

Demeter Tamás

A társadalom zenei képe

*A magyar zeneesztétika
szociológizáló hagyománya*

Sóváry István és Pávay Tamás emlékének

Demeter Tamás

A társadalom zenei képe

*A magyar zeneesztétika
szociológizáló hagyománya*



A kötet megjelenését a Pécsi Tudományegyetem támogatta.



© Demeter Tamás
2017 © Rózsavölgyi és Társa

Felelős szerkesztő: Ignác Ádám
Borító: Szabó Ferenc
Műszaki vezető: Rácz Julianna
Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

ISBN 978-615-5062-39-1

Minden jog fenntartva. Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.
(+361) 411-2419
rozsavolgyi@lira.hu
<http://rozsavolgyi.hu>
ISSN 2064-6895

Készült a Reálszisztéma Dabasi Nyomdában, 2017-ben
Felelős vezető: Vágó Magdolna vezérigazgató

Tartalom

I. Bevezetés / 7

II. A szociologizáló hagyomány módszertani íve / 17

III. A pozitívizmustól a szellemtörténetig / 55

IV. A marxizmustól a posztmarxizmusig / 101

V. Konklúzió / 143

Bibliográfia / 147

I. Bevezetés

Jelen kötet *A szociologizáló hagyomány: A magyar filozófia főárama a XX. században*¹ című könyvem egyfajta folytatása, és egyben – az egyelőre csak reménybeli – átdolgozott és kibővített kiadásának előmunkálata. Abban a könyvben a magyar filozófia- és eszmetörténet egy lehetséges narratívájának a kereteit vázoltam. Eszerint a szociológiai szemléletmód különböző változatait fedezhetjük fel a filozófiai diszciplínának a magyar szellemi és társadalmi kontextusban gyökerezethető, s emiatt joggal a magyar filozófiatörténet részének tekinthető azon műveiben, amelyek képesek voltak a nyugati filozófia- és eszmetörténet tágabb kontextusában a lokális (magyar) jelentőségükön túlmutató hatást gyakorolni.

Ezekhez az egyetemes eszmetörténeti jelentőségű művekhez kapcsolódva lokális jelentőségű művek mikrokozmosza térképezhető fel ezen a magyar filozófiai hagyományon *belül* és a filozófiához változatos szállakon *kapcsolódó* diszciplínák közegében is. Ezeket a műveket középpontba állítva lehetőség nyílik arra, hogy alternatíváját kínáljuk a magyar filozófiatörténet uralkodó narratívájának, amely szerint

[a] magyar filozófiatörténet: recepciótörténet, a magyar filozofálás elsősorban idegen szellemi irányzatok átvételét, befogadását, meghonosítási kísérletét jelenti.[...] Egy-egy hazai filozófiai teljesítmény

1 Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány: A magyar filozófia főárama a XX. században*. Budapest: Századvég, 2011.

jelentősége így adott esetben nem jelent mást, mint a recepció élnépszerűségét-gyorsaságát, illetve önállóságát-eredetiségét.²

A filozófiatörténeti kánonképzésben talán legmarkánsabban megmutatózó szempont a folyamatos kritikai figyelem jelentősége: azok a filozófusok és művek kerülnek be a filozófiatörténeti kánonba, akik és amelyek képesek e figyelem fenntartására. Másként fogalmazva: a filozófiatörténeti kánonba kerülésnek az a feltétele, hogy az illető mű ne pusztán saját kora történeti dokumentumaként vagy valamilyen elfogadott tudásanyag reprezentánsaként (tankönyvként), hanem vitatott álláspontként vagy érvek gyűjteményeként legyen jelen a mindenkori kortárs diskurzusban. Ennek a kritériumnak pedig nem lehet megfelelni, ha úgy írunk magyar filozófiatörténetet, hogy azt recepciótörténetként fogjuk fel, így ugyanis szükségképpen hiányozni fog az a kontribúció, amely a filozófiai kánon eleven részeinek sajátja.

Ezzel szemben, ha 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 a kritikai figyelmet fenntartani képes – műveken keresztül mutassuk meg, másfelől pedig arra is, hogy e filozófia kánonja is ekként álljon össze.

Ha a szociológiai szemléletmódot állítjuk a középpontba, abból az a további előny származik, hogy ezen keresztül kapcsolatok hozhatóak létre a magyar eszmetörténet egyébként egymástól függetlennek látszó, vagy olykor egyenesen széttartó vonulatai között. Az így megpillantható kapcsolatok teremtik meg *A szociologizáló hagyományban* ajánlott narratíva teljesebb elbeszélésének lehetőségét, egy olyan narratíváét, amely szervesen képes keretbe foglalni a tágan értett 20. századi magyar

2 Percz László: *A pozitivizmustól a szellemtörténetig*. Budapest: Osiris, 1998, 19–20.

esztörténet eredeti, s velük összefüggésben a kevésbé jelentős teljesítményeit, illetve a hozzájuk kapcsolódó diskurzusokat is. Mint abban a könyvben is jeleztem, ez a vállalkozás nyílt végű abban az értelemben, hogy e narratívába a magyar esztörténet sokféle, a kötetben nem, vagy csak érintőlegesen tárgyalt eredménye is integrálható. A következő oldalakon e kutatási program nyitottságát illusztrálva teszek ilyen integrációs kísérletet a magyar zeneesztétikának a századelőtől a 20. század végéig ívelő hagyományával.

9

Amikor itt a *zeneesztétika szociologizáló irányultságáról* beszélek, akkor azt megkülönböztetem az általánosságban értett *zeneszociológiától*, amely jellemzően a zenei termelés társadalmi és intézményi viszonyrendszerét térképezi fel. Így tesz például Norbert Elias magyarul is olvasható Mozart-könyvében,³ amelyben a művészi egyéniség Mozart által képviselt új formájának és a korabeli művészetpártolás még feudális viszonyokon nyugvó rendszerének feszültségeit helyezi a középpontba. Ez a viszonyrendszer Elias szerint Mozart számára még akadályt és kudarcforrást jelentett, ám Beethoven művészetének kibontakozása idejére átalakult, s ebben a megváltozott formában már elősegítette azt. Ezzel ellentétes álláspontot képvisel például Tia DeNora,⁴ aki mellett érvel, hogy a művészetpártolás még Beethoven idejében is feudális struktúrákon és mechanizmusokon nyugodott, s Beethoven művészete ezért még mindig a feudális arisztokrácia művészete maradt – nem pedig a feltörekvő polgári osztályé, ahogy azt DeNora szerint többek között Hauser Arnold nyomán gondolni szokták. DeNora olvasatában Beethoven művészi nagysága ennek a viszonyrendszernek az erőterére jellemző társadalmi konstrukcióként jelenik meg.

3 Norbert Elias: *Mozart: Egy zseni szociológiája*. Budapest: Európa, 2000.

4 Tia DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Az ilyen zeneszociológiai elemzések abban különböznek a zeneesztétika szociologizáló hagyományának fő irányultságától, hogy arra fogékonyak, ami a zenéhez képest *külsődleges*, és nem kezelik azt, ami a zenén belül van: azaz a zenei *tartalom* és *forma* problémáit. Erre mutat rá Charles Rosen, amikor DeNorát – nem csak szociológiai szempontból – kritizálja azért, mert nem vet számot azzal a ténnyel, hogy a Beethovent pártoló arisztokrácia valójában parvenü arisztokrácia, amelynek tagjai jellemzően a polgárság soraiból emelkedtek fel. Rosen elsősorban azt teszi szóvá, hogy ha a művészi nagyságot a zene belső formái (azaz esztétikai) jegyeitől független társadalmi konstrukcióként tüntetjük fel, akkor a zenetörténetből épp a zene tűnik el. A kívánatos megközelítésmódnak szerinte éppen a szociológia és a tulajdonképpeni zenei ötvözésén kellene nyugodnia: „Nagyszerű lenne a zene társadalomtörténetét olvasni, de mielőtt erre sor kerülhet, a szociológusoknak komolyabban kell venniük a zenét.”⁵ S effajta bírálatot fogalmaz meg Carl Dahlhaus is a zene szociológiai megközelítésével kapcsolatban:

A zene társadalomtörténete a kezdetektől fogva diszkreditálta magát. Amikor a történetírás azzal a kihívással szembesült, hogy az ideológiai entitásnak tekintett zenét gazdaságtani terminusokbankell érthetővé és felfoghatóvá tennie, akkor a társadalomtörténészek az ósdi kifejezésesztétikához és biográfiához fordultak, hogy ezeket szociológiai terminusokban rekonstruálják. Formulaként megfogalmazva: a zenei formákat expresszív tartalomként fordították le, majd ezt a tartalmat fordították biográfiává és végül a biográfiát szociológiává. Így nem sikerült arra az egyetlen lehetséges útra lépniük, mely sikerrel kecsegtetett volna, nevezetesen hogy egy időre nyugton hagyják a zenetörténetet a saját



5 Charles Rosen: *Critical Entertainments*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000, 121.

eszközeivel együtt, és megvizsgálják a szociológiai megközelítés életképességét a zene funkcióinak történetén keresztül.⁶

A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyományával szemben ezek a vádak bizonyosan nem állnak meg – sem ami a biográfia vélelmezett centralitását, sem pedig ami a zene funkcióinak elhanyagolását illeti. Ugyanakkor az is világos, hogy az effajta leszűkítő feladat kijelölés nem használható a szociológiai szemlélet számára: az itt bemutatandó hagyomány nem szűkül a zene funkcióinak tanulmányozására, hanem átfogó felkészültséggel a zene átfogó szociológiai megközelítésével próbálkozik.

11

Ahogy a következő fejezetek azt remélhetőleg illusztrálni fogják, ~~nem történészek, filozófusok vagy szociológusok a főhősei ennek a hagyománynak, hanem filozófiailag és szociológiailag felkészült zenetudósok vagy zenetudós filozófusok. A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya a zenét komolyan véve, nagy felkészültséggel írja annak társadalomtörténetét és esztétikáját, s ezt leginkább magyarul teszi.~~ Indulását tekintve a magyar zeneesztétika szociologizáló irányultsága joggal nevezhető nemzetközileg is újdonságnak, ám mivel az első fontosabb művek Molnár Antal tollából magyarul jelentek meg, így ~~nemzetközileg~~ valójában hatástalanok maradtak. Tanulságos, de cseppet sem meglepő látni például, hogy Warren Dwight Allen *Philosophies of Music History* című áttekintése csak olyan magyarokról tud – így Láng Pálról és Szendrei Alfrédéről – akik műveiket angolul és németül írták.⁷ Pedig Molnár dominánsan szellemtörténeti ihletettséggű zenetörténeti koncepciója jól kiegészítené Allen kötetének szociológiai vonatkozású

6 Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 139.

7 Warren Dwight Allen: *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover Publications, 1962 [1939].

részeit, amelyek így a pozitivista és marxista szociológiák zenetörténeti relevanciájára szorítkoznak (tegyük hozzá: ennél még meglepőbb látni, hogy a kötet Max Weberről sem tud zenetörténeti kontextusban).

Ami igaz Molnár Antal művére, az jórészt igaz a magyar zeneesztétikai hagyomány egészére is. Olyan diskurzusról van itt szó, amely elhelyezhető a filozófiai kánonképzésre alkalmas – azaz folyamatos kritikai figyelmet vonzó – centrális művek erőterében, de magában a zeneesztétikai diskurzusban ilyen művek nem keletkeztek. Pedig – ahogy reményeim szerint a következő fejezetekben látható lesz – bőven volna mit diszkutálni, vitatni és rekonstruálni a zeneesztétikai hagyomány filozófiailag releváns örökségéből. Egyebek mellett a zene fogalmiságának problémája, a zenei reprezentáció lehetőségei, zene és érzelmek viszonya, vagy a művészet és erkölcs kapcsolatai olyan témák, amelyekben az itt tárgyalt szerzők felé komoly tisztázó kérdések fogalmazhatók meg, álláspontjuk pedig termékenyen vitatható és aktualizálható és a kortárs nemzetközi zenei-filozófiai diskurzusokba is integrálható lenne. Az effajta tevékenységnek alighanem a magyar filozófiatörténet által inspirált filozófiai kutatások homlokterében kellene állnia – és sajnálatos, hogy nem áll.

Ráadásul annak ellenére kerüli el a kritikai figyelem a magyar zeneesztétikát, hogy a 20. század második felének dominánsan marxista filozófiai klímájában már születtek olyan művek – főként Maróthy János és Ujfalussy József munkái –, melyek kiváltottak bizonyos nemzetközi visszhangot, de ez persze nem mérhető a szociologizáló hagyomány meghatározó klasszikusainak – elsősorban Lukács Györgynek, Mannheim Károlynak, Lakatos Imrének és Hauser Arnoldnak – az európai filozófia- és eszmetörténeti recepciójához. A meghatározó klasszikusok érdeklődése ugyanakkor a zeneművészet vonatkozásában inkább periférikus volt – a zeneesztétikai szál képviselői pedig jellemzően kevésbé érdeklődtek a zenétől független témák iránt. Ennek következtében a zeneesztétika, bár szervesen gyökerezik a szociologizáló hagyományban, azon belül elkülönítve is jól rekonstruálható, mivel a zeneesztétikai

vonulat a kulcsszereplők tekintetében világosabban rajzolódik ki, mint a hagyomány egyéb áramlatai.

Amellett, hogy önmagában is jól elbeszélhető, a magyar zeneesztétika története ugyanakkor több szempontból is ideálisan integrálható a szociologizáló hagyomány kereteibe. Leginkább azért, mert ez a történet *pars pro toto* illusztrálja e hagyomány fejlődését fogalmi, módszertani és szemléleti vonatkozásokban. Azért is lehet ez így, mert talán nem alaptalan a szociologizáló hagyomány egészére kiterjeszteni Lukács György megállapításának érvényességét: „az igazi marxizmus magyarországi fejlődésében a zenetudomány messze előtte jár mind az irodalomtudománynak, mind a képzőművészet tudományos feldolgozásának”.⁸ Minél inkább igaz ez a tétel, annál szomorúbb, hogy e zenetudomány története nem pusztán megíratlan, hanem jószerével feledésbe is merült.

13

Az e kötetben zeneesztétikai szempontból illusztrált szociologizáló hagyomány módszertani fejlődése a pozitívizmusnak főként a századelőn megmutatkozó hatásától a szellemtörténeti, majd a marxi módszertan dominanciáján keresztül ível a századvég posztmarxizmusáig. A zeneművészet történeti és filozófiai kérdéseinek e megközelítései gyakorta összekapcsolódnak a hagyomány éppen domináns, az esztétikai kérdésfeltevéseken túlmutató témáival is – így például a tudásszociológia, a társadalomelmélet és az eszmetörténet-írás azon területeivel, ahol a módszertani fejlődés a zeneesztétikaival összevetve inkább szakadozottnak látszik.

Világos, hogy a zeneesztétika és a hozzá kapcsolódó zenetörténeti vizsgálódások illusztrációk kimeríthetetlen forrását kínálják ezeken a területeken is. Amennyiben a zeneművészetet a kulturális termelés egyik olyan területének tekintjük, amely beágyazódik a társadalmi tevékeny-

8 Lukács György: „Előszó”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934-1939*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 5.

ségek szövédékebe és így azokkal különféle hasonlóságai is felmutathatók, úgy a zenetörténeti példák és zeneesztétikai megfontolások tudásszociológiai és ideológiakritikai értelmezése természetesen vezet a társadalomelmélet területére. A szociológiai inspirációjú zeneesztétika ekként teszi a zeneművészetet a társadalomelméleti gondolkodás számára releváns területté.

A következő fejezetekben először általánosan vázolom a szociologizáló hagyomány módszertani fejlődésének különböző szakaszaira jellemző problematikát, fogalmiságot és szemléletmódot. Ezek után fordulok a zeneesztétikai vonulat rekonstrukciójához, melynek talán legfontosabb elemét máris kiemelem: ez pedig Molnár Antal munkássága, amely nélkül az itt vázolt eszmetörténeti narratíva nem lenne elbeszélhető. Molnár a zenetudósok körében nem elfeledett ugyan,⁹ de a magyar eszme- és filozófiatörténet-írás eddig nemigen szentelt figyelmet neki. Márpedig Molnár sokat és magyar viszonylatban elméletileg jelentőset alkotott, s a jelen tanulmány legfontosabb hozadékanak azt remélem, hogy felhívja a figyelmet a magyar eszme- és filozófiatörténet kánonjában az ő művét megillető helyre.

A jelen kötet valójában – és ezt fontos hangsúlyozni – csupán *előtanulmány*, amely az olvasó figyelmét arra kívánja felhívni, hogy a zenéről való gondolkodás izgalmas és változatos perspektívái rekonstruálhatók egy olyan eszmetörténeti narratíva keretében, amely eddig elbeszéletlen maradt. A fő célom itt, hogy a magyar zenetudomány történetének ezt a szeletét elhelyezzem és ezáltal tárgyalhatóvá tegyem a magyar filozófiatörténet-írás viszonyrendszerében, s ekként *A szociologizáló hagyomány*

9 Lásd például Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999. És újabban: Dalos Anna: „Nem Kodály-iskola, de magyar”. *Holmi* (2002)/14, 1175–1191, illetve Dalos Anna: „A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900-1950). Beszámoló a kutatás állásáról”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1978-2012: 35 éves jubileumi kötet*, Budapest: MTA BTK ZTI, 2014, 163–174.

készülő átdolgozott kiadásának fejezeteiből közöljek bizonyos előzetes eredményeket. Ez a körülmény a jelen kötet szerkezetén is tükröződik. Az egyik fejezet a hagyomány módszertani ívét vázolja a gyökerektől a 20. század utolsó évtizedéig, további két fejezet pedig a zeneesztétikai gondolkodás e módszertani vonulatába való beilleszkedését mutatja meg. Az itt közölt előtanulmány nem végzi el egészében az átfogó narratíva szempontjából e fejezeteknek szánt munkát, hanem csak felvillantja és centrális vonatkozásokban illusztrálja a készülő értelmezés alapgondolatait. Ezért a végeredmény nem átfogó és nem kimerítő, de ahhoz elegendő, hogy összefoglalja egy elbeszélésre váró történetet két fontos fejezetét.

15

E munka során sokat profitáltam azokból a beszélgetésekből, amelyeket Galambos Tamással, Lendvai L. Ferencsel, Rózsa Erzsébettel, Szelényi Ivánnal, Tózsér Jánossal és Zuh Deodáth-tal folytattam. E tanulmány alapgondolatát előadtam a Pécsi Tudományegyetem Szociológia Tanszékén évente megrendezett *Hauser Arnold tudás- és művészetpszichológia kollokvium* 2014-es programjában, ahol főként Gáspár Gabriella, K. Horváth Zsolt és Pléh Csaba kommentárjai segítettek a koncepció csiszolásában. Ennek az előadásnak az angol változata pedig az MTA BTK Filozófiai Intézetének Tudománytörténet és Tudományfilozófia Kutatócsoportja által szervezett, *Knowledge from Music* (2015) című konferencián hangzott el, ahol Simone Mahrenholz és Windhager Ákos kommentárjai bizonyultak különösen hasznosnak. Az így továbbfejlesztett gondolatmenetet szintén előadtam az MMA 2017-ben megrendezett, *Művészet, tudomány és filozófia* című konferenciáján, s Fehér Anikó megjegyzéseinek köszönhetően bővítettem tovább a történetet.



