

Windhager Ákos

## Pierre Ménard esete Adornóval

*Theodor W. Adorno: Az új zene filozófiája*

(Ford. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2017)

„A zene a sors ellensége.”<sup>1</sup>

### „Schläfst du, Hagen, mein Sohn?!”

■ Az 1948-ban lezárt *Az új zene filozófiája* nyíltan Arnold Schönberg-védőbeszéd (és nem mellesleg a kulturális emlékezetet dominálni akaró diskurzusindítás). Az önmagát korszakhatárként kijelölő szöveg annak idején számos elemével a frankfurti iskola művészetértelmezési hermeneutikáját járatta csúcsra. Ma, a késő posztmodernben látomásainak egy része beteljesedni látszik (például a hagyományközösségek erőteljes felbomlási folyamata), ám a szorongás társadalmának általa javasolt pánszubjektív objektivációban beteljesedő megigazítása, a tizenkét fokú variációs sorok általi felébresztésünk, úgy tűnik elmaradt. Késő posztmodernünkben csak alszunk, mint Alberich hipnotizált fattya, Hagen, s derengve rezzenünk a német zeneesztéta kategorikus imperatívuszaira. Az, hogy Adorno – egykori kollégája, Habermas szavait idézve – teologikusan cselekvő zeneesztéta ma leginkább dramaturgiai cselekvések diskurzusában tűnik fel, többek között megnyilatkozásainak határkijelölései során vétett politikai és művészetközvetítő tevékenységével függ össze. A szöveg legújabb magyar kiadása kapcsán tehát a recenzens Pierre Ménard-ként folytat Adornóval megértő olvasói párbeszédet.

### Új konformizmus – a lomtalanítás

A dolog ott kezdődik, hogy hol is olvassa az ember (ti. a csereszabatos identitású posztumán befogadói konstrukció) Adorno könyvét (szigorúan papíron, s nem facebook-messengeren, holott). Könyvtár hűvösében egy széken, szobabelsőben egy kanapén, közösségi közlekedés során félig fellökve, vagy a virágos réten? Mintha a befogadás körülményei jobban befolyásolnák a befogadást magát, mint maga az implikált befogadandó. Nem megkerülve a Walter Benjamin-i problematikát, 2018 áprilisában, verőfényes tavaszi időben a paneltömbünk

előtti miniatúr parkban sétálok, Adorno-szöveggel a hónom alatt. A gesztenyefa dús sörénye, a kiszáradással küzdő kóris pőresége és a sárga szőnyeggé robbanó pitypang-dzsungel éppen feledtetné az új konformizmus giccselméletét, amikor a parkoló végéről kiáltásokat hallok. Ugyanis lomtalanítás kezdődik, késő posztmodernünk egyik időzökkenetével a korai modernitás előtti árucserre-kereskedelem világába zuhanván vissza. Férfiak és nők (illetve – a társadalmi konszenzus utolsó modern pillanatában rögzített módon – annak látszanak) ordítanak egymással, hogy ki volt hol és mikor és miért. Mit sem tudnak hát az időbeliség merő fikcionalitásáról, dühöngenek, s az egész újmarxizmust arcon köpve vélt és remélt tulajdonukat védik elszánt, zsigeri (értsd: mélylélektani) dühhel, a polgári közösséget fenyegető módon.

Amolyan klasszikus modernista népművelőként bekapcsolom az egyik közösségi megosztót (amely cserébe gyűjti rólam az intiminfót és a fogyasztói szokásaim konvergenciáját), és az ablakhoz közeli hangszóróról hallani engedem *Az öt zenekari darabot* (1909). „Vesszett jó!”, „Baró!”, „Állati!” – várom józanul álmodozva a visszajelzéseket, de csak egy „Vissza!” csapódik be, s azután ugrom is. Pedig én azt hittem, hogy meg sem hallják, s hogy elefántcsonttoronyomban merő lenézéssel illethetem őket, hogy *még-ezt-sem* értik. Pedig. Pedig értik, hogy nem értik. S főként, hogy ez provokáció. Mármost Schönberget az utcára engedni – hangszóróból. Éppen úgy, mint Schönberget kijátszani, teszem azt Bartókkal szemben. Amikor aztán az esti seftelés megindul, s háromlábú székek, fél tévék s törött gombú kínai ruhák gazdát, vagy csak helyet cserélnek, bekapcsolom, titokban és sötétben, a *Megdicsőült éjt* (1899!). Hirtelen mennem kell. Közben a rendőrség számát keresem, de az ügyfélszolgálat állandóan az eset leírását és súlyosságát követeli. „Lejátszottam *A megdicsőült éjt* és megdobálták az ablakom.” „És ha kikapcsolná az ... Éjt?” – kérdik tőlem. „Mint a kisherceg?” – felelem

