visszapillantunk a XIX. századba, hogy egészen más helyzetet találjunk. Vegyük például szemügyre a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde szimfonikus koncertjeit: az 1859 és 1869 között eltelt évtizedben, Johann Herbeck zeneigazgatósa alatt kétszázötven szimfonikus művet mutattak be, melyek közül – szemben a

hetvenhárom klasszikus vagy annál régebbi művel – százharminchét mű kortárs zeneszerző kompozíciója volt. Ez azt jelenti, hogy három műből kettő élő zeneszerzőtől származott. Könnyen megállapíthatjuk tehát, milyen szoros volt a kapcsolat a közönség és az élő zene között 1870-ig.

Az újszerű megértése mindig időt vesz igénybe, nem volt ez másként száz évvel ez előtt sem. Igaz az is, hogy a zeneszerzőnek – különösen ha a nagy zenei központoktól távol működött – műve bemutatója és elismerése között mindig is számolnia kellett bizonyos „késleltetési idővel”. A zenei provincia létező realitás, értetlenség és viták egyébként nemcsak ott, hanem a zenei ízlést tekintve haladóbb központokban is léteztek. Számos zeneszerzőt csak halála után ismertek el, mint ahogy sok mű is elveszett, s csak jóval később került újra elő. Jellemző eset Mozarté, aki egyébként jól ismerte Händelt és a barokk zenét, mégis egyike volt az elsőknek, akik felfedeztek néhány addig kevésbé ismert Bach-partitúrát. Tudjuk, hogy Mozart zenéje a megérdemeltnél lényegesen kevesebb sikert aratott, anélkül, hogy közben megfélemlenjenek arról, hogy Mozart meglehetősen fiatalon, harminchat évesen halt meg, s nem teljesen ismeretlenül. Ami azonban ezekben az esetekben (és még sok másban) döntő különbség, hogy a kompozíciós eszközök, a zeneszerzők stílusának elemei nem képeztek önmagukban közlési akadályt, mert ezek az általános zenekultúra részei voltak, esetleges fejlődésük vagy változásuk követhető volt a közönség számára.

A XVIII. században a közönség kétségkívül képes volt arra, hogy – ha némi késéssel is – reagáljon a zenei nyelv új változataira, míg maguk az előadóművészek számára természetes volt, hogy kapcsolatban állnak a kortárs zenével. Mind a vokális, mind pedig a hangszeres kamarazene, a szimfonikus művek s az opera egyazon gyökérről eredt, és szoros kapcsolatban állt korával: Weimar, Bécs, Drezda, Prága vagy Budapest közönsége megértette az új zenét. A legfontosabb zenei küzdelmek (amilyeneket például Wagner vagy Berlioz vívott) elsősorban esztétikai jellegűek voltak, a zenei nyelvet kevésbé érintették. Mind az 1860-as generáció, mind pedig a következő – vagyis például Liszt tanítványai – számára az „élő” zene volt meghatározó. Aligha nevezhetnénk meg olyan mértékadó előadóművészt az 1860-as évekből, akinek nehézséget jelentett volna a zenei avantgarde nyelve. Manapság elismeréssel adózunk annak a ténynek, hogy egy olyan karmester, mint Hans von Bülow, Wagner, Brahms és Schumann műveinek bemutatója, még arra is képes volt, hogy a fiatal Richard Strausst fölfedezze – az ő számára ez magától értetődő volt.

E ponton azonban megváltozott a helyzet. A múlt század utolsó évtizedében, úgy tűnik, váratlanul valamiféle fal tornyosult nemcsak a zene és a közönség közé, hanem magán a zenén belül is. Ama kommunikációs válság kezdetéről van szó, amely már Debussy és Mahler zenéjét is érinti, Schönberg, Berg, Webern, Bartók és Ives egész működésére nézve pedig meghatározó.

Érdeemes megjegyeznünk: a zene, amely egyébként rendszerint inkább követi a többi művészeti ágat, e negatív fejlődés tekintetében előljáró: a drámai színház területén mindaddig semmi ehhez hasonló nem történt, s a képzőművészetben például csak tíz vagy tizenöt évvel később tör majd ki a válság.