Köszönöm továbbá az MMA ösztöndíjprogramjának támogatását, valamint a Művészetelméleti Kutatóintézet noszogatását, amely nélkül ebben a formájában a szöveg aligha készült volna el. E kötet az MTA BTK Lendület Morál és Tudomány Kutatócsoportjában készült, és a Pécsi Tudományegyetem „A társadalomtudományok hivatásai” Tehetségcentrum támogatásával jelenik meg.

II.

A szociologizáló hagyomány módszertani íve

A magyar filozófia szociológiai érzékenységű hagyományának kibontakozása a *pozitivizmus* erőterében veszi kezdetét. Ez természetes is, hiszen „pozitivizmus” és „szociológia” a századforduló környékén – különösen a Társadalomtudományi Társaság és a *Huszadik Század* című folyóirat holdudvarában – úgyszólván szinonimaként szerepel. Ekkorra a filozófia és a társadalomtudományok területén a pozitivizmus adja a problémák felvetésének és kezelésének uralkodó keretét. Ebben a keretben a természettudományok módszertana jelenti a kognitív ideált, és a filozófia feladata ennek viszonylatában megteremteni a tudományok egységét. A társadalomtudományok természettudományos orientációja elsősorban a társadalmi jelenségek törvényszerűségeinek organicista és evolúciós szemléletű kutatására és sokféleségük redukciójára irányul, s ebből fakadóan ellenséges az absztrakt metafizikai spekulációval és a jelenségek efféle konstrukciókon nyugvó magyarázataival szemben.

17

Jászi Oszkár *Művészet és erkölcs* című, 1908-ban megjelent, de eredetileg 1904-ben íródott, MTA-díjnyertes pályaműve világosan fogalmazza meg a pozitivistá orientációjú filozófiai programot művészet és erkölcs viszonyának vizsgálatához. Ez a program azon a belátáson alapul, hogy „a művészet és az erkölcs társadalmi termék”, amelyet kívánatos „természettudományi nézőpontból” szemlélni, mert így

[n]em önkényesen felvett vagy szubjektív benyomásokon alapuló tételből törekszünk itt következtetéseket levonni, hanem a társadalom hatalmas életnyilvánulását szemléljük, s azoknak összefüggését igyek-

szünk meghatározni. [...] a természettudományos álláspont embere egy pillanatra sem fogja feledni, hogy a virág a levél és a gyümölcs a növény életének egy jelensége, mely csak az egész életének törvényeiből érthető meg, melynek szerepe csak az egész szükségleteiből magyarázható meg, s melynek viszonya csak az összes többi szervek egymáshoz való viszonya alapján fogható fel.¹⁰

Ez a holisztikus, organicista és törvénykereső szemléletmód a századforduló környékének filozófiai próbálkozásain mély nyomokat hagyott – pro és kontra egyaránt.

A magyar filozófiatörténet kontextusában ugyanis a pozitívizmus programjának kettős hatása mutatható ki: pozitív és negatív inspirációként egyaránt jelentkezett. A pozitív hatás a szociológiai szempont filozófiai megjelenésében és markáns megfogalmazásában ragadható meg, s ebben az *Athenaeum* folyóirat és a sokféleképpen köré rendeződő szerzők kulcsszerepet játszottak. Amint Percz László rekonstruálja,¹¹ a folyóiratban megjelenő cikkek reprezentációjában a pozitívizmus a közkeletű képnek megfelelően jelenik meg, elsősorban a természettudományos módszerek kognitív primátusának hangsúlyozásával. E primátus révén kerül a természettudományokkal analóg módon felfogott társadalomtudomány, azaz a szociológia a filozófiai problémák közelségébe.

Amint az például Pauler Ákos 1902-es tanulmányában látszik,¹² a matematikai platonizmus bírálóat Pauler ekkor éppen pragmatikus-szociológiai alapon tartja kivitelezhetőnek, amely azon a megfontoláson alapul,

10 Jászi Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1908, 5–6. Az idézetekben törekedtem az eredeti központozás, helyesírás és kiemelések megtartására.

11 Percz, *A pozitívizmustól a szellemtörténetig*.

12 Pauler Ákos: „Az ismerés viszonylagossága és a matematikai fogalomalkotás”. *Athenaeum* (1902)/1-2, 17–32 és 129–142.

hogyan a gondolkodás – így a matematikai gondolkodás is – társadalmi eredetű és végső soron cselekvésorientált. Pauler a matematika platóni felfogását és így elszakítását a tapasztalati valóságtól a számfogalmak *a priori* felfogásából eredezteti, és azon az alapon veti el, hogy az aritmetikát és a geometriát inkább olyan gyakorlatokban horgonyozza le, mint a dolgok számlálása és a földmérés. Ezzel a platonizmus metafizikai matematikafelfogását szociológiai gyökerű matematikafelfogással javasolja leváltani, mintegy illusztrálva a pozitivisták megközelítés hatékonyságát a metafizika egyik legbensőbb területének, az absztrakt objektumok problémájának vonatkozásában.

Noha a pozitívizmus magyar recepciójára is igaz Peregcs László magyar filozófia egészére vonatkozó, e kötet Bevezetésében már idézett értékelése, miszerint az megkésztés és kevésbé eredeti volt, másfelől ugyanakkor ez a recepció számos diszciplínában jelentős mértékű és több hullámban visszatérő volt. Fontos megemlíteni, hogy a pozitívizmus filozófiai hatása ugyan meggyengül a századelőre, de épp a szociológiai recepció révén kap új erőre,¹³ mígnem a század első évtizedeiben a hatása fokozatosan elhalványul. Amint Pauler említett tanulmánya is illusztrálja, a pozitívizmus recepciója legitimálja a szociológiai szemléletmódot a filozófiában, amelynek sok híve lesz, de az a mód, ahogy a társadalom ezáltal beemelődik a szellemi jelenségek vizsgálatának területére, sokakat elégedetlenné is tesz.

Ebből az elégedetlenségből származik – a pozitívizmus hatásából fakadó – *negatív* inspiráció: pozitivisták alapon nincs mód a szellemi alkotások *tartalmának* szociológiai megközelítésére, mivel pozitivisták megközelítésben túlságosan szűk korlátok közé szorul a gondolati tartalom és a társadalmi viszonyok jelentésteli összekapcsolásának a lehetősége. Ha ugyanis az egyik oldalon rendelkezésre áll a társadalmi tények, a másik

13 Peregcs László: „Háttér előtt: A »hivatalos« magyar filozófia és a századelő Lukács-köre”. *Fordulat* (2010)/3, 89–104.

oldalon pedig a szellemi alkotások halmaza, egészen addig nem lehet köztük *értelmes* – azaz értelemmel teli – kapcsolatot teremteni, amíg természetük valamilyen rokonságát nem tudjuk felmutatni, tehát amíg nem sikerül a társadalmi tényekhez valamilyen mögöttes tartalmat vagy jelentést rendelni, vagy belőlük azt valamilyen módszertan szerint rekonstruálni. Az ilyen hozzárendelés vagy rekonstrukció azonban szemben áll a pozitivizmus természettudományi ideáljával, mert az értelemadásnak vagy rekonstrukciónak nincs természettudományos módszere, mégpedig azért, mert ha a természeti tények analógiájára fogjuk fel a társadalmi tényeket, akkor azoknak ugyanúgy nem lehet önmagukon túlmutató jelentésük, ahogy a természeti tényeknek sincs. Még ha a természettudománynak lehet is hermeneutikája,¹⁴ maguknak a természeti jelenségeknek – a kultúra jelenségeivel ellentétben – aligha.

Így tehát a szellemi alkotások és a társadalmi viszonyok rokonsága pozitívista alapról nem látható, és értelmi összefüggések helyett legfeljebb oksági kapcsolatuk lehetséges. Nagy József értelmezésében ilyen módszertant követ például Hyppolite Taine is, akinek egyébként a pozitív és negatív magyar recepciója egyaránt jelentős. Nagy olvasatában Taine az alkotás folyamatát az alkotó pszichológiájából eredezteti, amelyet három erő – a szerzett tehetségek generációk közötti átörökítésének terminusaiban felfogott faj, a környezet és az időpont – törvényszerűségei formálnak.¹⁵ Ezen erők „mechanikus” eredője adja azt a szellemi terméket, amely pontosan kalkulálható volna, ha maguk az erők egzaktul mérhetőek lennének – csakúgy, mint a természettudományokban.¹⁶ A szellemi alkotásokat e pozitívista módszertan szerint megérteni tehát annyi, mint visszavezetni őket az alkotó pszichológiájára és az azt okságilag determináló tényezőkre.

14 Lásd ehhez Márkus György: *Kultúra és modernitás*. Budapest: Lukács Archívum – T-Twins, 1992.

15 Nagy József: *Taine*. Budapest: Franklin Társulat, 1922, 67.

16 Uott, 70–71.

Az efféle magyarázatokkal szembeni elégedetlenséget jól fogalmazza meg Mannheim egy korabeli (1920-21-ből származó) jegyzete,¹⁷ amelyben arra mutat rá, hogy a pszichológián keresztül az alkotás csak a genezis oldaláról, „mint élmény” közelíthető meg, de nem lehet számot adni „immanens jelentéstartalmáról”, amely a genezistől – akár pszichológiai, akár szociológiai szempontból tekintjük – független. Ez a hiányérzet pedig legalább két perspektívát nyit a jelentéstartalmak alternatív megközelítése számára. Talán legkézenfekvőbb módon az *idealista* perspektíva említendő először, amelyből megérthető mindaz, ami a pszichológia és szociológia talajáról aligha: az alkotások időtlen és kontextusoktól független tartalma. Ám ugyanakkor *hermeneutikai* perspektívát is sürget, amelyben nem az oksági magyarázat, hanem a jelentés és értelmezés kérdései kerülnek a középpontba. Itt megmarad, de átértékelődik a pszichológia és a szociológia jelentősége, amennyiben mindkét tudásterület eltávolodik a természettudományok ideáljától: a természettudományos analógiára felfogott *magyarázat* igénye átadja helyét a szellemtudományok autonómiájának eszméjén alapuló *megértés* igényének.

A szociologizáló hagyomány kibontakozása tehát organikusan kapcsolódik a századforduló magyar filozófiai életében domináns pozitívizmushoz. Egyfelől mint annak folytatása, de még inkább mint ellenpontozása. A pozitívizmus a szociologizáló hagyomány első jelentős képviselői számára leginkább negatív inspirációt jelentettek, olyan álláspontot, amellyel szemben egy alternatív kutatási program termékenyen megfogalmazható. A legfényesebben ezt az illusztrálja, hogy a fiatal Lukács György – akinek a jelentősége a hagyomány indulásában, kibontakozásában és történetének alakulásában aligha túlbecsülhető – épp Alexander Bernát születésnapjára kötetét találta alkalmas fórumnak szociologizáló irodalmesztétikai programjának megfogalmazására. Annak az Alexandernek a tiszteletére készült kötetet tehát, aki magát Taine tanítványának

17 Mannheim Károly: „Lukács György: *A regény elmélete*”. In: Karády Éva–Vezér Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör*. Budapest: Gondolat, 1980.

és követőjének tartotta.¹⁸ A fiatal Lukács esztétikai programjának központi problémája éppen az idealizmus és a szociológia metszéspontján keletkezik, és a következő kérdésben foglalható össze: miképpen érthető meg az időtlen esztétikai érték, amely kizárólag korhoz és társadalomhoz kötött művészi produktumokban testesül meg?

A Kant inspirálta kérdésre, amelyet Lukács a *Heidelbergi esztétika* elején megfogalmaz, azaz hogy „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?”¹⁹ legalább kétféle – egy idealista és egy szociológiai tendenciájú – válasz adható, s ezeket Lukács itt fel is térképezi. Mint rámutat, a művészetfilozófia problémái „az esztétikai érték igen jelentős eltérésére utalnak a többi örök értéktől”,²⁰ azaz a logikai, az episztemikus vagy akár a morális értéktől, ha ez utóbbiakat olyan platonizáló hajlandósággal fogjuk fel, mint Lukács itt Husserl *Logikai vizsgálódásai* nyomán teszi.²¹ A művészetfilozófia különös problémái abból fakadnak, hogy az esztétikai érték időtlensége az időhöz kötött élményben nyilvánul meg – azaz „valami, ami legbenső lényege szerint benne áll az időben, aminek kategoriális felépítéséhez az idő [...] a priori nélkülözhetetlen, nemcsak időtlen-érvényes valamit képvisel, hanem maga az időtlen érték”.²² Ezzel szemben a fiatal Lukács szerint a logikai vagy episztemikus értékeknek csak annyiban van történetük, amennyiben a megismerésüknek van története, de ez a történet nem érinti maguknak az értékeknek a lényegét.

18 Alexander Bernát: *Taine Hippolyte emlékezete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1903. Róla lásd Zóka Péter: *A „nemzeti filozófiái” tradíció Alexander Bernát életművében*. Doktori értekezés. Pécsi Tudományegyetem, 2014.

19 Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 1975, 15.

20 Uott, 165.

21 Husserl vonatkozó felfogásáról lásd Zuh Deodáth: *A kontinentális filozófia kezdetei. Esettanulmány a korai Edmund Husserlről*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2013, 215–217.

22 Lukács, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, 162.

A szociológizáló hagyomány történetében a kanti kérdésfelvetés szociológiai felhangokkal rezonált tovább. Hasonlóan kanti szellemben teszi fel Mannheim a kérdést a tudásszociológia születésének előestéjén:²³ „hogyan lehetséges, hogy [...] ugyanaz a gondolkodás egy lényegében azonos témára, az ismeretelméletre irányítva, különféle, egyaránt jogos megoldásokhoz juthat”? És hasonló kérdéssel indít Antal Frigyes is, amikor Massacio és Gentile a Madonnát gyermekével ábrázoló képei kapcsán felveti: „Hogyan festhettek két ennyire különböző képet ugyanabban a városban, ugyanabban az időben?”²⁴ A 20. század első évtizedeitől kezdődően a *hogyan lehetséges...?* kérdésének különféle tudásterületekre vonatkoztatott változatai újabb, szociológiai perspektívából értelmezhető kérdéseket és ekként inspirált válaszokat indukálnak – elsősorban az egyes művészeti ágak, a filozófiatörténet, a természettudomány és a társadalomtudományok filozófiája területén. Hogy ezekre a kérdésekre a magyar századelőn miért a szociológiai válasz tűnt sokak számára, s szinte mozgalomszerűen kielégítőnek, arra Papp Zsolt diagnózisa ad ugyancsak szociológiai választ. Eszerint Magyarországon és általában Közép-Európában

[n]em tört át az az elv, hogy az állam, az igazgatás és a nyilvánosság törvényei meg kell, hogy feleljenek a piac törvényeinek. A közhatalom és intézményei nem, vagy kevésbé lettek megállapításaiknak és értelmezéseiknek nyilvánosság előtti legitimitásukra rákényszerítve. Megmaradt a döntés és értelmezés monopóliuma, amely öröklött jogokkal, integráns szimbólumokkal, szokásrenddel és karakterjegyekkel érvelt. Amely a történeti előjogok és értékek levizsgáztathatatlanságát, látványosan deklarált és kíméletlenül betartott összemérhetetlenségét vallotta. A társadalom igazgatása és kormányzása nem a polgári demokratikus képviselőlet alapján, hanem döntően a rendi elveken nyugvó arisztokratikus intézmények alapján szerveződött. Ezzel pedig nem

23 Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 99.

24 Antal Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Budapest: Gondolat, 1986, 10.

egyszerűen az állami döntések megvitathatósága, hanem e diszkuszió *hatékonyága* és eredményeinek *visszacsatolhatósága* sikkadt el a társadalom életében. Nemcsak hogy nem biztosítottak teret az illetékességek nyilvános társadalmi levizsgáztatására, hanem maguknak tartották fenn a *speciális illetékességet* a társadalomra és működésére vonatkozó jogosítványok meghozatalában és értelmezésében. Olyan autoritásokként működő intézményekről van szó, amelyek kizárták, sőt destruálták a gondolatok szabad – „liberális” – konkurenciáját, és görcsösen ragaszkodtak ítéleteik megfellebbezhetetlenségéhez. *Ez pedig az emberi ész használata mérhetetlen esendőségének tapasztalatához vezetett.* Legalábbis valószínű, hogy ez az élmény jelen van a századforduló és a húszas évek közép-kelet-európai filozófiájában és filozófiai ihletésű szociológiájában.²⁵

Ez az élmény alkalmas kiindulópontja lehet a századfordulótól kibontakozó szociológiai válaszkeresésnek: ahol a ráció lerobban, segíthet az ágensek szemléletének társadalmi helyzetekhez kötött megértése.

A szociologizáló hagyományon belül a legvilágosabban a művészettel – úgy is mint a ráció birodalmán jórészt kívül eső területtel – kapcsolatban merül fel az a szociológiai szempontú értelmezéseket általában érintő kérdés, hogy mi az, ami a kulturális termelés produktumaiból szociológiailag megérthető, és mi az, ami a szociológiai értelmezés korlátainál fogva szükségképpen kívül esik e diszciplína látómezején. A szociológia a – művészi vagy bármilyen más – reprezentációk, és általában: a kulturális termelés megközelítésének csak az *egyik* módja, amely csupán *egy* lehetséges perspektívából közelít rendkívül komplex gondolati tartalmakhoz és az őket övező nem kevésbé komplex körülményekhez. Mind a tartalom, mind pedig a körülmények sokféle módon megközelíthetők, és a különféle megközelítések az éppen vizsgált tartalom különböző

25 Papp Zsolt: *A válság filozófiájától a konszenzus szociológiájáig*. Budapest: Kossuth, 1980, 55.

aspektusait emelik ki, illetve helyezik különféle – olykor egymással inkompatibilis – megvilágításokba, s ezáltal mást és mást képesek meg látni és megmutatni belőle.

Aligha lehetséges azonban rálelni az alkotások értelmezésének egyetlen, kizárólagosan helyes módjára: más kérdésekre válaszol a gondolati tartalom vagy a művészi kompozíció esztétikai rekonstrukcióját célul tűző értelmezés, mint az, amelyik az adott alkotás társadalmi beágyazottságára vagy egy adott történelmi-társadalmi szituációban gyakorolt jelentőségére összpontosít. Ez pedig arra utal, hogy az értelmezésnek nemcsak kizárólagosan helyes módjai nem léteznek, de egységes módjai sem. Ahogyan egységes szemléletmód és módszer sem létezhet: az esztétikai és a szociológiai nézőpontból feltáruló aspektusok egymásra kölcsönösen redukálhatatlan aspektusai a műalkotásoknak.