elmésen. „A hamis riasztás büntetőeljárás von maga után. Szóval...” – és bontották a vonalat.

Fel kell adni hát? Hol hallgasson a fogyasztó (akit a fogyasztóvédelem és a katasztrófavédelem is megvéd Schönbergtől) Schönberget a MÜPA-n kívül? Hol olvasson az ember a Zeneakadémia könyvtárán kívül Adornót? Mikor cserébe a kultúraipar az egész panelbarakk fülébe üvölti az *Azok a boldog szép napokat!* hangszóróból. Mert hogy a civilizációk harca (ti. Huntington szekuláris háborúnak jelölte, Adorno viszont előre látta osztályharcos keretben) itt zajlik. Nem Schönberg, Sztravinszkij vagy Bartók állnak egymással szemben, hanem az üres székek, a fekete-market-ingesek és a *tömeg*, amely kikéri magának az ismeretlen megismerésére való erőfeszítést.

### Jegyzőkönyvszerű zene

Az *új zene* című tanulmány három nagy részre tagolódik, az első általános zeneesztétikai vádirat a tömegkultúrát kiszolgáló zeneipar ellen, a második Schönberg méltatása, a harmadik pedig Sztravinszkij kritikája. Az első rész tanulsága, hogy a jelenleg is létező zeneipar minden általa megragadott zeneművet megfosztott radikális jellegétől, fogyasztási cikké tette, s ezáltal megérthetlenné maszkírozta. Egy kortárs darabot még semmilyen konvenció sem tett tönkre, legfeljebb a szerzőjét kompromittálta – véli Adorno – a megrendelés adok-kapokja, de a befogadása során reális kérdések és revelatív válaszok mentén zajlik a befogadóval való találkozása. A jelen előtt írt zenedarabokra oly erősen ráakódott egy-egy értelmezési módozat, sőt a fogyasztói magatartás következtében giccsé is aljasíthatták azokat, hogy megértésük a kortárs darabbal szemben sokkal nehezebb kihívást jelent. Ezt példázza, hogy – Adornót követve, de csak jóval a halála után őt igazoló – egy koncerten Leonard Slatkin karmester elhagyta Beethoven *Ötödik szimfóniájának* az első öt ütemét. Más módokon is jelezték már karmesterek, hogy a klasszikus bevésődést friss élménynek kell felülírnia. A reklámokkal agyonterhelt melódiákat például radikális módon helyezték el újra a zenei megismerés regiszterében – olykor magát a zenekari szerkezetet is módosítva. Az Adorno-kötet legmaradandóbb gondolatai tehát a fogyasztói zeneipart (pl. a zenei ízlés romlását, a művészet fétisjellegét) ragadják meg, s közben a zenetörténeti korszakváltások menetét írják le. Ugyanitt olvasható a kritikusok, a zeneszerzők és a tonális rendszer abszolútumát érintő bírálata is, amelyben szintén érezhető iróniával fordul a környezet felé.

A második szövegrész sorra veszi Schönberg három korszakát: az expresszionizmust, a szabad atonalitást

