

lat újabb hívó szavát. De ez a hívó szó egyre késlekedik. Ruszlán éppúgy nem tud már visszatérni a normális életbe, mint az a volt lágerlakó, akinek a kísérésére vállalkozik a közeli faluban, s éppoly kevéssé is tehet erről, mint az őrizettje. A két áldozat, Ruszlán és a volt lágerlakó kettős portréja egy újabb irodalmi párhuzamot idéz fel (a már korábban említett Puskin-műre való utalás mellett): Ruszlán és a volt lágerlakó kettőse afféle újkori Don Quijote–Sancho Panza ábrázolás, melyben Ruszlán viseli Don Quijote szellemruháját, s a volt lágerlakó Sancho Panzáét. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy Ruszlán–Don Quijote minden kiválósága ellenére is a rossz oldalon áll, hiszen az elnyomókat szolgálta, még ha ennek nem is volt tudatában, máris megértjük, hogy miben rejlik ennek a könyvnek az igazi újdonsága a többi lágerregényhez képest. Itt ugyanis nem az emberi viselkedésminták és nem is a lágerélet leírása, az archív képek felidézése áll a középpontban, hanem maga az etikai vétség, annak minden konzekvenciájával; a megcsalattatás, mely – ellentétben a bűnnel – egyként érvényes őrzőre és őrizetre. Vlagyimov nem kívánja összemosni a halált bűnösök és áldozatok között, de történetének szereplői közül mégis csak egyre állik rá a gonosztevő címkéje (ez a lágerparancsnok), és hősi jellemvonásokkal is csak egy szereplőjét ruházza fel: Ruszlánt. Bár ez a szemléletmód gyökeresen különbözik az általánosságban uralkodó XX. századi orosz–szovjet történelemszemlélettől, melyben a dicsőségtudat és a hősiesség játszották (nem is minden alap nélkül) a legfőbb szerepet egészen a közelmúltig, az orosz olvasók számára most kétségkívül gyógyírként hathat az a felfedezésszámba menő igazság, hogy az emberek döntő többségükben nem tiszta fehérek és nem tiszta feketék. Vlagyimov nagy érdeme, hogy mindezt úgy tudja elmondani, hogy közben tisztán megőrződik (felmutatva) a tradicionális orosz pátosz. A tragédián, akár a Vlagyimiri Istenanya fekete ruháján, óarany a szegély. S noha a történet nem mentes némi csináltságtól helyenként, éppen e fájdalmasan aktuális nézőpontjának köszönhetően nemcsak népszerű, de azt hiszem, maradandó alkotása is a kortárs orosz irodalomnak.

A hűséges Ruszlán – ezt nem lehet nem észrevenni, és nem lehet nem kimondani – szim-

bólum is: talán az egész XX. századi orosz nép szimbóluma. És aligha tévedek, ha azt gondolom: nemcsak az oroszoké. Őt, aki egész életén át szolgált, még a halála percében is szólítja a Szolgálat. A Gazda karját előrenyújtva mutatja, hol az ellenség. És Ruszlán felpattan és rohan. „A nyomában pedig ott repült az a szó, mely egyetlen jutalma volt minden szenvedésért és hűségért: – Előre, Ruszlán!... Előre!”

Szép könyv. Írta Georgij Vlagyimov 1963–1965-ben. Magyarra fordította Árvay János 1989-ben. A két utolsó mondatot újr fordította és fentebb idézte 1990 áprilisában

Kántor Péter

ELLENZÉKI ZENÉLÉS

Bartók Béla: *Huszonhét kórusmű két és három szólamra, a cappella*
Schola Hungarica, vezényel Dobszay László
Hungaroton SLPD 31 080

Aki muzsikus és emellett ellenzéki vonalon politizál, az egy muzsikus ellenzéki. Aki magán a zenélésen keresztül ellenzéki, az már egy ellenzéki muzsikus. A muzsikus ellenzéki legfeljebb az éppen fennálló politikai renddel áll szemben, az ellenzéki muzsikus viszont azal, ami lényegében minden modern politikai rendszerben azonos: a kultúrabefogadás államilag intézményesített szisztémájával. Mert hogy azt azért nem volna szabad elfelejteni: a modern társadalmak szabadságának kérdése nem a diktatúra–demokrácia közötti alternatívában dől el. Demokrácia és diktatúra nem antagonisztikus ellentétei egymásnak, sokkal inkább két, különböző hagyományból eredő uralkodási mód, amelyek mindketten ugyanarra az államhatalomra építenek. A különböző államformák szidása helyett éppen ezért sokkal helyénvalóbb magának az államnak a szidalmazása. Az állam működésének lényege, hogy az élet teljességét mint önmaga teljességét mutatja fel. Az államon kívül semmi sem létezhet, és ha valami mégis felbukkan, az államnak feltétlenül nyilatkoznia kell, el kell