25

A szociológia mint „első filozófia” iránt a 19-20. század fordulójától kezdve megmutatkozó elkötelezettség művészeti vonatkozásban azt jelenti, hogy a művészi áramlatok és stílusirányzatok értelmezése konkrét történelmi-szociológiai háttér előtt és szociológiai vonatkoztatási keretben zajlik. Gyakorta úgy tűnik azonban, hogy ebben a keretben a szerzők némiképp kényelmetlenül érzik magukat, mert a szociológiai háttér előtt éppen az esztétikai érték nem jelenik meg világosan – tehát éppen az a szempont, amely a művészetet a reprezentáció más területeitől képes elhatárolni. Ez a probléma a tudománytörténet kontextusában is megjelenik, ahol a szociológiai figyelem épp a tudomány megkülönböztető jegyül szolgáló episztemikus értékek iránt tesz érzéketlenné.

Máshol úgy érveltem,²⁶ hogy az, ahogyan Lakatos és Lukács kivonják a tudomány és a művészet számukra kitüntetett tartalmát a szociológiai értelmezés illetékességi köréből, igen érdekes párhuzamot mutat. Mind-

26 Lásd Demeter, *A szociologizáló hagyomány.*

ketten tisztában vannak azzal, hogy a tudományos illetve a művészeti teljesítmények konkrét társadalmi viszonyok között keletkeznek, de osztoznak abban a meggyőződésben is, hogy ami disztinktíve tudományos, illetve művészi ezekben a teljesítményekben, az ezekhez a társadalmi viszonyokhoz képest transzcendens, vagyis nem redukálható azokra és nem magyarázható azokból.

Lukács az esztétikai értéket éppúgy az „időtlen forma-fogalmon belül” véli megtalálni, ahogyan Lakatos az episztemikus értéket a popperi harmadik világ platóni tartalmai között lokalizálja, ~~miközben mindketten tisztában vannak azzal, hogy ezek az értékek ténylegesen történelmi-szociológiai kontextusban keletkeznek.~~ Éppen ezért a fiatal Lukácsnak az irodalomtörténet-írás helyes módszertanára vonatkozó álláspontja egy Lakatoséhoz hasonló Kant-parafrázisban foglalható össze: „Az esztétika művészettörténet nélkül üres, a művészettörténet esztétika nélkül vak”.²⁷

A helyzet tehát némiképp paradoxnak hat: ahhoz, hogy a kulturális termelés valamely területének történetét szociológiailag értelmezzük, az adott terület szociológiailag nem kezelhető fogalmára kell támaszkodnunk. E fogalom terjedelmének tisztázása – és ezzel a szociológiai értelmezés illetékességi területének kijelölése a művészet esetében az esztétikára tartozik, a tudomány esetében pedig a normatív ismeretelméletre, s nem a szociológiára. Ebből pedig az látszik, hogy a szociológiai értelmezés nem generalizálható, nem tarthat igényt az „első filozófia” szerepére abban az értelemben, hogy a művészet jelenségeire kimerítő magyarázatot adjon – csak annyiban „első filozófia” tehát, amennyiben az a szociologizáló hagyomány képviselői számára az értelmezés elsődleges perspektíváját kínálja.

27 Uott.

Ezekre a problémákra az 1910-es évektől kezdve egyre kevésbé pozitívista, s mindinkább szellemtörténeti, majd utóbb marxi módszertanra támaszkodó válaszok születtek. Noha Percz László ezt a jelenséget Gestalt-váltásként jellemzi, mégis inkább olyan folyamatról van szó, melynek fokozatosságát éppen a zeneesztétika történetén igyekszem rögvést illusztrálni.²⁸ A szociologizáló hagyomány története – és így a magyar filozófia története, melynek e hagyomány, úgy hiszem, megkerülhetetlen, sőt a legjelentősebb része – általában sem írható meg egymásra következő korszakok történeteként: csak mint egymásra torlódó és egymást átfedő korszakok történetét lehetséges megírni azt.

Ebben a szellemben kísérlem meg a szociologizáló hagyomány történetét négy, egymást részlegesen átfedő módszertani szakaszban rekonstruálni. A történet a *pozitívizmus* fentebb vázolt hatásától indul, s ez a hatás még akkor is érvényesül, amikor a későbbiekben bemutatandó *szellemtörténeti* szemléletmód virágzásnak indul; de még e virágzás idején kibontakozik a *marxista* vonulat is, melynek a második világháború utáni dominanciája ellenére a *posztmarxista* tendenciák is viszonylag korán megjelennek és kitartanak az ezredfordulóig – sőt azon túl is. Ilyenformán persze világos korszakhatárok nem állíthatók fel, de a hagyomány alakulásának folyamata legalább hozzávetőleg korszakolható.

A szociologizáló hagyomány első évtizedeit jellemző pozitívizmussal szembeni averzió még kéz a kézben jár a marxizmussal szembeni averzióval. A fiatal Lukács egyszerre idegenkedik a „törvényeket talált” szociológia ürességétől,²⁹ és attól a túlságosan is közvetlen kapcsolattól, amelyet szerinte a marxizmus feltételez gazdaság és irodalmi gondolat

28 Percz, *Háttér előtt*.

29 Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető, 1977, 552.

között.³⁰ Ezért inkább magáévá teszi azt a szellemtörténeti módszertant, amelyet az idős és marxista Lukács önkritikus élel és az indokoltnál talán több malíciával ekként jellemez:

Szokássá vált, hogy valamely irányzat, valamely korszak stb. kevés, többnyire csupán intuitív módon kiragadott vonásaiból szintetikusán általános fogalmakat alkossanak, amelyekből azután deduktíven leszálltak az egyes jelenségekhez, és így nagyvonalú összefoglaláshoz vélték eljutni. Ez volt *A regény elmélete* módszere is.³¹

A szociologizáló hagyomány első évtizedeit a pozitívizmussal szemben a dilthey-i, simmeli, majd weberi befolyás jellemzi, és ez vezet el a fokozatosan kibontakozó szellemtörténeti orientációhoz, mely a két világháború közötti időszak módszertani vitáinak fókuszába kerül. A szellemtörténeti hatás jól megragadható a fiatal Lukács és Mannheim tudás-szociológiájában, mely a *világnézetet*, azaz a világhoz való viszonyulás nem-fogalmi jellegű élménytotalitását helyezi a szociológiai értelmezés középpontjába.³² A szellemtörténeti megközelítés körüli módszertani viták jelentik a pozitívizmus mellett a másik olyan kontextust, amelyben a szociologizáló hagyomány elhelyezhető a korszak magyar szociológiai, irodalom- és történettudományi vitáinak viszonyrendszerében. Ezek a viták nem kis részben filozófiai relevanciájuk, ahogy az megmutatkozik a Hajnal István munkái körül kibontakozó, sokszor feldolgozott történelemfilozófiai ütközésekben,³³ vagy az irodalomtörténet-írás hasonló kontroverziáiban.³⁴

30 Uott, 398–399, illetve Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető, 1978, 52.

31 Lukács, *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, 481.

32 Lásd Demeter, *A szociologizáló hagyomány*.

33 Lásd Lakatos László: *Az élet és a formák: Hajnal István történelemszociológiája*. Budapest: Új Mandátum, 1996, illetve Pereg, *Háttér előtt*.

34 Lásd Imre László: „A magyar szellemtörténet utóhullámai és következményei”. *Alföld* (2011)/1, 88–99.

Ezekből a vitákból annyi mindenképpen világos, hogy a „szellemtörténet” címke legfeljebb általános tájékozódási kategóriaként használható – csakúgy, mint a korabeli eszmetörténet (és valószínűleg általában az eszmetörténet) hasonló címkéi. A „szellemtörténet”, ahogyan a „pozitivizmus” is – ahogy Mannheim mondja³⁵ – „a gondolkozást megbénító jelszavak”, vagy intellektuális csatározásokban buzogányként forgatott gúnyszavak, hozzávetőleg abban az értelemben, ahogyan a korban a „pszichologizmus” címkéje is funkcionált.³⁶ Az ilyen fogalmak mind a bíráló által nem kívánatosnak tekintett elméleti elköteleződések **címkéi** voltak, amelyek a kritika alá vont megközelítés gyengeségeinek felnagyításán alapulnak. A „szellemtörténet” a jelen kontextusban olyan értelmezői kategóriák centralitását jelenti, mint a történelmi folyamatok hajtóerőiként felfogott korszellem, a nemzeti szellem, a stílus, a világnézet és a tudat. E kategóriák tartalma bármely kor vonatkozásában legfeljebb csak rekonstruálható, de nem adott, s inkább támaszkodik az értelmezői beleérzés már-már művészi képességére, mint valamely szociológiai elmélet következtetési sémáira.

Ebben az értelemben a szellemtörténeti módszer egyszerre tart távolságot a pozitivizmus és a marxizmus heurisztikájától, melyeket a szellemtörténeti bírálat hajlamos egyneműként kezelni. Így tesz például Hóman Bálint *A magyar történetírás új útjai* című tanulmánykötet bevezetőjében, amely a szellemtörténeti megközelítés termékenységének körképszerű bemutatását nyújtja különböző diszciplínák területén. Hóman perspektívájából a marxizmus és a pozitivizmus alapvető rokonsága materialista és törvénykereső szemléletmódjunktól fakad, amely szemben áll a szellemtörténet idealista és individualizáló tendenciáival.³⁷ Innen nézve, ahol a

35 Mannheim, *Tudásszociológiai tanulmányok*, 350.

36 A „pszichologizmus” körüli vitát tudásszociológiai szempontból rekonstruálja Martin Kusch: *Psychologism. A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*. London: Routledge, 2005.

37 Hóman Bálint: „A történelem útjai”. In: Uő. (szerk.): *A magyar történetírás új útjai*. Budapest: Magyar Szemle, 1931, 21.

pozitivizmus és a marxizmus társadalmi és gazdasági tényeket, illetve ezek oksági viszonyait keresi és találja meg (mint a történelmi folyamatokat egybefogó alapot), ott a szellemtörténet az e folyamatokat „megelőző és irányító szellemi áramlatokban” ismer fel „szintetizáló tényezőit”.³⁸

Ezt a szintetizáló tényezőt a szociologizáló hagyomány szellemtörténeti orientációjú korszakának kontextusában leginkább a „világnézet” és a „stílus” fogalmi jelölik, amelyek világosan szellemtörténeti gyökereik: a jelenségek sokféleségének mélyebb egységét adó közös „szellem” intuíción, beleélésen, átélésen alapuló megértésének kategóriái. Mannheim például Dilthey nyomán úgy tekinti, hogy a világnézet „ateoretikus” entitás, s mint ilyen, nem a fogalmi gondolkodás terméke.³⁹ Inkább arról van szó, hogy a teoretikus, illetve művészi tartalmak maguk is valamilyen mögöttes, alogikus és megformálatlan pszichológiai totalitásból fakadnak, amely minden kultúrobjektíváció háttérében értelmesen kereshető. Ez a totalitás „érezsként” és „élményformaként” adott beállítódás,⁴⁰ amelyet a kultúrobjektívációk „dokumentálnak”, s a kultúratudomány feladata ezekből a dokumentumokból a mögöttes világnézetet rekonstruálni. Más szavakkal tehát, a paradoxnak tűnő feladat az, hogy az értelmezés fogalmilag strukturáltan ragadjon meg valami olyasmit, ami eredendően alogikus és ateoretikus: az érzés- illetve élménytotalitást.

Ez a feladat azonban nem reménytelen. Ahogy Mannheim fogalmaz, a világnézet csak a gondolkodáson, de nem az észen túli: nem a gondolkodás eredményként jön létre, de megközelíthető racionálisan. A világnézeti értelmezés feladata éppen az, hogy ezt a strukturálatlan totalitást dokumentumaiból fogalmilag megragadja és elméletileg hozzáférhetővé tegye.⁴¹ A kultúrobjektívációk dokumentumjellege nem dologi vagy

38 Uott, 27.

39 Mannheim, *Tudásszociológiai tanulmányok*, 12.

40 Uott, 31.

41 Uott, 14, 54.

pszichikai tényként adott, mégis evidenciaként szolgál, és mivel a világnézeti értelmezés erre az evidenciára támaszkodik, így maga is pozitív tudomány. Azonban nem a pozitivizmus szűk, természettudományi analógiára felfogott értelmében az, hanem úgy mond arra a fenomenológiai felismerésre alapozva, hogy kultúratudományi perspektívából szemlélve a dokumentumjelleg minden szellemi objektivációban jelen van. Az objektivációk ekként – vagy ekként is – adottak, s így szemlélve függetlenek attól, ahogyan dologi vagy pszichológiai tekintetben adottak.⁴²

A fiatal Mannheim és Lukács egyaránt a világnézet fogalmának ilyen irracionalisztikus felfogását tekintik a szociológiai szempontú interpretációs vállalkozások módszertanilag centrális elemének. Amikor Lukács arról beszél, hogy a dráma „végoka” az író világnézete, amelyet bele kell „szuggerálnia” a befogadóba,⁴³ akkor ő sem fogalmilag strukturált gondolati tartalmak, hanem éppenséggel egy látásmód és érzésvilág kifejezésére, kommunikációjára és átélő befogadására gondol. A fiatal Mannheim is erre az irracionalisztikus világnézet-fogalomra támaszkodva gondolja azt, hogy a kultúrobjektívációk általában egy mögöttes élmény- illetve érzéstotalitás kifejeződéseiként érthetők meg, amely totalításra módszertanilag egy általános – azaz nem csak az objektivációk egy szűk területére korlátozott – stílus kategória „princípiumaként” támaszkodhatunk.⁴⁴

A „stílus” ekként értett fogalma könnyen alkalmazható a művészettörténeti megértés határain túl is, és használható általános tudásszociológiai kategóriaként. Így tesz Mannheim is, amikor a konzervativizmust egyfajta gondolkodási stílusként érti meg, amely nem szükségképpen jár együtt politikai aktivitással vagy akár elköteleződéssel: a konzervatív gondolkodási stílus a tudásszociológus perspektívájából a politikai

42 Uott, 49–50.

43 Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, 38.

44 Mannheim, *Tudásszociológiai tanulmányok*, 60.

szféráján kívül is változatos megnyilvánulások háttérében ismerhető fel – a művészi alkotástól a mindennapi cselekvésig. A gondolkodási stílus mannheimi fogalma így szinte Lukács – nála az irodalomtörténetre vonatkoztatott, de mint itt is látható: általánosítható – stílusfogalmát visszhangozza,⁴⁵ amely szerint a stílus a világ „átélésének” egy formája:

Akkor beszélünk *gondolkodási stílusról* a gondolkodási irányok pusztán különbségével ellentétben, ha a gondolkodásban munkáló érzékelő különbség esetében nemcsak teoretikus eltérésekről van szó, hanem [akkor is,] ha a felmutatható teoretikus különbség mögött a mögötte álló világnézeti totalitás különbsége áll; és ha, ami még ennél is fontosabb, a megismerendő tárgyhoz való különböző beállítódás és különböző létszerű vonatkozás mutatható ki.⁴⁶

Ez a tudásszociológia tehát a különböző reprezentációk közös vonásai mögött meghúzódó gondolkodási stílus megértésére irányul, melynek kulcsa a világ szubjektív percepciójának formája, azaz a *világnézet*, amely a világhoz való viszonyulás egy bizonyos módját, és e viszonyulás kifejezésének lehetőség feltételét adja. Ez az a legáltalánosabb alap, amelyre a fiatal Lukács és Mannheim tudásszociológiája egyaránt épül.

Nincs szó persze arról, hogy a szellemtörténeti megközelítésmód homogén lenne, vagy akár csak egyértelműen elköteleződne a szociológiai orientáció mellett. Nem mindenki ért egyet Molnár Antallal, aki úgy látja, hogy a szellemtörténeti stílus kutatás csak félútig jut, amikor „az egyes korok társadalmi fejlődésének lelki eredményeit csak *adottságokként* kezeli és nem kutat le a gyökereikig”, azaz nem tárja fel a művek „társadalmi vonatkozásait”, azt „a keretet, amelybe életföltételei bele voltak ágyazva”.⁴⁷

45 Lukács, *Ifjúkori művek*, 404.

46 Mannheim Károly: *A konzervativizmus*. Budapest: Cserépfalvi, 1994, 182.

47 Molnár Antal: *A zenetörténet szociológiája*. Budapest: Franklin Társulat, 1923, 28.

A szellemtörténet és a szociológia viszonyának sokféle, akár egymással konfliktusos értelmezési lehetőségei között tanulságos ezzel szemben azt látni, amiként Babits Mihály a *Nyugatban* 1931-ben megjelent, *Szellemtörténet* című tanulmánya üdvözli, hogy a szellemtörténeti módszer túllép a pozitivistá „téglahordás” érdektelenségén és unalmán. Babits ugyanakkor aggódik is amiatt, hogy ezzel a túllépéssel egyrészt széles tere nyílik a túlságosan szubjektív értelemadásnak, másrészt pedig az a veszély is fenyeget, hogy miközben a művek kontextusára támaszkodva keressük az értelmüket, a szellemtörténet átcsúszik szociológiába.⁴⁸ Babits álláspontja újfent szembeállítható Mannheim Károly ugyancsak 1931-ben megjelent *Tudásszociológia*-szócikkével (mely 1936-tól az *Ideológia és utópia* angol kiadásainak ötödik fejezeteként is megjelenik), amely a szellemtörténeti módszert egyenesen a tudásszociológia akadályának látja, amennyiben az mindent a „szellemből” eredeztetve „elzárta az utat, melyet járva a társadalmi folyamatoknak a »szellemibe« való esetleges bejátszása fölfedhető”.⁴⁹ Abban a módszerben tehát, amelyben Babits túl sok szociológiát lát, Molnár és Mannheim éppen-séggel túl keveset.

Fülep Lajos 1932-es, Mannheim fentebb említett tudásszociológia-szócikkét ismertető tanulmányából kiderül, hogy szerinte a szellemtörténeti értelmezés éppen addig képes az intelligibilitás igényeit kielégíteni, amíg nem csap át szociológiába. A *Nyugatban* megjelenő írásban Fülep a tudásszociológiát a történelmi materializmus módszeréhez kapcsolja, s úgy vélekedik – hasonlóan a fiatal Lukácshoz –, hogy a gazdasági kategóriákhoz talált közvetlen átjárás sehogyan sem juttathat közelebb bennünket a tudomány vagy a művészet tartalmának megértéséhez.⁵⁰ Általánosabban szólva: a szociológia nem teszi intelligibilissé a művészetet.

48 Babits Mihály: „Szellemtörténet”. *Nyugat* (1931)/18-19, 321–336.

49 Mannheim, *Tudásszociológiai tanulmányok*, 303.

50 Fülep Lajos: „A tudomány szociológiája”. *Nyugat* (1932)/2, 115–117.

Hasonló látszik Fülep Babits szellemtörténeti cikkére írt reakciójából is,⁵¹ ahol Fülep a világnézet-központú szemléletet a művészettörténet helyes módszerének tekinti, de csak a művészet történelmi változásainak megértésében. Azt viszont már expliciten tagadja, amit a fiatal Lukács és Mannheim állítanak, hogy a műveket valamely világnézet dokumentumaként kellene értelmezni. A helyes módszer szerinte az, amit Riegl, Dvořák és Tolnay Károly Bruegel-tanulmánya is követ: az egyes korok szelleméhez, „művészetakarásához”, világnézetéhez képest megmutatni, hogy miben rejlik a művészi teljesítmény és nagyság.