és a tizenkét hangúságot. Mindhárom korszakból említ értékes és mellékes darabokat, de mindvégig a legnehezebb hegeli tételt szemlélteti a szöveg: Schönberg zenéje megszüntetve őrzi meg a művészet szabadságát, igazságát és esszenciáját. Az expresszivitás esetén (pl. *Várakozás*) eljutott a jegyzőkönyvszerű zenéig, amely messze meghaladja a valamikori programértelmezéseket, a szabad atonalitás során (pl. *Hegedűverseny*) még erőteljesen érzékelhető marad a káosz mögött a kozmosz teljessége, ám a tizenkét hangúság idején (pl. *Harmadik vonósnégyes*) olyan koncentrált uralom alá vonja a zeneszerző az anyagot, hogy csak és kizárólag az igazság felsebző meghasítottságaként értelmezhető. Ebben a részben a zeneelmélet-író legyőzi a marxista társadalmi mérnök, aki mindenképp, esetenként a zeneszerző ellenében is a „rombolás fúriáját” tekinti egyedül és kizárólag érvényesnek. Finom öniróniája ugyanakkor megengedi, hogy észrevegye, miszerint Schönberg muzsikája éppen annyira távolra került a társadalmi létől, miként egy szonátatétel a világháború utáni időszak realitásától.” A radikális igazságmondásként értelmezett schönbergi sor-rendszerű művekre – Adorno szerint – nem vevő a közönség, így nem lesz a társadalmi létük részese, nem képes sem a tömegeket, sem az egyéneket a valóság harcias és meghasonlott objektivitásában tudatosítani. A filozófus messianizmusa azonban újból és újból túllendül e tételen, és végig Schönbergben látja a jövő (a hanyatló világ) bajnokát, aki a zord próféták (pl. Jeremiás) végletes módján lomtalanította a zenetörténet elavult hagyományait, látzatait és játékait (hogy Walter Benjamin oly gyakran ismételt szavaival éljünk).

A harmadik rész pedig immár Sztravinszkij kritikája. Erős és sokkoló módon, az elemző a népzenei ihletettséget semmilyen módon meg nem értve, sem meg nem engedve, de még csak fel sem igazán fedezve, mindent a társadalmi gyakorlat objektivitásából és a mélylélektan szubjektivitásából vezet le. A *Tavaszi áldozat* feláldoztatás–önfeláldozás problematikáját túlzóan sokáig elemézi, mégsem jut el *A szerencsés kéz* értekezésének magaslataira. Miközben nem vonja meg az elitzenei jelleget Sztravinszkijtól, végig a fétisjelleg elemeit szemlélteti rajta. Közben azt csak nagyon csekély mértékben veszi tudomásul, hogy a szerző orosz korszaka utáni művei esztétikai kategóriákban térnek el a korábbiaktól. Ahogy az sem szolgált egy kis diadalt sem a filozófusnak, hogy az orosz korszak után készült művek népszerűsége (a fétisjelleg egyik legdurvább adornói szitokszava) csak elvétve közelíti meg a korai balettekét.

### Adorno vállalt és elmaradt párbeszédei

A könyv harmadfélszáz oldala terjedelmes fejtegetés, amelyben a társadalomkritika, a zeneesztétika s számos burkolt politikai gondolat húzódik meg, valamint Adornótól váratlanul tragikus metafizika is. Nem meglepő módon Adorno szövege aktualizálja a német bölcselettörténet nagy szövegeit, igaz, hogy válogatása meglehetősen egyedi, noha ökonomikusan teleologikus. Előzményként hivatkozik újra és újra Georg Wilhelm Friedrich Hegelre és Walter Benjaminra, továbbá a teljes szókészletével nyilvánvalóan idézi Marx Károlyt. A zene eldologiasult a fogyasztóivá hanyatló társadalomban – mondatja ki a szöveg éneje a szerzővel. Azért is érzékeny kérdés a meghívott bölcseleti recepció, mert mintha Adorno elfelejtette volna, hogy írásának közvetlen szellemi környezetében, az USA-ban mi történt, s milyen módon változott meg két hőse: Schönberg és Sztravinszkij megítélése. Ahogy azt is elfelejti, hogy más filozófiai iskolákat is párbeszédbe hívjon. Az, hogy a szovjet párt-doktrínákat utólagosan visszaigazololó politbüro esztétikai rendszerét mélységesen elítéli, kifejezett elismerésre tarthat számot. Más kérdés, hogy Sosztakovicsot ezzel már nem tudta megmenteni. És, ami ennél is fontosabb, hogy e gesztusa csupán annyi maradt, amennyit leírtunk, mert nincs érdemi nagy tanulmánya sem a szovjet szerzőkről, sem Sosztakovics kettős természetű zenéjéről.