Ha Bülow számára még természetesnek számított a fiatal Strauss megértése és elismerése, azt a támogatást, amelyet néhány évvel később Mahler Schönbergnek nyújtott, már valóban „heroikusnak” kell neveznünk. Már maga Mahler karrierjét is mély személyes válság jellemezte: előttünk áll a nagy karmester, aki nemcsak a klasszikusok és romantikusok zseniális tolmácsolója, hanem a kortárs zeneszerzőké is, jóllehet

program-összcállítási lehetőségei beszűkülnek azáltal, hogy karmesteri pályájának felfelé ívelésével egyidejűleg egyre több művészetén kívüli szempont figyelembevételére kényszerül. Másrészt ott van Mahler, a zeneszerző, akinek a pozíciója nyújtotta lehetőségek ellenére néhány kivételes esettől eltekintve, mint például a 3. és az 5. szimfónia bemutatója, viselnie kell az elszigetelődés, a közönségtől való elszakadás egyre nehezebb terhét.

Zenét csupán barátai és a körülöttük kialakuló értelmiségi kör érti meg, s e tanítványok között is csak kevés akad, aki évtizedekkel később képes lesz majd arra, hogy az olyannyira megváltozott körülményekkel felvegye a harcot. Ami húsz, harminc évvel azelőtt szabályszerű volt, immáron kivétel.

Világos, hogy az előadóművészek s főként a koncertműsorok összeállításáért első sorban felelős karmesterek túlnyomó többsége nem tehet mást, mint hogy tudomásul veszi az „élő” zene és a közönség közti szakadékot. Ez utóbbi vagy talán még inkább a pillanatnyi siker mellé állnak, míg végül lassanként maguk is teljesen elveszítik a modern zenére való reagálás képességét.

A kommunikáció és az elismerés között a XIX. század nyolcvanas éveiben létrejött törés problémáját eddig vajmi kevesen vizsgálták. E vizsgálatok részben általános érvényű megállapításokra szorítkoznak „*a zenei technika tökéletesítését célzó túlzott mértékű haladásról*”, valamint „*a zeneszerzők visszahúzódásáról elefántcsonttornyukba*”.

Megint mások történelmi szempontból vizsgálják a problémát, a kollektív skizofrénia ama lappangó formájának alapsémája szerint, mely a századfordulón nyilvánult meg s egyenesen vezetett az 1914-es szarajevói tragédiához. Az élő zene megértésében mindenestre egyre határozottabbá vált a „késleltetési effektus”. A művészi kísérleteket továbbra is autonóm módon folytató zeneszerzők között Stravinsky volt az egyetlen, akinek Gyagilev számára írt balettzenéinek köszönhetően sikerült a közönség egy többé-kevésbé szűk rétegével fenntartania a kapcsolatot, valójában inkább intellektuális, mint zenei síkon. Ha Wagner és Brahms zenéjének megértésénél körülbelül egy évtizedes „késleltetési effektusról” beszélhetünk, úgy ez az időszak Debussy zenéjénél már megkétszereződött, Schönberg és nemzedéke esetében pedig egész életükre kiterjedt.

Amilyen bonyolult a kollektív skizofrénia elemzése, oly egyszerű azé a jelensége, amely a zene területének megadta a kegyelemdőfést: az éppen azokban az években alapított nagy szimfonikus zenekarok intézménye ez. (Természetesen minden harmadik város meg volt győződve róla, hogy az övé „a világ legjobb zenekara”). Fennállásuk első éveiben egy majdnem aktuális repertoár mellett e zenekarok igen hamar igen magas technikai és előadói szintre jutottak – különösen az előző korszak előadásaihoz mérten. A következő évtizedben polgári tekintélyük megszilárdulása során egy olyan repertoár lép a korábbi helyébe, amely talán még tartalmaz óvatos újításokat, de főként a napi praxis, mely gyakran nem más, mint rutin.