Fülep ezen a ponton meg is áll, és nem teszi fel a kérdést, hogy miért olyan egyes korok szelleme, művészetakarása, világnézete, amilyen. Ezzel elvágja a világnézet fogalmának a szociológiai értelmezéshez kapcsolódó szárait, amelyből így aztán „nem folyik [...] az elszociologizálás”⁵² hiszen ha a művek legitímen nem értelmezhetők mint egy adott társadalmi viszonyrendszerben keletkező világnézet kifejeződései, akkor keletkezésük társadalmi viszonyai sem mutathatók ki belőlük, s így e viszonyok sem deríthetnek fényt a művészi tartalomra.

A szellemtörténet és a szociológia izolációjára irányuló kísérletek ellenére a szellemtörténeti megközelítés még a múlt század húszas éveitől kibontakozó, marxista inspirációjú szociológiai szemléletmód fejlődésére is hosszú árnyékot vet.⁵² Argumentálhatóan ez vetül rá például Lukács osztálytudat-fogalmára:⁵³ az osztálytudat ugyan a termelési folyamatban elfoglalt pozíció függvénye, de egyúttal olyan „szellem”, amely akkor is a történelmi folyamat hajtóereje, ha épp senki gondolkodásában nincs

51 Fülep Lajos: „Szellemtörténet – Hozzászólás Babits Mihály tanulmányához”. *Nyugat* (1931)/24, 657–661. Fülep gondolkodásának gyökereihez legújabbán lásd Hörcher Ferenc: „Art and War in Early 20th-Century Central Europe: Lajos Fülep in Florence”. In: Roberto Ruspanti–Zoltán Turgonyi (szerk.): *All'ombra della Grande Guerra*. Budapest: MTA BTK, 2017.

52 Lásd Imre, *A magyar szellemtörténet utóhullámai és következményei*.

53 Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető, 1971, 277–278.

jelen. Ugyanakkor a marxista szemléletmód elsajátításával a szellemtörténeti reminiscenciák ellenére is elpárolog az averzió a „törvényeket talált” szociológia ürességével szemben.

A marxista Lukács már a történelmi és dialektikus materializmus módszerében látja a „tudományos marxizmus” lényegét, melynek célja a történelem egyéni pszichológiától független törvényszerűségeinek az elmélet és gyakorlat egységét megalapozó felismerése.⁵⁴ És legkésőbb a harmincas évekre Mannheim is abban látja a szociológia lényegét,⁵⁵ hogy az emberi társadalom létezésének, formáinak és változásának törvényeit ~~kutatassa~~ kutatassa. Ezzel mindketten eltávolodnak korai tudásszociológiájuktól, melynek célja a kulturális termelés produktumai mögött meghúzódó világnézet rekonstrukciója, s e világnézet társadalmi viszonyok felőli megértése volt.⁵⁶

35

A *Történelem és osztálytudat* szociologizáló ismeretelméletét is már oksági nyelvezet jellemzi. Lukács a modern természettudomány matematizálásra irányuló erőfeszítéseiben egyrészt a tökéletes termelési viszonyok ismeretbeli okozatát pillantja meg, másrészt ennél tovább is megy, amikor a természettudomány jelenségeit egyenesen a burzsoázia osztályérdekeinek megfelelően látja *konstituálódni*. Az oksági magyarázat igénye mutatkozik meg Bence György marxista tudományfilozófia kidolgozására irányuló – és részben a *Történelem és osztálytudat* által inspirált –, 1970 és 1972 között írott kezdeményezésében is, mely nagyban támaszkodik a technológiai determinizmus tételére. Bence a marxista tudománytörténet – például Boris Hessen – nyomdokain haladva elfogadja, hogy a technológia adott fejlettségi szintje problémákat kínál a tudomány számára, amely ugyanakkor gyakorlati érdekek nélkül is foglalkozik azok elméleti

54 Uott, 271.

55 Mannheim, *Tudásszociológiai tanulmányok*, 347.

56 Lásd Demeter, *A szociologizáló hagyomány*.

magyarázatával.⁵⁷ S ezen a ponton jelentkezik Bence magyarázatigénye arra a kérdésre, hogy miként jut el a technológia arra a szintre, hogy a tudomány elméleti eredményei gyakorlati alkalmazást nyerhessenek, s törekvése arra irányul, hogy e folyamat dinamikájának, logikájának és kauzális összefüggéseinek elméletét kidolgozza.

A második világháború után kibontakozó marxizmus filozófiai jellegzetességei legalább három fő fókuszpont köré szervezve érthetők meg. Az első fókusz *leleplező ideológiakritikai*, s céljait tekintve politikai, vállaltan az osztályharc intellektuális eszköze. Ez a fajta ideológiakritika kilép az értékmentes vizsgálódás területéről, mivel itt a filozófiai-értelmezői érdeklődést a politikai célok irányítják. Ennek szokványos útja a vizsgált jelenségek morális elmarasztalásán keresztül vezet: annak megmutatásával, hogy a vizsgált jelenség miképpen szolgál olyan partikuláris érdekeket és célokat, amelyek a történelmi folyamat vagy a politikai közösség *egészének* nézőpontjából nemkívánatos következményekkel járnak (még akkor is, ha esetleg nem szándékolt következményekről van szó).

Ez az ideológiakritika az eszmék társadalmi hatékonyságát nem pusztán a történelmi és dialektikus materializmus módszere szerint magyarázza és érti meg – eddig a pontig a vállalkozás megmaradhatna az értékmentes szociológiai vizsgálódás terepén. De ehhez kapcsolódik a történelem szükségyszerű és egyben kívánatos menetének marxi történelemfilozófiából átvett víziója, amely egyszerre kínálja az eszmék normatív értékelésének lehetőségét és a helyes politikai cselekvés princípiumait. Így az ilyen megközelítésben tárgyalt művek – és általában: szellemi jelenségek – *a gyakorlat és elmélet egységének jegyében* kerülnek elemzésre és elítélésre.

Így válik a legáltalánosabb szitokszóvá a „polgári” jelző, amely különböző változataiban – mint „burzsoá”, „kispolgár” vagy a „citoyen” – az

57 Bence György: *Kritikai előtanulmányok egy marxista tudományfilozófiához*. Budapest: MTA Filozófiai Intézete, 1990, 203.

ideológiakritikai elemzések gyújtópontjába kerül, s ebben a megközelítésben jelzője lesz mindannak, ami a kapitalista fejlődés nemkívánatos tendenciáinak olykor terméke, olykor forrása, olykor pedig reakciós konzerválója, azaz a természetes és kívánatos történelmi folyamat kevéskötője. Így lesz például az ideológiakritika kezében a „polgári” filozófia és szociológia a fasizmus szálláscsinálója,⁵⁸ vagy a „kispolgárság” a fasizmus társadalmi háttérháza.⁵⁹

Ez az a pont egyébként, ahol a szociologizáló hagyomány marxista vonulatai is gyakorta elválnak egymástól. Sokakat inspirál Marx elmélete – fogalmai, szociológiája, és módszertanának különböző vonásai –, de gyakorta anélkül, hogy történelemfilozófiájának politikai cselekvést illető következményeit is elfogadnák. Számukra marad (legalább részben) a marxi elmélet, de a marxista gyakorlat nélkül, ami „ortodox marxista” szemmel politikailag és morálisan is elfogadhatatlan. Ha valaki mondjuk csak a történelmi materializmus módszertanát fogadja el, akkor – amint Hauser Arnold mondja – olyan „elvtárs” lesz, „akinek legitimációját Marx is kétségbe vonta volna, minthogy, ahogy tudjuk, ő a szociális gondolkodást és tevékenységet elválaszthatatlannak tekintette.”⁶⁰

Ennek az ideológiakritikai megközelítésnek a legismertebb s legtöbb figyelemre számot tartó műve *Az ész trónfosztása* (1954), de Lukács műve mellett ebben a körben említhető Heller Ágnes Kosztolányiról mint az erkölcsi normák felbomlásának költőjéről írott könyve (1957),⁶¹ vagy Szigeti Józsefnek az 1950-es és 1960-as években írott, a jelen kontextusban különösen fontos kritikái a magyar szellemtörténetről (melyek

58 Lásd Lukács György, *Az ész trónfosztása*. Budapest: Magvető, 1954.

59 Lásd Vajda Mihály, *A fasizmusról*. Budapest: Osiris, 1995.

60 Hauser Arnold, *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest: Gondolat, 1978, 40.

61 Heller Ágnes, *Az erkölcsi normák felbomlása. Etikai kérdések Kosztolányi Dezső munkásságában*. Budapest: Kossuth, 1957.

kötetben 1964-ben jelentek meg).⁶² Szigeti bírálatai nem nélkülöznek minden filozófiai éleslátást: például jól látja, hogy a szellemtörténeti iskola olyan képviselői, mint Joó Tibor, Hóman Bálint vagy Szekfű Gyula problematikusan kezelik a materializmus-idealizmus illetve a pozitívizmus-szellemtörténet oppozíciók viszonyrendszerét, amennyiben egyfelől a pozitívizmust és a materializmust, illetve másfelől az idealizmust és a szellemtörténetet hajlamosak kéz a kézben járó álláspontoknak tekinteni. Ez pedig, mint arra Szigeti helyesen rámutat, aggályos, hiszen a pozitívizmus intrinzikusan nem elkötelezett a materializmus mellett – és Szigeti szemében éppen ez a legnagyobb hiányossága a marxizmussal szemben.

Azonban miközben ezt jól látja, Szigetit éppen a fenti értelemben ideológiakritikai és ezért osztályharcos hevülete megakadályozza abban, hogy azt is lássa: ezek a problémakörök a kortársak számára szorosán összekapcsolódtak. Nem Joó vagy Hóman osztályálláspontjából fakadó torz világnézete – és amint Szigeti szívesen sugallja, egyébkénti ostobasága – vezet ugyanis e kérdéskörök összekapcsolt tárgyalásához, hanem – mint fentebb láttuk – például a fiatal Lukács is hajlamos a materializmus, a pozitívizmus és a marxizmus között szerves összefüggéseket látni. Talán Szigeti ezt nem látta szerencsésnek Lukács szemére vetni, még nem-marxista korszakával kapcsolatban sem.

Hasonlóan méltánytalan elbánás jut osztályrészül Max Webernek is. *A protestáns etika és a kapitalizmus szellemét* Szigeti úgy rekonstruálja, mintha abban a protestantizmus és kapitalizmus összefüggéseire vonatkozó meglátások a történelmi materializmussal kompatibilis megalapozás híján a misztika ritkás levegőjében lógnának. Pedig hát Weber igen körültekintően fogalmaz: tézise, mint mondja, nem az, „hogy a kapitalizmus mint *gazdasági rendszer* a reformáció terméke”, hanem arra keres

62 Szigeti József: *A magyar szellemtörténet bírálatához*. Budapest: Kossuth, 1964.

választ, hogy „mennyire erős vallásos szellem részesedett” a kapitalista szellem „minőségi kiművelésében és mennyiségi elterjedésében [...], s a kapitalista alapon épült kultúrának milyen konkrét *oldalai* származnak e vallásos befolyásból”.⁶³ Az idézett bekezdésben egyébként Weber mintha egyenesen az alap-felépítmény dichotómia marxi nyelvezetét használná, hogy aztán tanulmánya utolsó bekezdésében rámutasson: „Világossá kellene válnia azonban annak is, hogyan befolyásolta a társadalmi, főként pedig a *gazdasági* kultúrfeltételek egésze” a kapitalista szellem kibontakozását, mivel

nem lehet az a szándékunk, hogy a kultúra és történelem értelmezésének egyoldalúan „materialista” módját egy épp olyan egyoldalú, spirituálisan kauzálissal cseréljük fel. *Mindkettő egyaránt lehetséges*, de – ha nem előmunkálatként, hanem a vizsgálódás befejezéséül kívánnának szolgálni – a történelmi igazság egyikükkel sem kezdhet semmit.⁶⁴

Ehhez képest Szigeti ragaszkodik ahhoz, hogy Weber „a kapitalizmus fogalmát alaposan spiritualizálja, másfelől a társadalmi-gazdasági élet végleges keretét látja benne”, és így amit nyújtani tud, az „csupán a történelmi valóság torzképe”.⁶⁵ Szigeti szemében Weber végzetes fogyatékossága, hogy nem teszi magáévá a történelmi fejlődés monokauzális, kizárólag materialista tényezőkön nyugvó modelljét. Pedig kellő értelmezői jóindulattal Weber nem szükségképpen összeegyeztethetetlen Marxszal – bár a monokauzális magyarázatokkal igen. Ha a fenti passzusokhoz hozzátesszük Marx azon belátását, hogy „az elmélet is anyagi hatalommá válik, mihelyt a tömegeket megragadja”,⁶⁶ akkor Weber

63 Max Weber: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások*. Budapest: Gondolat, 1982, 116.

64 Uott, 289–290.

65 Szigeti, *A magyar szellemtörténet bírálatához*, 130–131.

66 Karl Marx: „A hegeli jogfilozófia kritikájáról”. In: *Marx és Engels Művei*. 1. kötet, Budapest: Kossuth, 1957, 385.

és Marx álláspontja olyképpen válik rekonstruálhatóvá, hogy inkább az illeszkedések, semmint az olyan szakadékok mutatkoznak meg,⁶⁷ amelyeket az osztályharcos hevület fűtötte kritikus lát. Csakhogy Szigeti esetében – éppúgy, mint a leleplező ideológiakritika igényével fellépő munkákban általában – az értelmezői jóindulat szükségképpen hiányzik.

A második világháború utáni magyar marxizmus második fókuszpontjaként a mindennapi élet filozófiai elméletét emelem ki, melyből a jelen kontextusban különösen a *mindennapi tudás* szociológiájának kidolgozására irányuló ~~professzionális~~ relevánsak. Ezek inspirációja és kiindulópontja Lukács késői főműve, *Az esztétikum sajátossága*,⁶⁸ mely a mindennapi élet elméletének felhasználásával dolgozza ki a világ tudományos és művészi „visszatükrözésének” – elsősorban ez utóbbinak – az elméletét. Az élményvilág zenetörténetben tükröződő rekonstrukciójának és értelmezésének igénye ~~hasonlóképpen~~ nem idegen az idős Lukács inspirálta marxista zeneesztétikától sem.

Mint Zoltai Dénes rámutat, „Lukács minden művészi forma titkának a belőle kibetűzhető emberképet, a különös embert és a különös embéri viszonyokat tartja”,⁶⁸ és ezt az antropológiai orientációt teszi magáévá a marxista zeneesztétika éppúgy, mint az 1960-as és 1970-es évek marxista elméletalkotása és eszmetörténet-írása is. Ehhez illeszkednek Heller Ágnes azon tanulmányai, melyek organikusan kapcsolódnak a magyar marxizmus hamarosan bemutatásra kerülő harmadik, *antropológiai* fókuszpontjához.⁶⁹ Ahogy Rózsa Erzsébet kimutatja,⁷⁰ már Heller antropológiai írásai a szociológia felé hajló tendenciákat mutatnak, s ez

67 Lásd ehhez Demeter Tamás: „Three Genres of the Sociology of Knowledge and Their Marxist Origins”. *Studies in East European Thought* (2015)/1-2, 1–11.

68 Zoltai Dénes: *A modern zene emberképe*. Budapest: Magvető, 1969, 309.

69 Heller Ágnes: *Érték és történelem*. Budapest: Magvető, 1969, illetve Uő.: *A mindennapi élet*. Budapest: Akadémiai, 1970.

70 Rózsa Erzsébet: *Heller Ágnes a fronézis filozófusa*. Budapest: Osiris, 1997, 231–238.

jól megragadható a mindennapi tudás – itt és most számunkra elsősorban fontos – Heller által vázolt antropológiai gyökerű szociológiájában.

Ezek a munkák organikusán kapcsolhatók a reneszánsz emberkép Heller által kimunkált rekonstrukciójához, s annak sok tekintetben elméleti továbbfejlesztését jelentik. De a mindennapi élet problematikája Hauser Arnoldnál is összekapcsolódik a művészet problematikájával.⁷¹ És ahogyan Hauser ezt a kapcsolatot felfogja, megmagyarázza azt is, hogy a művészet miért érdemel kitüntetett szociológiai figyelmet a szellemi objektiváció egyéb területeihez képest: egyedül a művészet és a mindennapi élet öleli fel az élet teljességét.

41

Az élet teljességén itt a közvetlen szellemi s fizikai létnek azt az összefüggésrendszerét értjük, mely magában foglalja, át- és körülfogja az embert mindennemű hajlamaival és képességeivel, érdekeivel és törekvéseivel, gondolkodásával és szándékaival egyetemben. E teljességgel mindössze két helyen találkozunk az emberlét egész birodalmában: először a közönséges, hétköznapi gyakorlat tarka, kusza, kibogozhatatlan komplexumában, másodsor a művészet egyes homogén, közös nevezőre hozott formáiban. Minden más viszonylatban – a többi társadalmi, erkölcsi vagy tudományos objektivációs- és organizációs formában – odavész az élet teljessége, szakadatlan összefüggése és konkrét, közvetlenül érzékelhető, minden megnyilatkozásában másról minőségileg eltérő különössége.⁷²

Ha így szemléljük, akkor művészet és szociológia – legalábbis ha ez utóbbin a hétköznapi gyakorlat tanulmányozását is értjük – intim módon összefüggnek, amennyiben mindkettő az „élet teljességének” egy-

71 Hauser ismeretelméleti koncepciójának rekonstrukciójához lásd Zuh Deodáth: „Arnold Hauser and the Multilayer Theory of Knowledge”. *Studies in East European Thought* (2015)/1-2, 41–59.

72 Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest: Gondolat, 1982, 13.

fajta reprezentációját nyújtja. Ezért ha úgy tetszik, éppen a művészet a szociológiai szemlélet leginkább ideális tárgya. S ha így tekintünk művészet és szociológia viszonyára, akkor például Lukács György korai egzisztencializmusa – ahogyan az *A lélek és a formák*ban megjelenik – és szociológiája – ahogyan az a drámakönyvben és több esszéjében tetesztet ölt – éppenséggel ugyanazon érem két oldalának tűnik, nem pedig a korai életmű egymástól független gondolati szálainak. S ebben az értelemben Heller reneszánszművészet-történeti vizsgálódásai, valamint a mindennapi élet, az ösztönök és az érzelmek elméletének kidolgozása közötti kapcsolat is megteremthető e Hauser-passzus szellemében.

Az antropológiai inspiráció és orientáció világosan megmutatkozik a „mindennapi élet” fogalmának definíciójában: „A mindennapi élet mindig az *egész ember élete*; azaz az ember egyénisége, személyisége minden vonatkozásával részt vesz benne.”⁷³ Ez az a keret, amelyben az egyéni élet és – azon keresztül – a társadalom reprodukciója zajlik, nem függetlenül egymástól, mivel az ember „*csak társadalmi funkcióját teljesítve tudja magát reprodukálni, az önreprodukció a társadalmi reprodukció mozzanatává válik*”.⁷⁴ Az egyéni élet reprodukciója mindig társadalmi keretben zajlik, mivel az egyén konkrét dolgok és intézmények viszonyrendszerébe születik, s öfenntartásának lehetősége ezek manipulációjának képességén múlik. Ennek persze a megfordítása is igaz, hiszen egyén és társadalom reprodukciója kölcsönösen feltételezik egymást, amennyiben a társadalmi viszonyok reprodukciója sem lehetséges az egyéni élet reprodukciója nélkül.