Ezzel vissza is térhetünk annak a horizontnak a megragadásához, amelyen *Az új zene* zárt művé válik, szerzője minden határozott Umberto Ecót megelőző nyitott műként való értelmezésével szemben. Miközben tehát hatalmas vehemenciával hadrendbe állítja Hegelt, Marxot és Benjaminget – egy értő utalással pedig még Oswald Spenglert is –, addig a német filozófia egy másik vonulatára: Max Weberre, Ludwig Wittgensteinre és Martin Heideggerre nem tesz egy árva utalást sem, ez utóbbi kettő elemi szintű zenei elkötelezettsége ellenére sem. Nietzsche, a német művészetbölcselet meghatározó alakja csupán kétszer kap szót, akkor is csak azért, hogy Adorno helyre tegye. Láthatóan zavarta az *Örök visszatérés* prófétája a marxista kinyilatkoztatást. Igaz, a német filozófia elsődleges természete mögött lapuló másodlagos jellegére jellemző, hogy a fichtei indulat, miszerint a világnak annál rosszabb, ha nem azt teszi, amit a filozófia kijelölt számára stádiumként, Adornót is áthatja. Szintúgy szövegahagyományként van jelen, konkrét utalás nélkül a teljes neomarxista esztétikai iskola, elsősorban a korai Frankfurter Iskola. Aki tehát Benjaminget, Horkheimert és Adornót magát nem annyira olvasta, az a jelen szöveget is darabosan fogja.

Noha a zeneesztéta-bölcselelő élete során többször is kacérkodott a zene élethivatássá tételével, a *musica* mégis csupán felépítmény az uralmi formákat leíró radikális alapépítmény, a filozófia felől. Így érthető, hogy a magyar zeneértők számára ismerős Hermann Kretzschmar, Edwin Nüll vagy Alfred Einstein zeneesztétikájára miért nem történik hivatkozás sem. *Az új zene filozófiája* ugyanis nem zenetörténet, nem esztétika, hanem a nyugati világ civilizációelmélete, a schönbergi sort (Reihét) kiteljesítő polifon variációk értelmezése révén. A korábbi utalást is megismételve, Adorno szövege egy 1938 utáni amerikai (főként keleti parti), erős külső és belső hatásokat elszenvedő kulturális átrendeződésében íródott. A korábban provinciális zenei életet magáénak mondható birodalmi centrum a második világháború után köszönhetően a világ kulturális magjává változott a rengeteg, első vonalbeli zeneszerző, zenetudós s zenész (különösen sok karmester) emigrációját követően. Ebben a térben egymás mellé került a fogyasztói kultúra, számos, eltérő alkotói magatartás, köztük az Adorno által sztárolt és dühhellyel elutasított is. Az amerikai esztétikai környezet érdemi Schönberg-nehézkessége, Bartók-rajongása és Sztravinszkij-láza dialektikusan követelte a fétisjelleg kutatójától a határozott és kemény kiállást.

A XX. századi – és az Elbától keletre írt – esztétika és művészetértés kulcskifejezései sorjáznak a Schönberg-tanulmányban: így az elidegenedés, az új tárgyiasság, vagy éppen a szexualitás. A könyv jellemző toposza, miszerint Schönberg expresszionista alkotásai jegyzőkönyvszerű zenék, vagyis képesek az igazság kihordására. Lukács Györgyöt párbeszédre hívó, de Fülep Lajosig is előre(?)mutató kijelentése, hogy az „*expresszionizmus a stílussá vált magány*”,<sup>2</sup> amiképpen „*amikor a zeneszerző az anyaggal viaskodik, voltaképpen a társadalommal folytat küzdelmet*”.<sup>3</sup> Böven találni a paradoxonokra épülő *ex cathedra*-kinyilatkoztatásokat a szövegben, amelyek recepcióját valóban nehéz lenne tagadni akár a zene-, akár az irodalom-történetírásban is.