A szimfonikus zenekarok intézményesülésével elkerülhetetlenül együtt jár az előadóművészek eltávolodása az új zenétől. A próbák számának csökkentése, melyet egy bizonyos számú évi koncert megtartásának szükségessége okoz, a függőség a bérlettulajdonos közönség ízlésétől – mindez végül az új kompozícióknak a koncertműsorból való teljes kizárásához vezet. S e programok mintegy a többi zenei esemény – egyházi zene, opera, vokális és hangszeres kamarazene – mintáiként világszerte befolyásolják a zenei életet. A zenekarok vezetését a jól körülhatárolt repertoárral rendelkező karmesterekre bízzák, s a legjobb az, aki körülbelül mintegy harminc művet tö-

kéletesen, lehetőleg kívülről ismer. Megszületik a karmestersztár, a közönség bálványa. S habár létezik még néhány nagy, „mindentudó” dirigens, kialakul egyfajta specializálódás is: egyikük elsősorban „szimfonikus”, a másik az egy-két insider-koncertbe szorult modern zene „szakértője” (még ha talán tud is kamarazenekart vezényelni), a harmadik pedig az operának szenteli magát. A modern zene szakértője természetesen dolgozhat színházban is, mint ahogy a „szimfonikus” is elfogadhat egy opera vezénylésére szóló megbízatást. Első helyen azonban az igazi, a „nagy” szimfonikus áll, aki túlnyomórészt a Beethoventől Brucknerig terjedő repertoárral foglalkozik.

A szimfonikus zenei programok összeállításának megújítása, úgy tűnik, egyszer s mindenkorra véget ér. Az opera csak néhány évvel később jut holtpontra, s ez az időnyerés két olyan zseni munkásságának köszönhető, mint Puccini és Richard Strauss, akiknek fontosabb volt a teljes zenedramaturgia radikális megújításának problémája, mint a zenei nyelv. (Ami természetesen nem zárja ki Strauss újításait operáit megelőző szimfonikus műveiben vagy például Puccini zenekarának zseniális, addig ismeretlen kombinációit.) Zenei nyelvük tehát viszonylag érthető maradt, s az előadóknak – zenei intézményeknek és operaházaknak egyaránt – biztosította a sikert. A lényegyet tekintve azonban az operaházak problémái nem különböztek a szimfonikus együttesekétől, sőt hamarosan súlyosabbnak is bizonyultak: Mahler már 1909-ben úgy nyilatkozott, hogy a szilárd, kialakult repertoárral rendelkező operaház halott, s nem maradt más hátra, mint hogy stagioneszínházakban rugalmasabb keretek között dolgozzanak. Ám Mahler halálakor már ez utóbbiak is súlyos válságba kerültek, még ha többé-kevésbé kommersziális szempontok szerint vezették is őket. Eközben Bayreuth mintájára létrejöttek az első szuperfesztiválok, melyekre az előadás magas színvonala mellett a programatikusság szempontok egyre nagyobb mértékű háttérbe szorulása volt jellemző.

A húszas években csupán Németországban, azon belül is elsősorban Berlinben lehattunk valamiféle rendkívüli reneszánsz tanúi, olyan embereknek köszönhetően, mint Erich Kleiber, Otto Klemperer vagy Wilhelm Furtwängler, akik harcba szálltak a struktúrák egyre fokozódó megmerevedése ellen, még akkor is, ha például ezzel egyidejűleg ugyanabban a városban Bruno Walter vonakodott attól, hogy elvezényelje Prokofjev A TŰZ ANGYALA című művét, mert azt túl modernnek találta. A zeneszerzőknek már csak igen kevés lehetőségük maradt: kamarazenei előadások, az Internationale Gesellschaft für Neue Musik rendezvényei, magánjellegű vagy félig magánjellegű összejövetelek.

A politikai helyzet romlása Európában természetesen a kulturális élet teljes megbenulásához vezetett. Az emigráns művészeknek sem volt meg a lehetőségük arra, hogy kapcsolatot teremtsenek az angliai vagy egyesült államokbeli közönséggel, már csak azért sem, mert az angolszász országok zenekarainak programja még az európaiakénál is konzervatívabb volt, s ez a helyzet mind a mai napig fennáll.

1945 után a fiatal zeneszerzőknek ismét a nulláról kellett indulniuk, hogy az „élő” zene iránti érzékükhöz visszatalálhassanak, amiért is a közönséggel való kapcsolat kérdése néhány évre háttérbe szorult. Amikor a zenei élet újra fellendül, Schönberg már nincs az élők sorában.