A társadalmi intézmények és viszonyok manipulációjához szükséges képességek elsajátítása a társadalmi viszonyok elsajátítását feltételezi. Ezen keresztül tükrözi az egyén élete azt a tudást – a tudást itt tágan, elméleti és gyakorlati tudásként egyaránt értve –, amely az adott tár-

73 Heller, *Érték és történelem*, 23.

74 Heller, *A mindennapi élet*, 17.

sadalmi keretben az önreprodukcióhoz szükséges társadalmi funkciók betöltését lehetővé teszi.⁷⁵ E funkciók betöltésén keresztül az egyén egyszerre tud mozogni az adott társadalmi közegben és tudja mozgatni azt azáltal, hogy a tevékenységein keresztül különböző formákban „objektíválódik”. Ezekben az objektívációban tükröződik a különböző funkciók betöltéséhez elsajátított tudás szintje és minősége. Az ezekben megjelenő mindennapi tudás egyenlő súllyal a „tudni, hogy mi” és a „tudni, hogy hogyan” tudása: egymással kölcsönhatásban és egymással összefonódva propozicionális (elméleti) és gyakorlati tudás is.⁷⁶

43

Ez a tudás egyszerre alakul egyfelől a társadalmi és egyéni szükségletek nyomása, másfelől „a magáért való nembeli objektívációk lesüllyedése”,⁷⁷ azaz a tudomány, a filozófia és a művészet mindennapi életre gyakorolt hatása révén. Ezek a tudások lesüllyedve a mindennapi tudás szerkezetébe asszimilálódnak, vagy úgy, mint a mindennapi életéhez szükséges, „készen kapott”, s kétségbe nem vont tudás,⁷⁸ vagy úgy, mint célokra és értékekre vonatkozó, erkölcsi tartalmú tudás.⁷⁹ Ezeknek a tudásoknak mindkét tekintetben életvitelt befolyásoló jelentőségük van, s ennek megfelelően pragmatikusan illeszkednek a mindennapi tudás szövedékébe. Ezzel az egyéni és társas gyakorlatba illeszkedő, szkepticizmus által nem érintett tudással szemben a mindennapi élet keretein belül nem merül fel igazolási igény.

A mindennapi tudásformák és a „magukért való objektívációk” kölcsönhatása nem egyirányú, s nem merül ki az utóbbiak „lesüllyedésében”. Ezzel párhuzamosan jelentkezik az ezzel ellentétes irányú hatás, azaz a mindennapi tudás felemelkedése a magukért való objektívációk tartalmába:

75 Heller, *Érték és történelem*, 24–27, illetve Uő, *A mindennapi élet*, 17–19.

76 Heller, *A mindennapi élet*, 256.

77 Uott, 261.

78 Uott, 259, 268.

79 Uott, 261.

a magáért való objektivációk egy adott társadalmi szükséglet kielégítésének intenciójából születnek (akár tudják ezt a művek alkotói, akár nem). Ugyanezeket a társadalmi szükségleteket érzik és élik át (ha csak részlegesen is) a mindennapi életet élő emberek mindennapi tapasztalataikban, fogalmazzák meg [...] mindennapi tudásukban is.⁸⁰

Ezen a kapcsolaton keresztül úgyszólván magasabb szintre szublimálódik a mindennapi tudásban összegyűlt tapasztalat és élményanyag, és „magasabb típusú” fogalmiságként jelenik meg – például a tudomány és a filozófia esetében –, vagy alakul – például a művészetekben – a „nem-beli-általánosság kifejeződési formáivá”. Erre a magasabb szintre kerülve felfüggesztődik a mindennapi tudás pragmatizmusa. E magasabb szintű beállítódások ettől elvonatkoztatva és egymástól elkülönülten is „működésbe hozhatják” a mindennapi életben egységes emberi működéseket („észlelést, gondolkodást, érzelmet”), utat nyitva a differenciált művészi, tudományos és filozófiai objektivációk kibontakozása előtt.⁸¹

A mindennapi élet és gondolkodás a társadalmi struktúra és fejlődés lenyomata, amennyiben a bennük megtestesülő tudás szükséges ahhoz, hogy a történelmi fejlődés adott szintjén álló társadalom életében tájékozódni lehessen. Ez a tudás kerül át a magukért való objektivációk szintjére is, ahol az adott kifejezésforma (azaz a tudomány, a filozófia, vagy a művészet) *belső logikájának is* – azaz nem csak a társadalom felől rá nehezedő külső nyomásnak – engedelmeskedve indul meg az önfejlődés útján. Az így kibontakozó tudás egyes elemei pedig a magasabb általánosságból ismét „lesüllyedve” a mindennapi tudás pragmatikus szerkezetébe integrálódnak. Ebben foglalható össze tehát a reprezentációk kétirányú közlekedése, egyfelől az önmagukért (is) való kifejezésformák, másfelől pedig a mindennapi élet gyakorlata között.

80 Uott, 261–262.

81 Uott, 275.

A magyarországi marxizmus itt tárgyalandó harmadik és egyben talán leginkább termékeny fókusza *antropológiai*. Itt a szellemi termelés különböző területein megjelentetett művekben tükröződő emberképek rekonstrukciójára kerül a hangsúly, amelyek a mindennapi életből visszafejthető tudáshoz hasonlóan egy adott korszak társadalmi viszonyrendszerének jellegzetes szimptomái. E vizsgálódás módszere jellemzően az adott filozófiai, irodalmi mű vagy műalkotás egyfajta rekonstrukciójára támaszkodik, s ebből tárja fel implicit antropológiáját: az emberi természet jellemzően rejtett előfeltevésként meghúzódó koncepcióját. Az emberi természet különböző koncepcióinak rekonstrukciója jellemzően szociológiai és történeti érzékenységgel történik, és érdekes narratívákat kínál az adott korra, társadalmi státuszra, világképre jellemző gondolkodásmódról, s ezzel a társadalomtörténet különböző állomásainak értelmezéséhez az emberi természetről alkotott jellegzetes elgondolások szemszögéből járul hozzá.

Az antropológiai orientációjú magyar marxizmus inspirációját főként Lukács késői főműve, *A társadalmi lét ontológiájáról* adja,⁸² melyben Lukács fokozott hangsúlyt fektet az ember osztálymeghatározásokról mentes, ám társadalmi kondícióktól nem független fogalmára. Az *Ontológia* szisztematikus fejezeteiben Lukács a humanitást úgy tárgyalja, mint amely a társadalmi lét ontológiai kategóriáiról⁸³ leválaszthatatlan, s ezzel nem hagy teret a társadalmi beágyazottságtól független emberi természet számára. Lukács számára a biológiai és társadalmi determinációk kettőssége adja az emberi létezés alapjait. A gazdasági kondíciók itt nem játszanak kitüntetett szerepet az egyéb társadalmi determinációk között, hanem a háttérben vannak tartva. Lukács expliciten kritizálja azokat a marxista elméleteket, amelyek az egyént mint a gazdasági hatások passzív tárgyát ábrázolják, amelynek a történelmi folyamatban nincs tulajdonképpeni szerepe. Mert miközben igaz az, hogy a gazdasági

82 Lukács György: *A társadalmi lét ontológiájáról*. Budapest: Magvető, 1976.

83 Márkus György: *Marxizmus és antropológia*. 2. kiadás. Budapest: Akadémiai, 1971.

fejlődés termeli ki önnön ellentmondásait és ezek lehetséges megoldásának alternatíváit is, az alternatívák közötti választás szükségképpen az egyéneken múlik. Csak az egyéni döntés feltételeit határozzák meg az uralkodó gazdasági viszonyok, a döntést magát nem. Ezért az egyéniség ebben az értelemben független ezektől a feltételektől, és az egyéneknek történelmileg aktív, valóságos szerep jut amennyiben történelmi jelentőségű döntéseket kell hozniuk.

Márkus György *Marxizmus és antropológia* című könyve – melynek koncepciója az *Ontológiához* kapcsolódó vitákból nőtt ki – hasonló nyomonvonalon halad. Márkus értelmezésében Marx elveti azt a gondolatot, hogy az emberi lényeket az emberi történelem által nem befolyásolt tulajdonságok adnák. Ebben az értelmezésben Marx antropológiája a fejetejére állítja az „emberi természetnek” a felvilágosodásban megismert tudományát. Márkus szerint Marxnál ugyan valóban vannak az emberi természetnek történetileg változatlan vonásai, de ezek nem döntőek annak megértésében, ami *tulajdonképpen* emberi – ezek csupán azt az alapot jelentik, amelyen az emberi lények kibontakozása megkezdődik, de a *differentia specifica* nem ebben áll.

Ahelyett, hogy a változatlan tulajdonságok pozitív jellemzéséhez fogna, Márkus olvasatában Marx inkább ~~épp~~ az ellenkező irányba indul el: negatív jellemzést kínál. Marx antropológiája a *szükségleteket* tekinti az emberi természet legfontosabb tulajdonságainak, és nem az emberi viselkedés előidézésében szerepet játszó funkcionális összetevőket vagy azok különböző megnyilvánulásait a történelemben. A szükségletek megjelenése és kielégítése állandó folyamat, és ezen a folyamaton keresztül bontakozik ki az emberi lények, az ember igazi természete, s éppen ezért ebből is érthető meg. Éppenséggel tehát az emberiség *történelmi-szociológiai genezisének folyamata* adja a kulcsot az emberi lények megértéséhez, amely így már nem az egy egyes emberi lények belső tulajdonságainak függvénye, hanem inkább komplex társadalmi viszonyok

egyénhez képest külső konstellációinak gyűjteménye. Az emberi nem végső soron e viszonyok fejlődésén keresztül valósítja meg önmagát.

Ez a folyamat lépésről lépésre zajlik, mivel a termelést a kezdetektől az *elidegenedés* jellemzi. Ameddig a termelés nem önkéntes tevékenység, hanem külső erők – kezdetben a természet, később a termelési folyamatban elfoglalt pozíciók – által az individuumra kényszerített dolog, addig az ember elidegenedik munkájától és munkájának gyümölcsétől. Ilyen körülmények között az emberek azért dolgoznak, mert dolgozniuk kell, s nem azért, hogy a munkán keresztül önmagukat juttassák kifejezésre. Ha a munka a kommunizmusban „felszabadul”, azaz többé már nem külső nyomásra adott reakció, akkor az emberi létezés és az emberi lényeg sem áll már szemben egymással.⁸⁴

47

A külső kényszerektől mentes munka megindítja az individuumok autonóm önmagvalósításának folyamatát, akik így felszabadulnak az elidegenedés alól. Ekkor az emberi lényeg – amely a kommunizmust megelőzően csak a történelmi folyamat egészében pillantható meg – gyakorlatilag is megvalósul az individuumokban, vagyis felfedezhetővé válik az emberek valóságos tevékenységében és egzisztenciális helyzetében, s nem csupán az egész történelmi folyamatra adott filozófiai absztrakcióban jelenik meg. Addig azonban az elidegenedés azt jelenti, hogy az emberi nem fejlődése elválik az individuumok fejlődésétől, s ezért a tulajdonképpeni emberi csak a történelemben és nem az individuális életben lelhető fel, ~~magyarán csak a történelemből vezethető le.~~

A filozófiai antropológiák természetes módon tekinthetők e fejlődési stádiumok ideológiai tükröződésének. Az ember önképének feltárása olyképpen, hogy megmutatkozzon annak konkrét gazdasági és társa-

84 Uott, 88–91.

dalmi viszonyokhoz, történelmi korokhoz kötöttsége egyúttal tükrözi ezeknek a külsődleges viszonyoknak a filozófiai *percepcióját* is, és szociológiai értelemben releváns jelentéstartalmakat tesz hozzáférhetővé. Ha ezeket a gondolatokat nem szellemi kontextusban helyezzük el – ahol csak eszmék hatnak eszmékre – akkor jelentésüket a logikai és szemantikai analízissel hozzáférhető tartalomtól különböző szinten ragadjuk meg. Az így rekonstruált jelentés a külső viszonyokban, a társadalmi környezetben vagy magában a történelmi folyamatban gyökerezik, s ezért az ilyen rekonstrukció – gyakran ki nem mondott módszertani előfeltevések formájában – nagyban támaszkodik saját társadalom- és/vagy történelemfilozófiájára. Ekképpen az ilyen nézőpontból írt eszmetörténet az eszmék *pragmatikájára*, az adott kontextusban általuk gyakorolt hatásra összpontosít inkább: arra, hogy az adott gondolatoknak az adott viszonyok között miben állt a jelentőségük, vagy hogy miképpen lehetnek bizonyos gondolatok az egyéni cselekvés és a társadalmi fejlődés előmozdító vagy korlátozó tényezői.

Ilyen módszertani keretben két jelentős eszmetörténeti narratíva született: Heller Ágnes *A reneszánsz ember* és Nyíri Kristóf *Európa szélén* című művei.⁸⁵ Mindkettő egy meghatározott földrajzi régió eszmetörténeti narratíváját kínálja egy adott történelmi periódusban. E narratívák az általuk tárgyalt régiók társadalom- és gazdaságtörténetének háttere előtt bontakoznak ki, noha ezek a hátterek nem kerülnek különösebben részletezésre. Ezen nincs is mit csodálkozni, hiszen a fentebb vázolt módszertani szempontból ez a háttér pusztán a gondolatok megértésének legáltalánosabb keretét jelenti. Sokkal nagyobb hangsúly esik magukra a gondolatokra és az általuk kifejezett világnézetre. E szerzőket leginkább a gondolatok társadalmi-történelmi relevanciája foglalkoztatja, és nem az a kérdés, hogy a gazdasági-társadalmi körülmények milyen

85 Heller Ágnes: *A reneszánsz ember*. Budapest: Akadémiai, 1967; Nyíri Kristóf: *Európa szélén: Eszmetörténeti vázlatok*. Budapest: Kossuth, 1986.

oksági szerepet játszanak abban, hogy az adott gondolatok éppen ott és éppen akkor jelentek meg.

Ebben az értelemben ezek a művek nem tartoznak a szűken vett tudásszociológiai hagyományba: nem a gondolatok társadalmi-oksági geneziséét, hanem azok ideologikus jelentését firtatják, ám nem a leleplező ideológiakritika számára releváns politikai és aktivista értelemben, hanem a marxi értelmezői keret által strukturált megértő attitűddel. Így tehát a törvénykereső és oksági nyelvet beszélő szociológiai marxista szemléletmód mellett megőrződik a megértésre és értelmezésre törekvő szemléletmód is. Így például amikor Zoltai Dénes a marxista zeneesztétika lehetőségeit vizsgálja, akkor egyszerre látja feladatnak a történelmi materializmus módszerének megfelelően a „mű objektív társadalmi meghatározottságainak” felfedését és a „valóságos emberi-történelmi gyakorlat filozófiai-világnézeti szerepének értékelését”.⁸⁶ Miközben tehát a marxi kategóriákban megfogalmazandó szociológiai *magyarázat* primátust élvez, azért jelen van a szociológiai *megértés* igénye is.

49

A hagyomány *posztmarxista* szakaszában a hangsúlyok felcserélődnek: a történelmi és dialektikus materializmus módszerei szerinti magyarázat igénye fokozatosan átadja helyét a marxi kategóriákra támaszkodó szociológiai *megértés* igényének. Ezt a megértést ugyanakkor már kevésbé hatja át olyasféle szellemtörténelmi és irracionális-romantikus színezet, mint amely a fiatal Lukács és Mannheim világnézet-központú tudásszociológiáját jellemezte. Mint láttuk: e korai törekvés a kulturális objektiváció mögött meghúzódó világnézet, azaz a gondolkodás intrinzikusan nem-fogalmi, nem reflektált, a racionalitás kategóriáihoz nem alkalmazkodó, strukturálatlan érzésekben-megélésekben adott meghatározottságainak fogalmi-rationális rekonstrukciójára irányul, és az így rekonstruált világnézetet érti meg abból a társadalmi-gazda-

86 Zoltai, *A modern zene emberképe*, 392.

sági-politikai viszonyrendszerből, amelyben az keletkezik. A marx kategóriákra támaszkodó értelmezések nem a világhoz való viszonyulás irracionalisztikus elemét hangsúlyozzák, hanem a történelmi folyamat adott stádiumának gazdasági-szociológiai viszonyrendszerét kapcsolják össze az abból kitermelődő, jellemzően ideológiaként értelmezett kulturális objektivációkkal.⁸⁷

Az ideológiának ezekben az értelmezésekben használatos fogalma – nem függetlenül a leleplező ideológiakritika hatásától – jellemzően *partikuláris*, azaz a szellemi termelés produktumaira bizonyos társadalmi viszonyok tükröződéseként, s ennek megfelelően a valóság bizonyos érdekviszonyoknak megfelelő torzításaként tekint. Az ideológia azonban fokozatosan megszabadul e negatív jelentéstartalomtól: ahogy Márkus György egyik tanulmánya jól illusztrálja, az ideológiakritika marx alapokon is „emancipálható” kizárólagos negatív és leleplező értelme alól, és a kulturális termelés értelmezésének szociológiai módszerévé tehető.⁸⁸

Az ideológia emancipált fogalmára támaszkodva jellemezhető a szociologizáló hagyomány *posztmarxista* szakaszának számos törekvése. Marx ebben a szakaszban továbbra is fontos inspirációt jelent, azonban ekkor már nem a történelmi materializmus, azaz nem a *Történelem és osztálytudat* értelemben vett ortodox marxizmus jelenti a módszertani és szemléleti alapot, hanem inkább a szociológiai hermeneutikává szélesített ideológiakritika. Ez pedig annyit tesz, hogy a gazdasági és társadalmi viszonyok magyarázó ereje melletti elkötelezettséget felváltja

87 Lásd Heller, *A reneszánsz ember*, valamint Lendvai L. Ferenc–Nyíri J. Kristóf: *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig*. Budapest: Kossuth, 1974; Nyíri J. Kristóf: „Nemlétezők csillagfényénél I. A platonizáló antipszichologizmus értelmezéséhez”. *Világosság* (1972)/8-9, 464–473.; Nyíri Kristóf: „Nemlétezők csillagfényénél II. A matematikai platonizmus ideológiakritikai értelmezéséhez”. *Világosság* (1972)/12, 722–730.

88 Márkus György: „Az ideológiakritikáról – kritikailag”. *Magyar Filozófiai Szemle* (1997)/5-6, 919–955.

az adott szociológiai viszonyok között releváns jelentés *hermeneutikai* szempontrendszeré.