### „A sors a zene ellensége”

Adornótól mi sem állt távolabb, mint a metafizika, főként a metafizika restaurálása. Messianisztikus társadalmi mérnöki küldetése mégis önellentmondásba kergette. Így épül fel, főként a Schönberg-szövegben a következő, elszórt elemekből álló sors-tudat: „*A radikális zene az ember dicstelen szenvedésével ismert meg*”<sup>4</sup> –, amely még csupán arról tudósít, hogy a zene igenis bír társadalmi feladattal, s közben a lét egyedül a tragikumban nyilvánulhat meg. A filozófus azonban azt is megjelöli, hogy a

világtragédia miként jött létre. „Az ember munkakapcsolataiban uralkodó kaotikus zűrzavar, amely a rendszerből ered, abban jut kifejezésre, hogy a bűn áthelyeződik az áldozatokra.”<sup>5</sup> Nemcsak a bűn teológiáját érintő – igaz, a termelési viszonyok felől közelítő – felismerés emeltetett be az értelmezésbe, hanem a káosz dimenziója is. Ez utóbbiról később megvallja, hogy az csupán a „koszmosz funkciója”, és kizárólag az érzékeli úgy, aki a világ értéktörvényének és központosításának áldozata.<sup>6</sup> Jól érzékelhető, hogy a megígért Messiás nem csupán őszinte disszonanciákat fog leírni, de azáltal a társadalom megváltása mellett/előtt/által a termelési viszonyokat is meg kell változtassa. A forradalom mikéntjét a következőképpen mutatta be: „A mű képviseli a társadalom igazságát azzal az egyénnel szemben is, aki felismeri a társadalom hamisságát, sőt ő maga a hamisság.”<sup>7</sup> Az előző gondolatmenet egy részleges kifejtésében a tökéletesen zordon műalkotás által jön el a társadalmi megtisztulás egyedül az igazság felmutatása révén. Ezt az elvet Szókratész is hirdette, tanítványai közül azonban éppen ezt vetették el a leggyorsabban, példának okáért Platón egy kemény diktatúrát tartott eredményesnek az igazság megőrzésére.

Végül Adorno a legtisztábban metafizikai szöveget vizsgálta, igaz, osztálytudatos hangnemben: „Sorsamagatiszta absztrakciójával alakított uralom, és a megsemmisítés mértéke azonos az uraloméval, a sors a szerencsétlenség.”<sup>8</sup> A dodekafon sorra épülő műalkotás szubjektumot és objektumot megváltó prófétája erős paradoxonban nyilatkoztat ki. Az ellentmondásos tétel tagjai egymást feltételező negatív variációk egy kategorikus imperatívusra. Ha a jelen fejezet címét is összevetjük ezzel a gondolatmenettel, akkor viszont az derül ki, hogy a schönbergi zene olyan autochton dolog (*Ding an sich*), amely minden elemével függetlenedett a hatalmi viszonyoktól (társadalmi elvárásoktól, jelentéshorizontok terheitől, kulturális hagyományoktól – zenei technikák maradéknyomaitól), és saját teret tud létrehozni, amelyben a társadalom (a szubjektumok egyenként) új világot teremthet. A megtisztított zenét Adorno a mítosszal szemben is kijátssza, amely megszűlné a sorsot, a hatalmat és a többi viszonyt. Itt Marxon túl ismételten Nietzsche öreg, görbe hátú, megtagadott varázslóját utasítja vissza, s így Wotan, aki a lét ura kívánt lenni, Schönbergként lép elé, aki a sorsától szabad mítoszi attribútumok nélküli hős lehetne.

### Adrian Leverkühn búcsúja

„Ki akad fenn azon manapság, hogy ha valaki esszéírónak tartja magát, csak azért, mert prózát ír, amit se rövid