vele számolnia, és úgy kell tennie, mintha ő is éppen azt akarta volna mondani. Ami az élet teljességének birtoklása iránti vágyat illeti, a műalkotás hasonlít az államra. Csakhogy amíg az állam, állandó késésben lévén, az életet csupán – főlölegesen – megkészszerzeni képes, addig a nagy mű teremteni. Az élő műalkotás és az élő kultúra azért jelent veszélyt az állam számára, mert birtokolják a képességet, hogy olyan más, az állam részéről értelmezhetetlen életformákat közvetítsen, amelyek alááshatják az állam bázisát: az állampolgári lojalitás életformáját és vele együtt akár magát az államot is. Az erőviszonyok tehát felettébb egyenlődülenek: az állam rá van szorulva a kultúrára, a kultúra viszont megvan az állam nélkül, hiszen az élet egészét már eleve felöleli. Mármost a kulturális intézményrendszer az államnak az a funkciója, mellyel a műalkotást, a kultúrát megpróbálja kommentálni (megkészszerzeni), megpróbál elszámolni velük. Ebben a helyzetben természetesen maga az alkotás is új megvilágításba kerül: a mű, ha valóban primer életforrás, akkor egyben a korrupciós állami struktúra felrobbantása is. A modern kulturális élet abszurduma, hogy ezt a robbanást pontosan a felrobbantott struktúra keretei között észlelhetjük csupán, anélkül hogy akár csak a szemerebbenne bárkinek is, és anélkül hogy a robbanásnak az intézményrendszerben bármilyen következménye lenne.

Aki az elmúlt évtizedekben figyelemmel kísérte a Schola Hungarica működését, annak mondani sem kell, hogy az együttes fellépései mindig többet jelentettek a konvencionális hangversenynél, és hogy mindig fel tudták kelteni nem a jobb, hanem a más ígéréstének intellektuális (tehát ellenzéki) izgalmát. A gregorián, amellyel a kórus magát ismertette tette, már önmagában olyan zene, melyet az intézményes hangversenyszisztéma sosem tudott integrálni. Az ilyen fellépések mindig közel állnak ahhoz, hogy szertartássá változzanak át, amelybe immár a közönség is be van vonva. Ez a közösségteremtő erő persze csakis valódi közösségből eredhet. Dobszay László olyan új és hiteles életformát kínál a művek és az előadó fiatalok számára, melyet a korrupciós hangversenyintézmény (és az ugyanilyen korrupciós oktatásintézmény) alig tud tolerálni. Ebben az életformában a korrupciós zisztéma kreatív professzionalista-amatőr ellentétpra értelmezhe-

tetlen. Az intézményes hangversenyélet legfőbb alapja ugyanis a mérhető és államilag hitelesített technikai tudás pajzsa mögé rejtőző hipokrita professzionalizmus. Tudni való: a profi (kórus)énekes nem énekel, hanem hangot képez. A mű és a megszólalás közé egy sajátos tudati állapot ékelődik, amelynek során a profi megcsinálja, kivitelezi, mondhatnám: megkészszerzi a zenét. E lehetetlenül könnyen közbeiktatott, de annál kiüríthatatlanabban jelen lévő, inkább eszmei, mint valóságos pillanat alatt zajlik le mindaz a sematizálás és domesztikálás, amelynek során a közösségteremtő művészetből egy állami intézmény passzív és engedelmes kiszolgálója válik. Ha a Dobszay-kórusról egyetlen mondatot írhatnánk, azt írnam, hogy náluk ez a köztes lépcsőfok csodával határos módon hiányzik. Lemezükről voltaképp nem is kellene többet mondani, mint hogy megkülönböztethetetlen rajta, hol ér véget „Bartók”, és hol kezdődik az „előadás”.

Hogy ennek az ellenzéki ségnek miért van nagy szerepe éppen Bartók éneklésekor, azt aligha kell mondani bárkinek is, aki az utóbbi negyven év során magyar iskolákban nő fel. A kórusmozgalmat, amelynek éppen egyenemű karai révén Bartók is stimulálója volt a harmincas években, a háború után a politika sajátította ki (mondjuk árnyaltabban úgy: céltudatosabban, mint előzőleg). A kóruséneklés a politikai nevelés és demonstrációs eszközzé vált. Voltaképp semmi különleges nem történt, minthogy az állam a már leírt módon természetes funkciójába kezdett. A különbség csupán annyi, hogy az államhatalom ez esetben konkrét ideologikus hatalom letéteményeseként jelentkezett. A kórus az ötvenes években az össznépi egyetértés, a tettere kész egység jelképévé vált, Bartók és Kodály kórusait pedig demonstrációs anyaggá degradálták (az utóbbit sokszor joggal). A Bartók-zene mindezzel sokkal nagyobb kárt szenvedett, mintha egyáltalán nem adták volna elő, hiszen léteben hamisították meg így. Bartók társadalom- és államellenes radikalizmusa egyszerűen politikai radikalizmussá szelődött, vagyis a Bartók apolitikusmusában rejülő hatalmas közösségi erőt lojalis mozgalmi erővé domesztikálták. Ez a fatális félreértés már életében üldözte Bartókot, aki a politikában természetesen nem egyik vagy másik irányzatot, hanem magát a politikát gyűlölte. Amikor Bartók pályája

legelején a népzenevel eljegyezte magát, ez akkor, a század első néhány évében valóban politikai értelemben vett ellenzéki magatartás is volt. Ezt a politikai ellenzékiiséget azonban nagyon hamar az egyetemes ellenzékiiség váltotta fel. Az érett Bartók-művekben a népzenei ihletés már nem politikai állásfoglalás, hanem létkérdés – a kozmikus magányban élő individuum egyetlen lehetősége a hiteles közösség életformájába való beavatódásra.