Az *emancipatorikus ideológiakritika*, az ideológiakritika hagyományos értelmét aképpen módosítja, hogy arra immár nem a kulturális termékek mögötti (osztály)érdekek *leleplezésének* módszereként tekint, hanem szociológiai hermeneutikaként, amely a kultúra termékeiben kifejeződő eszmék jelentését igyekszik kibontani, figyelemmel arra a történeti-szociológiai kontextusra, amelyben a vizsgált eszmék megjelentek, illetve szignifikáns történeti szerepet játszottak. A leleplező ideológiakritika legnagyobb hiányossága, hogy átsiklik a kultúra fogalmának értékelő tartalma felett, és kizárólag igazoló funkcióit hangsúlyozza. Átsiklik ama tény felett, hogy a kultúra tartalma egyben a legkifinomultabb emberi képességek kifejeződése is. Ha ezt figyelembe vesszük, akkor az elfogulatlan eszmetörténeti vizsgálódás céljaihoz illeszkedő alternatív felfogás az ideológia *emancipált* fogalmára támaszkodhat csak. Ebben az értelemben az ideológiakritika az ideológia *totális* fogalmára támaszkodik,⁸⁹ amely az adott kor vagy csoport tudatstruktúráinak összességét jelenti.

51

Az ekként módosított ideológiakritikai módszer alkalmas arra, hogy mint legtagabb értelemben vett eszmetörténeti módszert általánosítsuk, s így alkalmassá válik arra, hogy általa rekonstruáljuk a kultúra termékeinek szociológiai szempontú jelentését és jelentőségét.⁹⁰ Ugyanakkor ez a szemléletmód már nem illeszthető hézagmentesen a kultúráról az alap-felépítmény dichotómia és a kulturális termelés fogalmaiban kidolgozott ortodox marxista koncepcióihoz,⁹¹ és annak egyfajta hermeneutikai meghaladását jelenti. Az effajta ideológiakritikai módszer alkal-

89 Lásd Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*. Budapest: Atlantisz, 1996.

90 Lásd Demeter Tamás: „A tudásszociológia ígéretei és az ideológiakritika”. In: Fehér Márta–Binzberger Viktor–Zemplén Gábor (szerk.): *Értelem és történelem*. Budapest: L’Harmattan, 2006.

91 Lásd Márkus, *Kultúra és modernitás*, 144–145.

mazásának reprezentatív illusztrációja Fodor Géza eredetileg 1972-ben megjelent *Varázsfuvola*-tanulmányának 1993-as újra gondolása, amelyre a negyedik fejezetben még részletesebben visszatérek.⁹²

A szociológizáló hagyomány posztmarxista szakasza persze nem jellemezhető kimerítően az emancipatorikus ideológiakritika terminusaival, noha a jelen kötet szempontjából ez a legfontosabb. A posztmarxista megközelítésekre általában jellemző, hogy marxi szempontrendszerre és fogalmakra támaszkodva, ám azokat kritikailag újraolvasva vagy egyenesen átértelmezve fogalmazznak meg jellemzően ~~nem-marxista~~ konklúziókat. Ilyen újraolvasás eredménye Márkus imént bemutatott emancipatorikus ideológiakritika-konceptiója, és ilyesfajta megközelítésként olvasható Bence György, Kis János és Márkus György közös könyve is, a *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?*⁹³

A nemzetközi társadalomtudományi recepció tekintetében a legnagyobb visszhangot kiváltó ilyen munka Konrád György és Szelényi Iván műve, *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, amely az újosztály-elméletek egyik klasszikusává vált.⁹⁴ Ebben Konrád és Szelényi – saját munkájukat Mannheim és Lukács tudásszociológiájának kontextusában elhelyezve – átértelmezik az osztály klasszikus marxi fogalmát, amely a termelőeszközök birtoklását, illetve annak hiányát tekinti az osztályba tartozás kritériumának. Az osztály új fogalma viszont ahelyett, hogy ki birtokol, arra fókuszál, hogy ki és milyen legitimitációval rendelkezik a társadalmi többlettermék felett. Az így újradefiniált osztályfogalom megnyitja az utat a szocialista társadalom osztálytársadalomként történő leírása és bírálata előtt.

92 Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex, 2002.

93 Bence György–Kis János–Márkus György: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest: Lukács Archívum–T-Twins, 1992.

94 Konrád György–Szelényi Iván: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Budapest: Gondolat, 1989.

Kirajzolódik tehát egy olyan eszmetörténeti ív, mely a pozitivizmus kezdeti inspirációjától a szellemtörténet sokféleképpen megnyilvánuló hatásán és a marxizmuson keresztül a posztmarxizmusig húzódik. Ezt az ívet *A szociologizáló hagyomány* nem domborítja ki kellőképpen, de világos, hogy ezek a történetileg egymásra torlódó módszertani keretek a narratív koherenciateremtésre irányuló erőfeszítés céljait több síkon is jól szolgálják. Egyrészt a módszertani elkötelezettségre irányuló figyelem képes megvilágítani a szociologizáló hagyomány egyes szakaszai közötti kapcsolatokat és áthatásokat, s olykor fényt deríthet a hagyomány egynémely jellegzetességeire, mint arra fentebb például az osztálytudat fogalma kapcsán utaltam is. Másrészt ekként megmutatható a magyar filozófiatörténet organikus kapcsolódása a bölcsészet- és társadalomtudományok egyéb területeihez, különösen az irodalomtörténet, történettudomány és a szociológia területein, amelyekre e módszertani irányzatok ugyancsak hatást gyakoroltak. Az így feltárható kapcsolódási pontokon keresztül nyilvánvalóvá válik, hogy a filozófiai kultúra nem zárvány a magyar eszmetörténetben, hanem annak organikus része.⁹⁵

95 Például Havasréti József: *Szerb Antal* (Budapest: Magvető, 2013) című monográfiája számos tanulságos kapcsolódásra fényt derít a filozófiai és más – például irodalom- és művészettörténeti – diskurzusok között.

III.

A pozitívizmustól a szellemtörténetig

55

A zeneesztétika szociologizáló hagyományának története szintén a pozitívizmustól indul, itt azonban a pozitívizmus hatástörténete másképp alakul, mint ahogy az a szociologizáló hagyomány egyéb területein jellemző. A különbség abban áll, hogy a pozitívizmus nem elsősorban negatív inspirációként szerepel e történetben, hanem a módszertan és szemléletmód organikus történeti alakulásának első lépcsőjét jelenti. Ez a pozitívista hatás Kovács Sándor *Prolegomenájában* átfogóan érvényesül. Kovács Spencer fejlődéstörvényét alkalmazza zenetörténeti és zeneesztétikai kontextusban,⁹⁶ és arra a következtetésre jut, hogy a fejlődéstörvény az összefüggéstelen és mellérendelt részek fokozatosan összefüggő és alá-fölérendeltségi viszonyokba rendeződő evolúciójában mutatkozik meg. Ebben az evolúcióban így egyszerre van jelen a kezdetben különálló részek integrálódása és a homogén elemek differenciálódása.

A zeneművek e folyamatban elfoglalt fejlettségi szintje adja az esztétikai ítéletalkotás alapját, ám ennél többet is: a zene különféle – etikai, esztétikai, társadalmi, stb. – vonatkozásainak ilyen szemléletű feldolgozása egyben a történelem menetének pozitívista szemléletéhez is elvezet bennünket:

96 Lásd Kovács Sándor: *Prolegomena a zene fejlődéstani történetéhez*. Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa, 1907, 92.

Ha valamely kor kielégítést talál művészetében, ez a művész szempontjából annyit jelent, hogy az ő eszméi és eszközei az eszmék kifejezésére elegendők ahhoz, hogy művét a kortársak szépnek tartsák. Következő korok szépérzékét e művek már nem elégítik ki; már megszokták őket, s újat kívánnak; a művész szempontjából: eszközeit tökéletesíteni, fejleszteni kell, hogy a fokozott általános ízlést kielégíthesse. [...] Tehát az, ami a szemlélő szempontjából *szébb*, a művész szempontjából *fejlettebb*, a két fogalom nemcsak arányosan nő, de végeredményben egy és ugyanaz, különböző oldalról tekintve.⁹⁷

Esztétikai érték tehát egyenlő az elért fejlettségi fokkal, amely az „osztódás és az egységesülés elve szerint” emelkedik,⁹⁸ s ennek megfelelően a fejlettebb – és így szébb – műalkotások sok különböző, egymással fel nem cserélhető és egyaránt nélkülözhetetlen részből összetevődő, hierarchikusan szerveződő organikus rendszerek.⁹⁹ A fejlődés tehát „össze nem függő, hasonló részekből álló egységekből összefüggő és nem hasonló részekből álló egységekké” való alakulás felé mutat – a társadalomfejlődésben és a művészettörténetben is.¹⁰⁰ Egy adott zenei képviseli e történeti fejlődésfolyamat valamely pontját, ahogyan saját fejlődésének végpontját is. Így Beethoven vázlatkönyvében nem csupán az egyes művek fejlődéstörténete követhető, hanem – kis túlzással – megvan benne a zene fejlődésének egész addigi története is.¹⁰¹ Ennek megfelelően esztétika és műtörténet elválaszthatatlan egymástól: „az esztétika a műtörténet keresztmetszete; a műtörténet az esztétika hosszmetzete”.¹⁰² A történeti és szociológiai adatokból a tanulságok levonása csak az esztétika vonalvezetésével lehetséges.

97 Uott, 6.

98 Uott, 21.

99 Uott, 10.

100 Uott, 101.

101 Uott, 21.

102 Uott, 23.

A szociológiai tanulságok levonásához a „lélektani esztetikán” keresztül vezet az út, amely azt „vizsgálja, miként nyilvánul a formában az egyéniség és vele együtt a kor és a nemzet szelleme”. Végeredményben tehát „a belső viszonyok alkalmazkodása a külső viszonyokhoz, tehát amit általában *darwinizmus* néven ismernek, leszen e részben a leghasznosabb szempont”.¹⁰³ Az itt releváns pszichológia ugyancsak spenceri mintára felfogott evolucionista individuál- és szociálpszichológia, amely például Mozart és Haydn derült optimizmusát „korok társadalmi életének egész fiatalos, tette vágyó jellegével” hozza összefüggésbe és különbözteti meg más koroktól.¹⁰⁴ Mindeközben ~~ugyanakkor~~ felhívja a figyelmet az individuálpszichológia centralitására, amennyiben azt állítja, hogy „kor- és nemzeti szellem csak valamely nagy ember egyéniségén át nyilvánul meg; [...] az egyéniség az a színes üveg, melyen át a kor vagy nemzet lelkét megpillantjuk”.¹⁰⁵ A kor- és nemzeti szellemhez csak az alkotó egyén pszichológiájának tényein keresztül vezet az út – s nem az egyes művekben mint a korszellem dokumentumaiban megnyilvánuló, azokból rekonstruált, ám az individuálpszichológiától független szellem vagy világnézet megragadásán keresztül.

Kovács összegyűjtött tanulmányait az a Molnár Antal szerkesztette kötetbe,¹⁰⁶ akinek szerepe a 20. századi magyar zenetudományban – és azon belül: a zeneesztétikában – megkerülhetetlen. Molnár elméleti pályája szintén pozitivista inspirációval indul, noha a Kovács-kötet szerkesztésekor ez a hatás már gyengül, és Molnár a pozitívizmusra innentől bizonyos – de mint látni fogjuk, csak bizonyos – távolságtartással tekint. A jelen vonatkozásban Molnár első fontosabb munkája *A zenetörténet szelleme* címmel 1914-ben jelent meg.¹⁰⁷ Ez a szellem pedig erősen po-

103 Uott, 105.

104 Uott, 100.

105 Uott, 102.

106 Kovács Sándor: *Hátrahagyott zenei írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1926.

107 Molnár Antal: *A zenetörténet szelleme*. Budapest: Franklin Társulat, 1914.

zitiv és szociológiai szellem, amely leginkább Molnárnak a zenetörténet háttérében meghúzódó, társadalmi törvényeket feltárni igyekvő attitűdjében mutatkozik meg. Azért érdemes erre a könyvre közelebbi pillantást vetni, mert már ebben a fiatalkori műben körvonalazódnak azok a kategóriák, amelyek későbbi, nagyszabású, szellemtörténeti orientációjú írásait is jellemezni fogják.

Molnár itt abból a gondolatból indul ki, hogy a modern művészet a középosztály tevékenységének eredménye, mely tevékenység társadalmi törvényszerűségek feltételrendszerébe illeszkedik. E törvényszerűségek közül az első, hogy az emberek általában anyagi és morális helyzetük javítására törekcsenek, jellemzően a legkisebb erő kifejtést igénylő eszközök használatával. A felső osztályok esetében e helyzet javítására nemigen nyílik tér, így nincs meg a motiváció a művészi alkotáshoz szükséges erő kifejtéshez. A felső osztályok művész tagjainak „példája kivételes, megerősíti az általánost”, amennyiben ezekben az esetekben egy már adott „erkölcsi hatalom” további növeléséről van szó.¹⁰⁸

Bár Molnár expliciten nem mondja ki, de logikájából az látszik következni, hogy az alsóbb osztályok tagjai esetében a létfenntartás napi problémáinak megoldására irányuló törekvés veszi elejét annak, hogy olyan hosszú távú és bizonytalan megtérülésű erőfeszítést tegyenek, mint amelyet a művészi tehetség kibontakoztatása igényel. Itt valójában a műélvezet szükséglete sem tud megjelenni, nemhogy az alkotás igénye.¹⁰⁹ Így a művészi tevékenység mint az anyagi jólét és erkölcsi hatalom megszerzésének eszköze a középosztály képviselői számára jelent lehetőséget.

Ez a lehetőség kezdetben művészi termelést jelent a felső osztályok esztétikai igényeinek kielégítésére, s ez egyúttal azt is jelenti, hogy az

108 Uott, 5–6.

109 Uott, 53–54.



alkotó és a fogyasztó „más osztálybeli”.¹¹⁰ A zenei gyakorlat tekintetében ez jellemzi az udvari zenélés viszonyait, amelyek egyszerre nyújtottak létbiztonságot a zenésznek és korlátozták személyes, illetve művészi szabadságát. Ebből a polgári társadalom korát megelőző zenére nézve számos következmény adódott. Így például az, hogy a megszülető művek nem a művész autonóm ízlését tükrözik; hogy a művészek nem törekedtek egyéni vonások megjelenítésére az alkotásban, s ez az igény és az ilyen alkotáshoz szükséges fogalmak az adott feltételrendszerben meg sem jelentek; s hogy a zene ugyan korhangulatot tükröz, de „éppen ezúton jövünk rá, hogy a régebbi időben még nem volt alkalmas arra, hogy a lélek sugallatára mindenre való tekintet nélkül hallgasson”.¹¹¹ Ebben az értelemben ez a feltételrendszer a zene **őszintétlenségét** kényszeríti ki. Az őszinte, azaz a szerzőt és a kort egyaránt kifejező zene kora a polgári társadalom **korában** érkezik el, mert az „a társadalom, melynek közlekedését hamis, tetszetős dialektika vezérelte, a zenétől is azt várta, hogy körülhízelegje. Most teli tüdővel dalol a zenész, és első törvénye, az igazság, a természet”,¹¹² s ezzel a zene „udvari művészetből polgári művészet lett, mesterségművészetből a tehetség művészete”.¹¹³

Ennek a fordulatnak és általában a zenetörténetnek az igazi főhőse Molnárnál Beethoven, aki ötvözi a „klasszikus szellemet” a „polgári társadalom intimitásaival”,¹¹⁴ mert bár igaz, hogy Beethovent a bécsi arisztokrácia tartotta el, de az már egy polgárosodásnak indult arisztokrácia volt. Érdekes Molnár vonatkozó megjegyzéseinek ismeretében olvasni Tia DeNora könyvét Beethoven géniuszának konstrukciójáról, amelyben úgy érvel, hogy az a zenei ideológia, amely Beethovent tűzte zászlajára, alapvetően még mindig az arisztokrácia ideológiája volt. Tézisét DeN-

110 Uott, 9.

111 Uott, 13.

112 Uott, 40–41.

113 Uott, 51.

114 Uott, 25.

ora – többek között – pontosan Hauser Arnold azon felfogásával szemben fogalmazza meg, amely szerint ez a zenei ideológia középosztályi, polgári ideológia.¹¹⁵ Molnár felfogása itt és más műveiben is világosan a később megfogalmazott, ám az övénél befolyásosabb hauseri állásponttal rokon, s szembemegy DeNora felfogásával, éppen azért, mert Molnár is elismeri ebben a kontextusban az arisztokrácia jelentőségét, ám annak polgárosodását hangsúlyozza.

Molnár álláspontja ugyanakkor harmonikusan egybecseng azzal, ahogy Charles Rosen illusztrálja DeNora-kritikáját Haydn, Mozart és Beethoven híres patrónusának, Gottfried van Swietennek a példáján, kinek az apja Mária Terézia orvosaként kapott bárói címet, s emelkedett így a polgári középosztályból az arisztokrácia soraiba.¹¹⁶ Molnár a polgárosodás szerepének hangsúlyozásával csatlakozik a szociológiai affinitású magyar esztétikai gondolkodásának fősodrához. Az a meggyőződés ugyanis, hogy a modern művészet a *polgárság* művészete – e tény változó történelemfilozófiai értékelésétől függetlenül – végigvonulni látszik a szociologizáló hagyomány történetén a fiatal Lukács drámakönyvétől, Molnár, Hauser, Ujfalussy József, Maróthy János és Zoltai Dénes munkáin, hogy csak néhány példát említsek itt.

A polgári társadalom viszonyait megelőzően a művészi egyéniség kifejezése helyett „a szerző őszinte vallomása az volt, ha korának általános érzelmeihez, összefoglaló szelleméhez csatlakozott”.¹¹⁷ Ez pedig azt jelenti, hogy abban a korban „a templomi muzsika a kor legigazabb zenéje, a mi egészen beleillik abba a ténybe, hogy a régi kor legigazabb hangja a vallásosság volt”, amely a komponálás „lelkikényszerét” is jelenti, s amely sokáig tovább él benne akkor is, amikor az egyházi intézmények-

115 DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, 35–39.

116 Rosen, *Critical Entertainments*, 109–110.

117 Molnár, *A zenei történet szelleme*, 29.

be vetett bizalom meggyengül.¹¹⁸ A vallásosság belső szükségleteinek és a nemzetek feletti arisztokrácia esztétikai igényeinek kielégítéséből fakadó külső kényszer egy irányba hatott: a nemzeti jegyekről mentes muzsika világának megszületése felé.¹¹⁹ A polgári társadalom viszonyai között ez is megváltozik, egyrészt mert a polgárság maga is kevésbé „uniformizott lelkű” osztály,¹²⁰ mint az arisztokrácia, másrészt mert politikai érdekeinek érvényesítése során a polgárság a népre hivatkozik, ezért érdekli a „népi” iránt, ezért karolja fel a „népiest”, s „biztosítja az alsó rétegek fölfelé nyomulását”.¹²¹

61

Ennek a folyamatnak az eredményeként jönnek létre a nemzeti zenekultúrák, a saját különös karakterükkel.¹²² Az európai zenekultúra három nagy „zenenemzet”, az olasz, francia és német (mely utóbbi „a par excellence zenenemzet”)¹²³ erőterében alakul ki. Ezek persze kölcsönösen hatnak egymásra, s ebben az értelemben nem független zenekultúrák, mert

[n]em az teszi nemzetivé a zenét, hogy érintetlen minden idegen nemzetiség hatásától [...] Minden művészet nemzetközi abban az értelemben, hogy a nemzetek folyton tanulnak egymástól, s a mi a másiktól nekik való, azt magukba olvasztják. De nemzetivé az teszi a művészetet, ha egy nagy, *uralkodó közösség a magáénak vallja*. A mit a közélet magáénak elfogad és hirdet, az a maga idején a nemzetet képviseli.¹²⁴

A „nemzeti művészet” fogalmának ez a szociológiai, a közösség ítéletén alapuló felfogása nem gátolja meg Molnárt abban, hogy nemzeti stílusjegyeket fedezzen fel. Így lesz például az „intimség, az elmélyedés”

118 Uott, 30–31.

119 Uott, 35.

120 Uott, 42.

121 Uott, 53–54.

122 Uott, 75.

123 Uott, 76.

124 Uott, 74–75.

a német zene sajátossága, miközben a „francia és olasz inkább éli az életet, semmint sokat töpreng rajta; szórakozást kíván a művészettől és nem etikát”.¹²⁵

A zenetörténet szempontjából a talán legfontosabb szociológiai folyamat a modern társadalomban bekövetkező individualizálódás, amely egyszerre kedvez a befelé fordulásnak és az „elmélyedő szimbolizmusnak”, s ezzel megnyitja azt a szférát, amely „éppen a zene fejlődésének legbenső tere”.¹²⁶ Csírájában tehát már itt megjelenik az a Molnárnál később részletesebben kibontandó gondolat, hogy különböző korok viszonyai különböző művészeti ágak számára teremtenek kedvező viszonyokat. A polgári társadalom individualizálódása társaitól fokozatosan megkülönbözteti és befelé fordítja az egyént, s ez tükröződik a művészetekben, s így a zenében is, például a Mozart-operában először megjelenő valódi egyéniségekben, akiknél már megmutatkozik ez a befelé fordulás és a külső formák kötöttségeinek levetkezésére való igény. Így indul el az a folyamat, amely a romantika muzsikájában uralkodik el végül.