novellává, sem hosszabb regénnyé nem kerekít...” – kezdődik egy hosszú fejtegetés Adornóval magyar nyelven, a szép- és szakirodalom határát firtatva.<sup>9</sup> A német bölcslő szövegét olvasva magunk is hasonló kérdéseket vagyunk kénytelenek feltenni. A német zenetörténet valahogy mindig is gyakrabban szerepelt a szépirodalomban, mint más kultúrák esetében történt, ám még ebből az önreprezentációból is kimagaslik Arnold Schönberg figurájának világirodalmi színvonalú megidézése. Ha belegondolunk, hogy az *Üveggyöngyjátékot* (1942), a *Doktor Faustust* (1947) és *Az új zene filozófiáját* (1948)<sup>10</sup> csupán pár év választja el egymástól, akkor máris előttünk van a német irodalom hatalmas Schönberg-trilógiája.<sup>11</sup> Thomas Mann és a zeneszerző bonyolult levelezésbe bonyolódottak, aminek következtében a gyengülő egészségű Schönberg végül nem tudta befejezni a *Mózes és Áron* című operáját. Hessével tudtommal nem állt kapcsolatban, noha a főhős matematikai zeneisége éppen Adorno értelmezésében feleltethető meg egymásnak kifejezetten egyértelműen. Adornóval viszont szinte közösen írták a zenei fejtegetéseket, miután a *Az új zene filozófiája* mélyen megérintette az író.<sup>12</sup> A filozófus nagy zeneszövegében érdemes szemügyre venni, a romantikus – ahogy ő hívná: dialektikus – dramaturgiát hordozó, motivikus narratívát, hogy ti. miként is illeszthető hagyományok megtagadását követelő (és kultuszszentelő) védbeszéde a nagy árba. Szövegének nyelvi teljesítményét erőteljes elvonatkoztatásaiban, paradoxon-szentenciáiban és nagy ívű összehasonlításában mérhetjük leginkább. Izgalmas vizsgálat lenne, a fentebb már említett módon kihagyott, sőt látványosan elkerült Nietzsche nyelviségével összevetni a jelen szöveget. Magyar fordításból ez nyilván elképzelhetetlen, ugyanakkor még így is érvényesül a nyelvbevetettség mindkét szerzőt jellemző terhe. (Pillanatra idézzünk el azon is, hogy lám, a magyar művelődésben is volt olyan hőspár, akit megénekelt a szépirodalom, de valljuk be, hogy ha olvastuk is Láng György *Szív és saxofon* [Bp., Atheneum, 1947] vagy Keszi Imre *A halhatatlanság számárfülei* [Bp., Zeneműkiadó, 1971] című regényét, hol van az a *Doktor Faustus*ól?<sup>13</sup> A nagy magyar zeneregény hiányát Temesi Ferenc pótolta *Bartók* [2012] című, erős kritikát kapott szövegével).

Ha már zene-eposz, mint Mann és Hesse esetében, kulcskérdéssé válhat az olvasó előtt, hogy akkor vajon kik is számítanak a kánonban. Kétséget kizárólag német zeneszerzők, de ők is csak nagyon megrostálva. Egyértelműen két komponista kerül az első helyre: Beethoven és Brahms. A lista ágensévé ugyanakkor az a Richard Wagner válik, akivel Adorno látványosan nem tud mit kezde-

ni, újra és újra hivatkozik rá, megítéli, kritizálja, majd bemutatja a Schönbergre gyakorolt elvi s gyakorlati hatást. Hármójukon kívül még szerepel néhány pozitív példa erejéig: Johann Sebastian Bach, akinek alulreprezentáltsága kirívó a német zeneesztétikában. A másik értékelő összevetésekben említett szereplő: Gustav Mahler, aki-ről Adorno szintúgy hosszú tanulmányt írt. Másról csak elvétve esik szó, így Mozart kerül szóba, igaz, ő a legnagyobb elismeréssel, de ennek ellenére sem kerül a listán előrébb. E körön kívül immáron csak a futottak még kategóriáját lehet felállítani, így Sibelius, Elgart, Szkrjabint vagy éppen a haraggal szidott Hindemithet említhetjük, akik mind-mind a tévutakat jelölik.