Hogy új utat törhessen, az avantgarde azon nyomban világgá kürtöli halálát, nemcsak fizikai, hanem művészi értelemben véve is. Az új zene, mely Schönberget és Webernt egyidejűleg fedezte fel, az előbbi életművében a romanticizmus elleni utolsó el-

lentmondásos küzdelmet látta, míg Webern életművében a schönbergi ígért beteljesülését.

Az 1945 utáni élő zene tehát megleli a maga útját, ha nem találja is meg a hagyományos zene kommunikációs eszközeivel való kibékülés lehetőségét. A modern zenei bemutatók közönsége nem azonos a szimfonikus koncertekével vagy a nagy fesztiválokéval. A zenehallgatás színtere inkább a rádió és a kortárs zene számára fenntartott rendezvények. Ezek megteremtik a maguk előadóművészeit is: Scherchen és Rosbaud generációja után az olyan karmesterek, mint Boulez, Maderna vagy Gielen végérvényesen szakítanak a „specialista” mítoszával. Egynémely olyan műsorfelelősnek köszönhetően, mint amilyen például Strobel, Hübner vagy Hartmann, a rádiózenekarok – elsősorban az NSZK-ban – ismét kapcsolatot teremtenek az élő zenével. Túlzás lenne azonban átütő sikerről beszélni, mivel a hallgatóság általában alacsony létszámú, a zenekarok és műsor-összeállítók kezdeti érdeklődése igen hamar megváltozott, és a modern zenével kapcsolatban ismét merevebb, kevésbé készséges álláspont kialakulásához vezetett.

Ezzel egyidejűleg az intézményes keretek között zajló zeneélet egyre inkább megkövesedett a klasszikus-romantikus művek zárt repertoárjában. Az újítások felettébb ritkák: Bartók, Stravinsky (neoklasszicista korszakáig bezárólag) és Berg néhány műve kerül néha műsorra. A koncertműsorok felfrissítését célzó nagy ötletek viszont a zenei „ásatások”, monografikus jellegű ciklusok. Nem abban az értelemben vett újralfedezésekről van szó, mint ahogy Mendelssohn a XIX. században fáradozott Bach műveinek előadásán, hanem ismert zeneszerzők műveiről, amelyek „kiestek” a repertoárból vagy kimentek a divatból. Egy *ante litteram* példa erre Verdi operáinak újralfedezése a húszas évek Németországában. Az újraértékelések nagy korszaka azonban az ötvenes években köszöntött be. Akkoriban nem volt nehéz úgy érezni, hogy prófétai szellem szállta meg az embert: elegendő volt belelapozni a születési és halálozási évfordulókat tartalmazó naptárba, hogy kitaláljuk, melyik lesz a következő forradalmi jelentőségű „fogás”. A hagyományos zenei élet érezhetően elveszítette a kapcsolatot az élő zenével, s ezért keresni kezdte a lehetőséget a hiány pótlására. Ez az igény az eredetileg kitűnő esztétikai-interpretatív szándék karikatúrává torzításával járt együtt. A publicitás, a sajtó és egy idő után a közönség is megkívánta, hogy a művekből egyáltalán ne húzzanak, credeti hangszer-összeállításokat és hangszercsoportlétszámokat, „Urtextet” várt el még abban az esetben is, ha ezáltal kitette magát annak a veszélynek, hogy elalszik az unalomtól, s ha később maga a szerző módosított is műve egynémely részletén – hiszen ezáltal lehetett a legjelentősebb előadások, „történelmi jelentőségű pillanatok” részese! Majd felfedezték ama helyszínek vonzerejét, ahol az egyes zeneszerzők születtek, éltek és meghaltak – vagy akár csak egyetlen hétig is tartózkodtak. S ha mindehhez sikerült még valamilyen korabeli hangszert is találni vagy az előadást valamilyen filológiai részlettel kiegészíteni, szinte bizonyos volt az új fesztivál sikere.