A *zenetörténet szellemében* Molnárt láthatóan erősebben foglalkoztatja a zene társadalmi viszonyrendszere, mint esztétikai jellegzetességei, s ezen a társadalmi viszonyrendszeren keresztül jelenik itt meg a Molnár egész életművén végigvonuló etikai szempont a zenei értelmezést illetően. David Schneider ezt a szempontot Molnár egy későbbi könyve¹²⁷ kapcsán úgy jellemzi, mint „a modern zene erkölcsi jelentőségét illető, jellegzetesen magyar meggyőződést”.¹²⁸ Meglehet, hogy zeneesztétikai vonatkozásban itt magyar sajátosságról van szó (az etikai szempont – mint látni fogjuk – e hagyomány későbbi szakaszában is visszaköszön),

125 Uott, 77–78.

126 Uott, 47.

127 Molnár Antal: *Az új zene*. Budapest: Révai, 1925.

128 David E. Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2006, 152.

de magyar vonatkozásban nem pusztán zeneesztétikai sajátosságról van szó. Az a meggyőződés, hogy esztétika és etika egymástól elválaszthatatlanok, hasonlóképpen, vagy talán még erőteljesebben jellemzi a fiatal Lukács György irodalomesztétikai gondolkodását is. Jól illusztrálja ezt a párhuzamosságot, hogy Lukács és Molnár értelmezői előszeretettel jellemzik a „messianizmus” címkéjével mindkettejük gondolkodását.¹²⁹

Az erkölcs és az életfelfogás mint az alkotás előfeltételei kéz a kézben járnak már *A zenetörténet szellemében* is, de Molnár szemében korról korra változnak: annak függvényei, hogy a társadalom milyen berendezkedés szerint és milyen viszonyok között él.

63

Az etikai szempont, mint minden, szorosan összefügg a szociálissal, mert a szerző helyzetétől is függ, minő magaslataira emelkedhetik az etikának. Régente az istentisztelet zenéjét mély belső meggyőződéssel, Isten dicsőségére és a lelki üdvözülés érdekében írták a mesterek. Egyébként pedig el akarták ismertetni a mesterség becsületességét, komolyságát. Azáltal, hogy nagyszerű gondolatokat, misztikus bonyolultságú tételeket adtak a világnak, elsődrendű harcosaiavá lettek a tekintélyért és hatalomért küzdő polgári világnak.¹³⁰

Így vált a zene a régi rend etikájával szembeni küzdelem terepévé és a feltörekvő polgári etikának – azaz a „fortély, munka és fölvilágosodás” etikájának¹³¹ – bajnokává. Az új etika győzelmét, sőt egyáltalán az ilyen fajta küzdelem lehetőségét ugyanakkor a társadalmi viszonyrendszer átalakulása tette lehetővé és egyben szükségszerűvé is. A régi rend eti-

129 Lásd Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1999*, 305–310, illetve Lendvai L. Ferenc: *A fiatal Lukács*. Budapest: Argumentum, 2008.

130 Molnár, *A zenetörténet szelleme*, 113.

131 Uott.

kája a maga korában – akárcsak a polgári rend etikája – elkerülhetetlen és indokolt volt.

A társadalmi viszonyrendszer és a zene összefüggését Molnár itt még dominánsan pozitivistá keretben tárgyalja. Az alkotás pszichológiája, az „alkotó hangulat” és a társadalmi helyzet közötti kapcsolatot individuálpszichológiai keretben fogja fel,¹³² s amikor „korhangulatról” beszél, akkor sem valamilyen átfogó szellemről, hanem egyéni pszichológiák, sőt, idegzetek kapcsolatáról és összegződéséről beszél.¹³³ A zenetörténet legfőbb mozgatórugóját a pozitívizmus törvénykereső attitűdjével összhangban – és mintegy Kovács Sándor egyik fentebb idézet gondolatát visszhangozva – a *ráunás törvényében* leli meg, nevezetesen abban, hogy „a mit az előző kor újnak, frissnek, szépnek hallott, az nekünk elcsépelet, elavult, kifakult”.¹³⁴

E törvény áll a zenei formák evolúciójának hátterében, amelyet Molnár a szerves anyag evolúciójával lát analógnak és egyértelműen, bár a név említése nélkül utal – újfent Kovács nyomdokain haladva – Spencerre, konkrétan pedig a differenciálódás és szintézis elvére.¹³⁵ Ezek érvényesülésén keresztül torlódik és sűrűsödik össze a múlt zeneművészete a jelenben: „Ez a zsúfoltság, mit a harmonika, melodika fejlődése oly világosan mutat, igen hasonlít a fajok idegfejlődésére; a hogy benned a magad tapasztalásán kívül mindaz él és vezérel, mit őseid láncza átélt, úgy foglalja magában a zene egész múltját annak jelene”.¹³⁶

Az így előálló végeredmény a zenei tudás pozitivistá szociológiája felé tett kezdetleges lépésnek tűnik, amely a zenében megtestesülő tudás

132 Uott, 57.

133 Uott, 82.

134 Uott, 81.

135 Uott, 80.

136 Uott, 80–81.

történeti alakulásának társadalmi törvényszerűségére összpontosít, s jórészt hiányzik még belőle az értékelő hajlam és az idealizmus, amely pedig hamarosan fontos lesz Molnár számára, mind módszertani, mind etikai (normatív világnézeti), mind pedig esztétikai (formatani) szempontból. E szempontok bevezetésével pedig a polgári társadalomról mint a fejlődés motorjáról, a tehetséget felszabadító közegről itt mondott pozitív kicsengésű történet Molnár későbbi munkáiban árnyalódik és kritikai felhangokkal is kiegészül. Ez párhuzamosan következik be azzal, hogy Molnár mindinkább a zene *tartalma* felé fordul: ahhoz a kérdéskörhöz, hogy a művészet miként „tükröz” és „dokumentuma” a társadalom berendezésének.¹³⁷ Molnár ugyanakkor itt még úgy látja, hogy ez a kapcsolat zene és társadalom között csak a „kedélyen” és az „érzelmeken” keresztül teremthető meg – ezek jelentik a kizárólagos kapcsolatot, amely a zenét az élettel összeköti.¹³⁸

Persze a pozitivisták eszköztárra támaszkodva a történelmi értelmezés és belátás számára viszonylag szűkös keret áll rendelkezésre. Ami rendelkezésre áll, az a társadalmi viszonyok és az individuálpszichológia kapcsolata, így nem is meglepő, hogy Molnár itt adott programja szerint a zseni szociológiája és pszichológiája kerül a zenetörténet-írás középpontjába.¹³⁹ Ez a program pedig – a pozitivisták vonzalmakkal újfent csak összhangban, ám Molnár későbbi felfogásával éles ellentétben – a múlthoz nem a megértés és a beleélés attitűdjével viszonyul, sőt, az így felfogott történetírást egyenesen „hamis dolognak” tartja, amely olyasmit próbál „elővarázsolni, minek lényege éppen az, hogy örökre láthatatlanul eltűnt”. A történetírás feladata ezzel szemben az, hogy „*a jelen élet fokozására*” szűrjön le tanulságokat, olyan tanulságokat, amelyek „a történetírás idején is jótékony irányítók lehetnek”.¹⁴⁰

137 Uott, 91.

138 Uott, 95.

139 Uott, 103–110.

140 Uott, 115.

Molnár művének megjelenésével párhuzamosan kezd körvonalazódni a művészet és a művészet által reprezentált tartalmak szociologizáló megközelítésének alternatív módszertana, amely *szellemtörténeti* orientációt képvisel. Lukács György drámakönyve (1911) majd regényelmélete (1915) példazzák az e megközelítésmód nyitotta perspektívákat a művészettörténet-írás tekintetében, és ekkoriban jelennek meg a fiatal Hauser Arnold első zenekritikái is, amelyekben ugyancsak felfedezhetők a szellemtörténeti orientáció jelei. A pozitivista és a szellemtörténeti megközelítés jelen kontextusban legfontosabb különbsége a „szellem” olyan anti-individualista és anti-pszichologista felfogása, amely egész koroknak és kollektíváknak tulajdonít szellemet.

A „szellem” ebben az értelemben jelentkezhethet csoportok világnézete-ként, korszellemként, népszellemként – azaz olyasfajta totalitásként, amely korok és csoportok szellemi közösségét biztosítja. Az így értett szellem a reprezentációnak és a kifejezésnek, az alkotásnak és a befogadásnak azt a közös szellemi hátterét adja, amelyből a művészi – és általában mindenféle intellektuális – tartalom jelentése és jelentősége megérthető. Ennek dokumentumaiból történő rekonstrukciója és az adott kor társadalmi viszonyaival való összefüggéseinek megállapítása áll a művészet szellemtörténeti orientációjú szociológiai megközelítésének fókuszában.

Az egyik visszatérő probléma itt, hogy ez a szellem fogalmilag strukturálatlan totalitás, és mint ilyen, az analitikus értelem számára csak inadekvát módon megközelíthető. Mivel lényegileg nem-fogalmi tartalmakról van itt szó, amelyek az elméletalkotó és értelmező a saját eszköztárával, azaz fogalmakkal próbál meg kezelni, így olyasmiről próbál beszélni, amiről nem lehet beszélni, mert a lényegileg fogalmakkal operáló nyelv tökéletlen médium e tartalmak kifejezésére. A szellemtörténeti szemlélet számára ez a kimondhatatlan, csak átélhető és csak nyomaiban felidézhető szellem fejeződik ki a műalkotásokban, s ha ez a szemlélet szociológiai affinitással is párosul, akkor a szellemtörténész hajlamos

úgy látni, hogy ez a szellem a társadalmi viszonyokban is megnyilvánul és belőlük terem.¹⁴¹ Így kapcsolódik össze társadalom és műalkotás: a közös szellemen keresztül.

A tartalom szempontjából a zene sajtósági helyet foglal el a szellemi termelés különböző területei között. Az itt tárgyalt hagyomány képviselői – Molnár Antaltól a következő fejezetben bemutatásra kerülő Maróthy Jánosig és Ujfalussy Józsefíg – egyébkénti elméleti és filozófiai szimpátiáiktól függetlenül jellemzően egyetértenek abban, hogy a zene nem fogalmi természetű művészet, s így megközelítésére a fogalmak általában nem vagy legfeljebb korlátozottan lehetnek alkalmasak.¹⁴² Itt azonban érdemes megállnunk egy pillanatra, és megvizsgálni, hogy mit is jelenthet itt a „fogalom”. Legalább háromféleképpen érthető a „fogalom”, amennyiben a zenét fogalmi művészetnek tekintjük.¹⁴³

67

1) Tekinthejtjük a fogalmakat úgy, mint amelyek lehetővé teszik, hogy egy dologra *mint valamire* gondoljunk. Egy példával megvilágítva: a „kutya” fogalma lehetővé teszi, hogy bizonyos dolgokra kutyaként gondoljunk. Ha valaki ezzel a fogalommal nem rendelkezik, akkor nem tud semmire kutyaként gondolni – se kutyára, se másra. A zenére vetítve: ha valaki nem rendelkezik a G hang fogalmával, akkor semmilyen hangra nem tud G hangként gondolni, és semmilyen hangot nem tud G hangnak hallani

141 A fiatal Lukács és Mannheim is így látják, Fülep Lajos azonban – amint azt az előző fejezetben illusztráltam is – másképp gondolkodik.

142 Pernye András (*A nyilvánosság*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 118–119) érdekes kivétel itt, amikor az intonációelmélet egy bizonyos értelmezésére támaszkodva ugyanolyan konkrét fogalmi jelentésűnek tekinti a zenét, mint az irodalmat.

Álláspontja evolúciós-intonációelméleti megalapozásához lásd Pernye András: *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 1973. Az intonációelméletnek ez a kiterjesztése különbözik például Ujfalussy felfogásától, aki – mint azt lejjebb látni fogjuk – a fogalmival szembeállítva a zenei reprezentáció képszerűségét hangsúlyozza.

143 E két álláspont összefoglalását és bizonyos következményeinek tárgyalását lásd Jerry Fodor: *Hume Variations*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

(vagy félrehallani). Ebben az értelemben a zene argumentálhatóan fogalmi művészet: ilyen zenei fogalmakból épülnek fel a zenei gondolatok. Ha valaki e fogalmak létét tagadná, nehezen adhatna számot a komponálás folyamatáról, vagy akár egy elgondolt dallam lejegyzéséről, hiszen általában tagadnia kellene a zenei gondolatok létezését.

2) Tekintheszük a fogalmakat úgy is, mint amelyek *diszkriminációs képességekre* támaszkodnak. Akkor rendelkezik valaki a „kutyá” fogalmával, ha nagy biztonsággal és szisztematikusan meg tudja különböztetni a kutyákat mindazon dolgoktól, amelyek nem kutyák. A zene ebben az értelemben is tekinthető fogalmi művészetnek, hiszen a zenei alkotás és reprodukció folyamata, sőt, még a befogadás is lényegileg támaszkodik a hangok diszkriminációjának képességére, és ebben az értelemben zenei fogalmakra.

3) Vizsgálhatjuk a fogalmakat *következtetési szerepük* révén is. Ezesetben analógia vonható az egyes hangoknak és zenei formuláknak tonalitásban vagy a komponálás konvencióiban gyökerező kapcsolódásai és a fogalmak következtetésekben elfoglalt logikai szerepe között. A komponálás konvencióinak nem szükségképpen explicit ismeretére támaszkodva ismerhetők fel a zeneművek és előadásai esetleges hibái, különböztethetők meg a kompozíció szokványos és szokatlan folytatásai,¹⁴⁴ és ezekre támaszkodva anitcipálhatók a lehetséges folytatások, amelyek egyike sem szükségszerű, de a komponálás konvenciói korlátozzák a lehetőségeket. Ekként tehát – anélkül, hogy ennek az analógiának a tarthatóságát itt megvizsgálám – bizonyos mód nyílik arra, hogy a zenei elemek bizonyos inferenciális jellegzetességei mellett érveljünk.¹⁴⁵

144 Lásd erről Stephen Davies: „Philosophical Perspectives on Music’s Expressiveness”. Uő.: *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 2003, 173.

145 Egy korábbi könyvemben (Demeter Tamás: *Mentális fikcionalizmus*. Budapest: Gondolat, 2008, 7. fejezet) a népi pszichológiai értelmezés konvenciói tekintetében megpróbáltam ezt az analógiát kiaknázni.

Noha az itt tárgyalt szerzők nem tárgyalják a zenei gondolatoknak és fogalmaknak ezt a problematikáját, az világosnak látszik, hogy a zene nem fogalmi jellegének deklarálásával a „fogalom” két további, világosan nyelvi analógiára felfogott elemzésének lehetőségétől zárkoznak el:

4) Így egyrészt attól, hogy ha a zene reprezentációra vagy jelentéshordozásra képes, akkor arra a *nyelvi fogalmak analógiájára felfogott fogalmiság* révén képes. Vagy másként fogalmazva: az említett szerzők ragaszkodnak ahhoz, hogy a zenei jelentés nem érthető meg a nyelvi jelentés analógiájára. Ahogy Molnár fogalmaz:

69

Minden más művészet fogalmi összefüggése többé-kevésbé kézenfekvő; a zene azonban lényegileg fogalommentes. Sohasem kerülhet fogalmi összefüggésbe másként, mint másodlagosan, asszociáció (lelki társítás) által. S így ezek az összefüggések sokkal inkább szabadok, mint kötöttek: vagyis logikailag mindig sokértelműek.¹⁴⁶

Ez körülbelül annyit tesz, hogy amíg egy képről, szoborról, irodalmi műről el tudom mondani, hogy mit ábrázol, miről szól (ne, feledjük: ekkor 1940-et írunk!), addig ez egy zenemű esetében lehetetlen – márpedig, ha a zene fogalmi természetű vagy akár csak fogalmi kapcsolódású művészet volna, akkor az is elbeszélhető volna, mit ábrázol, miről szól.

5) Másrészt, ezzel összefüggésben, nem-fogalmi a zene abban az értelemben is, amelyben egy fogalom kijelentések, ítéletek, *propozíciók alkotóelemének* tekinthető. A zene ilyen értelemben vett nem-fogalmi természetének hangsúlyozása egybecseng azzal a gondolattal, hogy a zenei tartalom nyelvileg nem fejezhető ki adekvátan – és ha ezt összekapcsoljuk azzal a gondolattal, hogy a világnézet mint lényegileg nem fogalmi természetű totalitás sem írható le adekvátan, akkor kézenfek-

146 Molnár Antal: *Rövid, népszerű zeneesztétika*. Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti Rt., 1940, 10.

vően adódik az így felfogott szellem és a zene bensőséges, azaz *fogalmi közvetítés nélküli* kapcsolatának gondolata. Ez az a gondolat, amely a szellemtörténeti megközelítés megjelenésétől kezdve visszaköszön a zeneesztétika szociologizáló hagyományának történetében – még a marxi ihletettséggű elméletekben is, amint azt látni fogjuk.