Adorno, aki olykor nem tudja a szubjektumát eldifferenciálni objektumától, Arnold Schönberg-től, bizonyos pillanatokban – a már említett fichte-i indulattal – maga válik minden zene végső esszenciáját létrehozó Adrian Leverkühnné, s imígyen szól: „Nem maradt más, mint hogy felmondjunk ennek a kultúrának, amely miközben megbotránkozik rajta, mégis kizárólag a barbárság támogatásában segítkezik.”<sup>14</sup> Ám amíg a fausti zeneszerző visszavonja Beethoven *IX. szimfóniáját* (mellesleg miért is nem a *h-moll misét*, a *Missa Solemnist* vagy *Az istenek alkonyát?*) addig a schönbergi maszkot magára öltő *Rex tremende maiestatis* az egész zenetörténetet nyilvánított helytelennek, idejétmúltnak, lomnak. A tizenkét fokú sorok alkalmazásával a szépség látszata, a valóság játéka, az elidegenedés feloldódása végképp lehetetlenné vált, semmiféle hagyomány, közösség vagy civilizáció (mert Weberrel, Spenglerrel és Huntingtonnal szemben csak egyetlenről beszél) nem mentheti meg az emberiség szubjektumát, az individuumot az igazság közömbös, egyenrangú, koncentrált idejű önmegjelenítésétől. Értjük, halljuk, olvassuk, hogy minden – a posztmodern identitást csak a társadalmi együttélés kényszere miatt fiktíven választó, a befogadásból közelítő – kulturális hermeneutika megalapozása történik itt, még ha az 1948-as olvasatban igazság, módszer, de még mű is akad, ha kevés is, e három közös együttesében.

„A tizenkét hangú zene komponistájának a játékoshoz hasonlóan ki kell várnia, milyen szám jön ki, s aztán örülnie kell, ha olyat kap, amely zenei értelmet ad.”<sup>15</sup> – olvasható egy másik helyen, amely viszont immár sokkal inkább Josef Knecht világát idézi. A regény elbeszélője így foglalja ezt össze: „A Játék a tökély keresésének egy választékos, jelképes formáját jelentette, valami kifinomult alkímiát, közeledést a minden jelképen és sokféleségen túl önmagában egységes szellemhez, tehát Istenhez.”<sup>16</sup> Ám Hesse Knechtje végül Kerényi Károly

alteregója lesz, Schönberg viszont visszakozi, és nem akar az elmeháborgott Faustus lenni, még jelképesen sem. Adorno azonban – manipulálva Mannt – mindent felszámoló stratégiájával a nemcsak a zenét, nemcsak a kultúrát, de magát a személyt is felszámoló befejezést igényelte. Mert, mint láttuk, „a zene a sors ellensége”.

### Pierre Ménard esete Adornóval

Ha egy lapot is végigolvas a szubjektum a könyvből, hirtelen németül kezd beszélni, gondolkodni, írni. Ha a germanista szerkezeteket magyar szavakkal feltöltő fordítást lassan, kifejezésről kifejezésre ízlelgetjük, kiviláglik Adorno fétise, az egyetemes karakterű német zene. A filozófus tanaival magyar kortársai, kiszabadulván a formalista kényszerszólamok rabigájából, már 1962-ben szimpóziumon foglalkoztak.<sup>17</sup> A kor meghatározó, hazai, zeneesztétája, Zoltai Dénes 1969-ben jelentette meg *Az új zene filozófiájáról* vallott kritikáját.<sup>18</sup> Zoltai, korunk olvasójához hasonlóan, elismeréssel fogadta a fogyasztói kultúra komolyzenét korlátozó magatartásáról írtakat, s kiemelte a számára rokonszenves Sztravinszkij-részeket. Már ő is bírálattal illette Adorno hagyományokat elutasító tételeit, főként a Bartókot ért félreértéseket középpontba állítva.<sup>19</sup> Más kérdés, hogy Zoltait marxizmusa fogva tartotta, s ő sem engedte látni, hogy Bartók is és Kodály (is) nemzetről is gondolkodott, nemcsak a népi (értsd: paraszti) kultúráról. Amíg a német bölcselő minden közösséget elvet, addig a magyar esztéta a népzene – elvonatkoztatásokkal, de a hazai szaknyelvben elterjedt módon – tekintette olyan természetes közösségnek, amely a világvárosi magányba és ordas eszmékbe szédült meghasadt individuumot kiemelheti az őt sújtó sorstragédiából. Sajnos nem csupán a nemzeti hagyományközösség és a történetiség teljes elutasítása révén ment el Adorno a magyar zenetörténet nagyjai mellett, hanem mert tanítványát, Jemnitz Sándort is menteni akarta. Úgy érzek, hogy Jemnitzet Kodály miatt éri hátrány, így a számára egyébként sem érthető zenei anyagú kompozíciókkal szemben, kifejezetten élesen nyilatkozott meg, ti. „fasiszta iparművészetnek” nevezte a *Három dalt*.<sup>20</sup> Méltatlanabbul, igazságtalanabbul, végül filozófusi kereteit jobban lealjasító módon nem tévedhetett volna. Adorno egy ideig igézetében tartotta a fiatal francia karmestert, Pierre Boulezt, aki csakhamar felismerte Bartók és Kodály jelentőségét Schönberg mellett és, *horribile dictu*, még Schönberggel szemben is. Adorno rombolása (és ezt nem érdemes pusztán recepciónak hívni) a nyugati zenetudományban mégis hosszan tartotta magát, s azt csak felerősítette René Leibovitz írása is.