Amilyen népbudító sematizmus Bartók és Kodály mint komponisták általában való akár egy napon említése, olyannyira el kell ismerni, hogy kórusműveikkel a helyzet majdhogynem fordított. Kodály nem írt nagy zenéket, de írt néhány kitűnő és ihletett kórust. Bartók kórusaiban az alkotó legmélyebb-legszemélyesebb régiói többnyire érintetlenek maradnak. Ez már csak azért is meglepő, mivel a népzenei alapok itt látszólag sokkal inkább jelenvalók, mint az elvont-nagyszabású művekben: e népi szövegekre készült kórusok nem egyszer úgyszólván népdalfeldolgozásoknak szeretnének tűnni (anélkül, hogy tényleges népi dallamokat használnának föl). Mégis, amíg a népzene éppen a „nemzetközi” művekben válik primer inspiratív forrássá, a jelen kórusok didaktikus célja e forrást jórészt kiaspasztja. Az egynemű kórus hangzása nem gyűjtötte lángra Bartók fantáziáját: a taktúra nem egy helyen alig leplezheti, hogy zongorán koncipiálódott (és ha nem leplezi, az még mindig a jobbik eset); a szólambelépések imitációi túlon túl egy kaptafára működnek, és elcsépeltté válnak; az egyes darabok változatos-ságát és spontaneitását célzó frázisbővítések gyakran teoretikus szűkek, és egyáltalán: a hangzás szárazságán nem sűt át a nagy Bartók-művek fojtott izzása.

Csak hogy a másodlagos művek, szemben a közhiedelemmel, a zsenit pontosan olyan mértékben jellemzik, mint a reprezentatívak, amelyek alapján szerzőjüket zseninek ítélik, sőt: a kérdés valójában éppen itt, a háttérben dőlhet el. Bartók tudott rossz kórust írni – rossz zenét sosem. A huszonhét női és gyermekkar nem több, mint ilyen „jó zene” – de, amint a Schola Hungaricától most megtudni: nem is kevesebb. Amikor az együttes a politikai demonstráció kórushangzásának leplét róluk lerántja, éppen feddhetetlen tisztán zeneiségüket engedi érvényesülni. Az alaplé-

mény, szemben az állami kórusok agresszív expresszivitásával és militáns ritmikájával, a lírai hangütés és a gregorián meg a népzene tapasztalatán csiszolódott, utánozhatatlanul rugalmas és élő parlando-előadás (amely még a darabok másodlagos eredetiségű népisége közepette is hitelesen hat). A Dobszay-együttes éneklésében az a varázsos és üdítő, hogy az égvilágon semmit sem akarnak demonstrálni, még akkor sem, ha egyik-másik darabban kevés a demonstrálható. Dobszay még a súlytalan darabokat is meri súlytalannak vállalni. Nem többek, mint amik, annak viszont maradéktalanul. Ez pedig nagyon sok. Magyarországon egyenesen művészi bátorság kell hozzá. És, bármennyire tiltakozna is a kar-nagy, mégis megkockáztatom: együttesével végeredményben ugyanahhoz az új előadói magatartáshoz jutott el, amelyhez a korabeli hangszereken játszóók is, és amelyben a valódi közlendő elsősorban nem a mű, hanem az előadómód, nem az esztétikai tökéletesség, hanem a közösség megidézése. A művet, így külön, úgyszólván meg sem kell szólaltatni, mert az, életre kelve és feloldódva eredeti közegében, magától megszólal. És nagyon várom, hogy ez a „tradicionális” zenék iskoláin nevelkedett kórus további lépéseket tegyen a „műzene” területén, bizonyítandó, hogy a határvonal nem népzene és műzene, hanem egy egyetemes hagyományból táplálkozó és egy, azt elfelejtett, annak csak morzsáiból tengődő előadómód között húzódik.

A Schola Hungarica mostani tettének fontossága, hogy Bartók kórusait depolitizálta. A kérdés csupán az, létezik-e egyáltalán Kelet-Európában depolitikus szféra. Ahogyan Bartók tiszta forrás fölé hajló alakja is egyedül a politika fogalmi égíse alatt volt értelmezhető a húszas-harmincas években, úgy a Dobszay-kórus közösségi eükán nyugvó előadói magatartása sem kerülhette el sorsát eddigi pályája során. Eljutunk-e valaha Kelet-Európában oda, hogy ami apolitikus, az nem szükségképp ellenzéki?

Dolinszky Miklós