Azokban a nem is olyan távoli években szorongva vártam Dittersdorf újralfedezését vagy Maestro Anonymus (élt kb. 1751–1913 között) 621. kvartettjét, akinek – mint köztudott – egyik kvartettje szebb, mint a másik. Az ilyen és ehhez hasonló kezdeményezésekből nem hiányzott egy csöppnyi a turizmus vagy couleur locale iránti érzékből sem, ami semmiképp sem nevezhető károsnak: nem lett volna semmi különös abban, ha a FIDELIO valamelyik római előadása a neves dirigens kérésére a Regina Coeli börtönudvarán végződött volna – természetesen jótékonysági előadásként, a ra-

bok és netán a pápa személyes jelenlétében, „in Mondovisione” szigorúan az „Urtext” szerint, húzások nélkül, mind a négy, az operához írt nyitányt eljátszva.

Azoknak az éveknek egyik felfedezése azonban rendkívüli jelentőségű volt az európai zenei élet számára, már-már reveláció: Gustav Mahler újrafelfedezése.

Mahler esetében kétségkívül több volt ez, mint pusztán újraélesztés: a „korszellelme” való igazi, mély egybecsengés, amely azután a hagyományos zenei élet számára az információk egyszerű felhalmozásánál jóval többet eredményezett: a posztszerializmus avantgarde komponistái ösztönösen érezték, hogy Mahler megoldásai – legalábbis részben – kapcsolatban állnak az ő problémáikkal. Hozzá kell tennünk, hogy azoknak az éveknek a kulturális légköre kedvezett a rokonság felfedezésének: figyelemre méltó érdeklődés volt tapasztalható a századvég kultúrája iránt, előtérbe került a szecesszió s a hozzá hasonló jelenségek, mint pl. a giccs, az idézet és a kollázs; nagyra értékelték Kafka és Joyce műveit. A színházban, különösen német nyelvterületen, Brecht egyeduralmának évtizede után például ismét felfedezték Ödön von Horváthot.

Mit jelent a zene számára a „korszellelme” fogalma? Miért látunk egy problémát váratlanul olyannyira új megvilágításban, hogy már-már alig értjük, hogyan láthattuk korábban másként? Melyek ennek a feltételei?

Persze már az elektronikus komponálási eszközökről való részleges lemondás, Ives zenéjének és Cage gondolkodásmódjának hatása is kétségbe vonta a folyamatos technikai fejlődés logikáját, Mahler zenéje viszont mindenkit közvetlenül érintett. Emlékszem, egy karmesterversenyre benyújtott jelentkezési lapon egy fiatalember azt írta, hogy húszéves korában Mahler zenéje egész addigi életét megváltoztatta. Eltekintve a fogalmazás módjától, mely inkább illett volna Wagner, Nietzsche vagy Rilke korához, őszintesége kétségbevonhatatlan volt.

Schönberg újrafelfedezése minden bizonnyal eltérő, ám nem kevésbé meglepő aspektusokat tartalmaz. Habár Schönberg mindig hangoztatta, hogy műveiben a zenei technika alárendelt szerepet játszik, s helyette alkotásainak komplex kifejezőmódjára helyezte a hangsúlyt, ezt az expresszivitást elhanyagolható kritériumnak tekintették. Így életművének, melyet sok más zeneszerző működéséhez hasonlóan rendszerint három szakaszra szokás tagolni, mindig is a második korszakát tekintették különösen fontosnak, holott a mai kortárs zene számos problémája inkább az első és a harmadik alkotói szakaszával van kapcsolatban. A harmadik korszakban továbbá olyan művek keletkeztek, melyekben a zeneszerző továbbfejlesztette a második korszak egynémely sokat idézett technikai megoldását: gondoljunk csak az op. 45-ös VONÓSTRÍÓ-ra és a Webernre emlékeztető MODERN ZSOLTÁR-ra ( op. 50/c).