Kell-e tehát Adornót újraolvasni? Pierre Ménard-ként, kortársként olvasva a szöveget, jólesik felsóhajtani: *beh jó, hogy ez már csak egy történeti olvasat. A fétisjelleg, a fogyasztói kultúra, a mélylélektan, vagy a zenetörténeti lépésváltások kitűnő megfigyelése ma is megborzongatja az embert: tisztábban látta, mint ahogy Jonathan Culler majd a *Dekon*ban megírja. A történetietlen, közösségeit feladó, hagyományok és tulajdonságok nélküli szubjektum objektívációi viszont éppen Culler, Jacques Derrida és Haydn White gondolatait előlegezik meg. Ennyiben tehát Pierre Ménard-nak van ideje legalább felkészülni, hogy szubjektumát, közösségét és hagyományát a radikális igazság újra és újra kimondásával megeddze.*

#### JEGYZETEK

- 1 ADORNO, Theodor W.: *Az új zene filozófiája*. Ford. CSOBÓ Péter György, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2017, 73.
- 2 Uo., 54.
- 3 Uo., 41.
- 4 Uo., 49.
- 5 Uo., 52.
- 6 Uo., 53.
- 7 Uo., 58.
- 8 Uo., 74.
- 9 GYERGYAI Albert: *Védelem az esszé nevében*. Bp., Szépirodalmi, 1984, 5.
- 10 A főszövegben a szövegek befejezését jelöltem, nem az első kiadásét.
- 11 Ebben az időben, néhány moszkvai értelmiségit leszámítva, senki sem ismerhette a *Doktor Faustus* egy variánsát, a szintén mitológiai-zeneregényt, Mihail Bulgakov *A Mester és Margarétáját*, amelynek egyik pozitív mellékszereplője Sztravinszkij doktor, Prokofjevvel, Rimszkij-(Korszakov) val, valamint az itt is elutasított nagyromantikát képviselő Hector Berliozzal együtt. (Bartók persze innen is kimaradt). A két német zeneregény méltó és tematikusan is illeszkedő párja.
- 12 MANN, Thomas: *A Doktor Faustus keletkezése*. Ford. PÖDÖR László, Bp., Gondolat, 1961, 52–57. Konkrétan a filozófiai könyvre: 65.
- 13 A magyar zenetörténet szépirodalmi jelenlétének vázlatos áttekintését ld: PEREMECZKY Szilvia: *A magyar irodalom története II. = A magyar irodalom története*. Főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, II., 392–400.
- 14 ADORNO: *i. m.* (2017), 19.
- 15 Uo., 73., 28. lbj.
- 16 HESSE, Hermann: *Az üveggyöngyjáték*. Ford. SZABÓ Ede, VAJDA Endre, Bp., Tercium, 1996, 40.
- 17 A Bartók-archívum 1962. március 15-én rendezett Adorno vitáját. Ld. ZOLTAI Dénes: *Bartók nem alkuszik*. Bp., Magvető, 1976, 55.
- 18 ZOLTAI Dénes: *A jelenkori zenekultúra Th. Adorno esztétikájának tükrében = ZOLTAI: i. m.* (1976), 55–105.
- 19 Uo., 136–154.
- 20 ADORNO, Theodor W: Kodály Zoltán: *Három ének = Uó: Írások a magyar zenéről*. Szerk. BREUER János, Bp., Zene-műkiadó, 1984, 54.