Bizonyára nem vitatható, ha a szerializmus Webern életművére hivatkozik. S éppoly világos az is, hogy Schönberg op. 31-es ZENEKARI VARIÁCIÓI a zenetörténet szempontjából rendkívüli jelentőségűek. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy Schönberg életművének komplexitása, melyben a technika, a gondolati tartalom és a zenei közlés mód elválaszthatatlan egymástól, csak több év távlatából, átfogó áttekintés eredményeképpen s a Mahler zenéje nyújtotta tapasztalatok tükrében vált nyilvánvalóvá. Egy mű egységéből, mely mind a három aspektust tartalmazza, legfeljebb kiemelni lehet ezek egyikét.

Schönberg saját esztétikai fejtegetései sok félreértésre adtak lehetőséget. Némely általa használt fogalom az állandó ismétlés következtében különböző okokból végül is megváltoztatta értelmét, gondoljunk csak a „Klangfarbenmelodie” szó történetére. Min-

denesetrc fontos, hogy különbséget tudjunk tenni Schönberg zenéje, elméleti fejtegetései és a magunk problémái között.

Az olyan zseni számára, mint Schönberg, nyilvánvaló volt, milyen veszélyeket rejt magában egyetlen aspektus hangsúlyozása. Nem véletlenül kérte a VORSPIEL ZUR GENESIS kéziratában, hogy a kórus „without Hollywood style” énekeljen. S érthető a DOKTOR FAUSTUS feletti haragja is, melyet sem Adorno, sem Thomas Mann nem volt képes megérteni. Nemcsak egyszerű plágiumról van itt szó, hanem esztétikájának meghamisításáról, mely zenei fogalmakban nyert kifejezést. Nem arról van szó, hogy „szerette saját gondolatait”, hanem arról, hogy „szerette gondolatait”.

Ami a VIHAR végén Prospero számára gondolatai egyharmadát jelenti, Schönberg, az emigráns számára „idée fixe”, rögeszme volt. Utolsó éveinek művészete a távolságtartás és megindultság ötvözetét hívta életre.

Nem marad következmény nélkül – akár tudatos, akár önkéntelen – az olyan elszigeteltség, mely egy életen át tart. Nem állítom, hogy ez – művészi szempontból mérlegelve – okvetlenül minőségi hanyatlást eredményez. Csupán szeretném megpróbálni felhívni a figyelmet Schönberg kései korszakának egy problémájára, az expresszivitás keresésére, mely az emberi mélylélektanban gyökerezik.

Bizonyára nem Schönberg volt az egyetlen művész, aki századunkban perifériára szorult. Azonban senki más nem volt annyira kiszolgáltatva az elszigetelődésnek, az ilyen kegyetlen szellemi harcnak, melynek során Schönberg etikai-esztétikai törvényeket fogalmazott meg, s némelykor a következő mű megszületéséig már el is vetette őket.

Az élete utolsó öt évében komponált nyolc műből hat vokális ihletésű. Erre az egész korszakra egyetlen nyugtalan impulzus nyomja rá a bélyegét, mely csak az utolsó mű, a MODERN ZSOLTÁR (op. 50/c) befejezésével ér véget. Ebben Schönberg tizenegyszer ismétli meg: „Und trotzdem bete ich...” – „És mégis imádkozom.” Sokakat megdöbbsent Schönberg e szélsőséges mondata. Nekem inkább a kétségbeesett, rögeszmés igyekezet tűnik fel, mellyel Schönberg ezt a mondatot ismételteti. Nincs már más lehetséges megoldás, mint a befejezetlen mű félbeszakítása, a végleges elszigetelődés.

A kérdésekből, melyeket Schönberg tett fel, még nagyon sok nincs megválaszolva.

1974

Haiman György

---

## A TIPOGRÁFUS, AZ ÍRÓ ÉS AZ OLVASÓ

Minden polgár szabadon szólhat, írhat és nyomtathat bármit, felelősséggel tartozván viszont e szabadsággal való visszaélésért – hangoztatta AZ EMBERI ÉS POLGÁRI JOGOK NYILATKOZATA. Hazánk polgárait e joggal az 1848. évi XVIII. törvénycikk ruházta fel: „Gondolatait sajtó útján mindenki szabadon közölheti és szabadon terjesztheti.”

A sajtószabadság klasszikus deklarációi nem tesznek említést arról, vajon a szabad vélemény mi módon, milyen formában jelenhet meg nyomtatásban, s a véleményét