A közvetlenségnek ez a gondolata tükröződik például már Hauser egy 1911-es hangversenykritikájában, amelyben úgy fogalmaz, hogy mindazt, ami *érzés* „a zene [...] teljesen adekvaté juttatja érzékelhető formához. A zene tehát nem kifejezése az öröme, bánatnak, vágyak, megnyugvásnak, hanem mint az öröm, mint a bánat, mint a vágy lép fel.” És a zene éppen ebben, a nem-reprezentációs természetében megmutatkozó közvetlenségében egyedülálló a többi művészethez képest: „Míg a többi művészetek csak reprodukciói az életnek, addig a zene magának az életnek a megnyilvánulása. Így a zene, mint saját, külön szerves étellel bír, szóval önmagában élő valami, önkénytelenségénél fogva nem is lehet utánzata már meglévő dolgoknak”.¹⁴⁷

E nézet szerint tehát a zenének van tartalma, de ez a tartalom lényegileg nem-fogalmi és nem-reprezentációs tartalom, hanem valamiképpen a dolog maga, s amennyiben a szellemet érzésként-élményként adott totalitásként fogjuk fel, akkor a zene ezzel a szellemmel közvetlenül érintkezik. Márpedig – amint az előbbi fejezetben láttuk – a művészetnek és általában a tudásnak a „világnézet” fogalma köré szerveződő elméletei (és szociológiai) éppen az így felfogott szellemet sejtik és keresik mindenféle műalkotás és elméletalkotás hátterében.

Ezzel az orientációval pedig már nem tartható a pozitivista szempont dominanciája, hiszen a műalkotás hátterében keresett szellem nem

147 Hauser Arnold: „Beethoven IX. szimfóniája (Előadatott a filharmónikus zenekar által Budapesten)”. *Temesvári Hírlap* 1911. április 6., 1–2. Hauser vonatkozó kritikáira Zuh Deodáth hívta fel a figyelmet.

„ténykérdés”, hanem értelmezői érzékenység, beleélés és rekonstrukció kérdése. Molnár már 1919 januárjában úgy fogalmaz, hogy „a pozitívizmus bennem teljesen megbukott. Látom, hogy a pozitívizmus, a materializmus csak a külső, testi segédlete a lényeknek, a belsőnek, a léleknek. Pozitívizmus és idealizmus nem mondanak egymásnak ellent; kiegészítik egymást”.¹⁴⁸

A feladat ennek megfelelően abban áll, hogy „[a]z új idealisztikus filozófiával kapcsolatban és a 19. század 2. felének pozitívista eredményeit fölhasználva” regeneráljuk a zenetudományt, melynek célja „csakis az lehet, hogy a nagy mesterek művészetét megértsük és helyesen adjuk elő műveiket. Kell tehát beható kortörténeti, kultúrtörténeti munka és alapos stílusstan. A szociológia, művészettudomány és idealisztikus filozófia egyesítése, ami célhoz vezet”.¹⁴⁹ Ez a belátás vélhetően Mannheim Károly és Balázs Béla személyes szellemi hatásának erőterében születik 1918 nyarán. Mint 1918 szeptemberében egy levelében írja: „A nyári gondolkodás sok mindenben előre vitt, Mannheim- és Balázsnak is sokat köszönhetek, igen szép és mély irányokban nyitották ki éhes szemeimet”.¹⁵⁰

Ennek fényében nem meglepő, hogy a szellemtörténeti hatás erősebben érződik Molnár 1920-as években íródott munkáiban – *Az európai zene története 1750-ig*, *A zenetörténet szociológiája* és *Az új zene* című művekben –, amelyek joggal nevezhetők a jelen módszertani szempontunkból tekintve *eklektikusnak*: egyszerre mutatják a pozitívizmus és a szellemtörténet befolyásának jeleit.¹⁵¹ Leginkább talán abban mutatkozik ez meg, hogy ezekben a munkákban egyfelől továbbra is központi

148 Molnár Antal: *Boëthius boldog fiatalsága. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból*. Budapest: Magvető, 1989, 386.

149 Uott, 382.

150 Uott, 379.

151 Molnár Antal: *Az európai zene története 1750-ig*. Budapest: Franklin Társulat, 1920; Uő, *A zenetörténet szociológiája*; Uő, *Az új zene*.

szerepet játszik a fejlődéstörvények megállapításának igénye, másfelől nem kevésbé középponti az a gondolat, hogy a művészet- és a társadalomtörténet kapcsolatát a korszellem biztosítja, melynek megragadása a szintetizáló elme intuíciójának feladata. Ebben a szellemben hívja fel Molnár a figyelmet *A zenetörténet szociológiájában* a „XIX. század materialista társadalomtudományának” (azaz a pozitívizmusnak) az egyoldalúságára, amelyet a „tényeken átvilágító”, az „érzékkelhető dolgoknak értelmet adó” eszmék (azaz a szellemtörténet) perspektívájával lát szükségesnek kiegészíteni.¹⁵²

Innen nézve nem meglepő, hogy ekkor Molnár már úgy látja, hogy *A zenetörténet szellemében* „a kellelénél nagyobb súllyal” szerepel „materialista okfejtés”,¹⁵³ amely a társadalmi és gazdasági viszonyokra ~~összpontosít~~ miközben „minden valamirevaló történeti munka ma már a korszellem egészének alapján áll”¹⁵⁴, azaz szellemtörténeti, s nem mondjuk *A zenetörténet szellemében* is megismert pozitívista alapon, mely a társadalom és az individuálpszichológia tényei közötti összefüggésekre koncentrál. A pozitívista és materialista szempontok *A zenetörténet szociológiájában* ugyanakkor nem szorulnak ki az elméletből, hanem beépülnek a gondolatmenetbe, de inkább csak háttérre festenek, egyrészt a szellemtörténeti perspektívának, másrészt az etikai és esztétikai idealizmusnak. Noha Molnár számára – épp mint kortársai számára – a pozitívizmus és a materializmus ugyanúgy kéz a kézben járnak, ahogyan a szellemtörténet és az idealizmus is, s Molnár el is ismeri a két elméleti elkötelezettség szembenállását, a történetírás helyes módszerét mégis a kettő ötvözetében, azaz a jelzett módszertani eklekticizmusban látja.¹⁵⁵

152 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 7, 21–22.

153 Uott, 132.

154 Uott, 11.

155 Uott, 21–22.

Molnár szerint az esztétikai-etikai és a szociológiai feladat egyaránt a stíluselemzéstől indul. A stílus a „formaalkotás szelleme”, amelyben az adott „formálásmód” gyökerezik, s melynek elemzésén keresztül vezet az út „a Szép érvényesülésének törvényeihez”.¹⁵⁶ A formai szemponton keresztül jutunk a stílustól az esztétika és az etika területére és ezeken az értékelés lehetőségéhez. Esztétikai szempontból a műalkotás két végpont, a *klasszikus* és a *romantikus* között helyezhető el: minél inkább érvényesülnek a műben átfogó formai törvényszerűségek, annál inkább klasszikus, s minél inkább felbomlik a forma totalitása az egyes részek rovására, annál romantikusabb az alkotás.¹⁵⁷ A „klasszikus” és „romantikus” persze ebben az esetben *ideáltípusok*. Azt ugyanis Molnár sosem mulasztja el megjegyezni, hogy tisztán klasszikus vagy romantikus alkotások nincsenek. A kérdés ezért mindig az, hogy a kompozícióban melyik elem a domináns. Későbbi munkáiban Molnár mindinkább hajlamos lesz ilyesfajta ideáltípus-képzésre: a művekben megnyilvánuló impresszionizmus-expresszionizmus, individualitás-kollektivitás, vagy éppen naturalizmus-absztrakció fogalompárokról beszél. E típusok Molnár analitikus eszköztárának termékeny szembeállításaiként jelentkeznek.

Az esztétikaihoz szorosan kapcsolódik az *etikai* szempont, mivel a klasszikus formaképzéshez belső fegyelmezettség kell, amely háttérbe szorítja az egyéniség kifejezésének hajlamát. S minél inkább háttérbe szorulnak az egyéni vonások a forma esztétikai törvényeivel szemben, minél inkább érvényesül az egyén alárendelődése magasabb szempontoknak, etikailag annál értékesebb az alkotás. Mivel nincsen tisztán klasszikus és romantikus műalkotás, hiszen mindegyikben érvényesülnek a formaképzés bizonyos törvényei (legalábbis amíg műalkotásról beszélhetünk), és mindegyikben jelen van az alkotó *egyéniisége*, az etikai és esztétikai

156 Uott, 9.

157 Uott, 173. Ezt a későbbiekben is így érti, lásd Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971 [1940], 654–656.

értékelés szempontjából a kérdés ugyanaz marad, nevezetesen, hogy egymáshoz képest milyen mértékben és minőségben vannak ezek a minőségek jelen.

A stílselemzésnek két útja lehetséges. Az egyik, a műelemző stílus-kutatás az egyes művek tanulmányozásából megállapított szellemi és technikai eredményeken keresztül jut el a *korszellem*, a „korok teljes lelki tartalmának” rekonstrukciójához.¹⁵⁸ A másik, a szociológiai út a kor viszonyainak feltérképezésén keresztül jut el a *korszellem intuitív megértéséhez*, majd innen tovább azokhoz a *stílusfeltételekhez*, amelyeket az alkotásnak ki kell elégítenie annak érdekében, hogy e szellem világos kifejezést nyerjen. A *korszellem megértésének* igénye mindkét esetben szociológiáért kiált: a társadalom „teljes szervezete” és annak „erkölcsi világa” képezi a „korszak szellemi áramlatainak termőtalaját”,¹⁵⁹ s ezért rejlik a műalkotások és az őket termő szellem megértésének kulcsa a szociológiában.

Egy adott korszellem többféleképpen is kifejeződhet, így például zene és festészet hasonló gondolati tartalmak hordozója lehet:

Meglepő találkozás van a festő-impresszionisták és a zenei impreszionisták (Debussy stb.) szelleme közt, az új gótika és Pfitzner újabb iránya közt, az újklasszicizmus és Kodály közt, az expresszionisták és Bartók sok műve közt, a futurizmus és Schönberg közt, a kubizmus és Sztravinszkij iránya közt. A XIX. század naturalisztikus festészete tökéletesen egyező vonásokat mutat a zenei romantikával (élethűség a hangulatfestésben, l. pl. Chopin, Schumann genréképeit, Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss programzenéjét, Wolf dalainak és az impresszionistáknak naturalizmusát). Az egyezés mindenben frappáns, hol nem technikai specialitásról, hanem a korszellemből folyó sajátságáról van szó.¹⁶⁰

158 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 12.

159 Uott, 12–13.

160 Uott, 102.

De Molnár szerint nem csupán különböző művészetek mutathatnak stílushasonlóságokat egymással, hanem a stílusban megnyilvánuló szellem közössége révén az alkotás legkülönbözőbb területei is. Ebből a szempontból vonható párhuzam filozófia és zene között is. Innen nézve például Händel és Spinoza egyaránt „a világi megalapozású vallásosság” szellemének képviselői,¹⁶¹ és hasonlóképpen egy töről fakad az 1750 táján kialakult német zene és a német idealizmus, amely a tétel-les vallásról és a hasznosság szempontjairól leválasztott, „idealisztikus morálfilozófiát” alkot, s ezzel a külsődleges etikai kötöttségek helyére belső kötöttségeket állít.

Ahogy igaz az, hogy a korszellem több területen is kifejeződik, úgy megáll az is, hogy egy adott korszellem nem szükségképpen fejeződik ki minden területen egyformán magas fokon. A művészetre vetítve: különböző korok a rájuk jellemző korszellem kifejezéséhez különböző természetű „esztétikai megoldásokat” alapoznak meg, s ezért „bizonyos korokban bizonyos művészetek tisztábban, tehát intenzívebben és jellemzőbb erővel képviselik a kultúrát”.¹⁶² Azaz bizonyos korszellemeknek bizonyos művészetek a kifejezés alkalmasabb eszközeit kínálják, mint mások, s hogy mely művészetek kínálják egy adott korban a kifejezés legalkalmasabb eszközeit, az a kor szociológiailag jellemezhető viszonyainak a függvénye.

A szociológiai szempont tehát esztétikai értékelésre önmagában nem teremt lehetőséget, csak az egyes korok tekintetében a leginkább reprezentatív művészet azonosításához ad segítséget, s így a művet kitermelő korszak és azon keresztül a mű szellemi és technikai tartalmának megértésére ad módot. És mivel ez a tartalom már etikailag értékelhető, így az etikán keresztül átjárás nyílik esztétika és szociológia között:

161 Uott, 120.

162 Uott, 181–182.

Tudva, hogy a művész nagyságának egyik legfőbb tényezője az is: mily tökéletességgel képviseli *a maga korát*, a klasszikusabb és romantikusabb alkotásmódnak lelki gyökereit a korszakok társadalmi életében is meg kell találnunk. Bizonyos, hogy a klasszikusabb alkotások képviselik az illető korszak társadalmának legmagasabb erkölcsi értékeit és hogy a szellemet irányító társadalmi osztály szigorú és szilárd etikai elveivel a legszorosabb összefüggésben állnak. És bizonyos, hogy a romantikusabb alkotások mindig a társadalom etikai elveinek fölbomlásával vagy még ki nem alakultságával függnek a legszorosabban össze, így tehát romantikusabb alkotásmódra általában a korszakok kialakuló és fölbomló időszaka legalkalmasabb, míg a klasszikusabb irányzat legfőbb időszaka az, melyben a korszak erkölcsi alapjai még friss erejükben állnak. Valószínű, hogy az új társadalmi réteg politikai fölnyomulása, mi megelőzi az új erkölcsök kifejeződését, legelőször is romantikát termel; ugyanis mindig az addigi vezető réteg erkölcsének elgyöngülése és fölbomlása nyit ajtót az alsóbb réteg fölnyomásának.¹⁶³

Ebben az értelemben lehet tehát kapcsolatot teremteni etikai és esztétikai idealizmus, illetve szellemtörténeti szociológia között.

A szellemtörténeti szempontok és fogalmiság mellett Molnár korábbi pozitivistá vonzalmái is cizelláltabban mutatkoznak meg ezekben a munkákban, konkrétan: az „unás törvényét” – amely *A zenetörténet szellemében* a zenetörténeti evolúció egyetlen törvényszerűségként jelent meg – a húszas évek eklektikus munkáiban differenciált törvényszerűségek komplexebb rendszere váltja fel. *A zenetörténet szociológiája* és *Az új zene* is ebbe az irányba halad,¹⁶⁴ s ezekben Molnár továbbra is a művészetfejlődés Spencer-inspirálta evolúciós törvényszerűségeit fogalmazza meg. Köztük „mechanikai” törvényszerűségeket, mint „a művészet technikai és anyagbeli megújulásának törvényét” amely a

163 Uott, 174–175.

164 Uott, 156–169, és Molnár, *Az új zene*, 48–55.

művészet számára az alsóbb társadalmi rétegek életében gyökerező anyag „felnymulását” mondja ki. Ez a törvény annak következtében érvényesül, hogy az „uralkodó osztályok idővel megszűnnek eredeti daltermelők lenni”.¹⁶⁵

Hogy ez miért van így, azt Molnár jórészt homályban hagyja. Az alsóbb rétegeknek itt tulajdonított „őserő” aligha magyarázza meg az uralkodó osztályok daltermelésének elapadását, legfeljebb az alsóbb rétegek „felnymulását”. Az erkölcsök felbomlása sem nyújt világos magyarázatot a daltermelés elapadására, hiszen Molnár magyarázati sémái szerint ebből legfeljebb a kötött formák felbomlása és a stílustörténeti inga romantikus kilengése következik.

77

Ezen a ponton a marxi elmélet kategóriái éppenséggel jó szolgálatot tehetnének Molnárnak: a társadalmi munkamegosztás és differenciálódás következtében előálló elidegenedés éppenséggel kiaknázható lenne annak magyarázatára, hogy az uralkodó osztályok élményvilága egy ponton túl miért nem kínál megfelelő anyagot a művészet számára. Ahogy jelzi is: amiként a megrendelő a személytelen közönség lesz, úgy támaszkodik mindinkább a művész belső sugallatára,¹⁶⁶ de ez a folyamat együtt jár az elszakadással az arisztokrata megrendelőtől és a hozzá való személyes viszonytól, s ezzel az arisztokráciához kötődő daltermelésnek is vége szakad. Ezzel a folyamattal párhuzamosan a művészen „a maga osztályának sajátlagos kultúrája tudatossá és követelő erejűvé” válik, s innentől lesz a művészet nem pusztán alkotói személyében, hanem szellemében is polgári művészet.¹⁶⁷

Ez a történet az elidegenedés és az osztálytudat marxi terminusaiban jól elbeszélhető lenne, ám ezt a lehetséges utat Molnár nem járja be, sőt, Az

165 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 159.

166 Uott, 151.

167 Uott, 140.

újzenében már *A zenetörténet szociológiája* hibájául rója fel, hogy abban a könyvben még elfogadja a „marxizmus óta” egymástól „oly mereven határolt társadalmi kasztokat”, amelyeket a „történelem a maga reális valóságában *nem ismer*”, mert „az állandó kölcsönhatás oly erőteljes, az egyes társadalmi osztályok között, hogy csak igen ritkán lehet a kultúra egyes konkrét elemeiről pontosan megállapítani, mely társadalmi kaszt kizárólagos termékei azok”.¹⁶⁸

Az éles osztályelhatárolások tarthatatlanságára vonatkozó nézeteitől függetlenül Molnár a zenetörténeti evolúció mechanikájának törvényeit mindkét munkájában érvényesnek tartja. Molnár „nemzetiségi törvénye” az anyagbeli és technikai megújulás e mechanikai törvényének egyik explikációja. Ez a törvény kimondja, hogy a fejlődés során a stílusok mindinkább nemzetivé, s a technika mindinkább nemzetközivé válik.¹⁶⁹ Ez is a polgári fejlődés következménye, amely a közönség szélesedését, ezzel szakértelmének csökkenését hozza, s melynek az igényei csak „az alkotó és élvező teljes lelki közössége” talajáról elégíthető ki.¹⁷⁰ A művészet anyagi oldalán a mechanikai törvényeket egy „kémiai” törvény is kiegészíti: az anyag a fejlődés során természetére nézve is átalakul: „a polgári kor kultúrája renaissance eszmevilágát is magában foglalja, de azt nem eredeti szellemében ápolja, hanem a polgári kornak megfelelő kémiai változásokkal”.¹⁷¹ Az ilyen átalakulások miatt nincs értelme azt mondani, hogy a későbbi fejlődésfokok magasabb értéket képviselnének, s ezért „a korok értékítélet szempontjából egymással nem összemérhetők”.¹⁷²

168 Molnár, *Az új zene*, 40.

169 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 161.

170 Uott, 152.

171 Uott, 160–161.

172 Uott, 162.

A művészet technikai oldalán megfogalmazható szociológiai törvényszerűség, hogy az egyén kötöttségeinek fellazulásával az alkotás kötöttségei is lazulnak. Kétféle kötöttségről van szó itt, egyrészt külső, társadalmi-politikai-gazdasági kötöttségekről, és másrészt belső, etikai kötöttségekről. ~~Mindeket kötöttség-lazulása~~ a társadalmi átalakulásokkal áll kapcsolatban. Minél inkább demokratizálódik a társadalom, annál inkább felbomlanak a művészi alkotás céhszerű kötöttségei; és ezzel párhuzamosan felbomlanak vagy meggyengülnek az egyén cselekvését irányító, az „egyéni önkényt” korlátozó, s az „egyén alárendelését”, „belső fegyelmettségét”, a „lélek vallásos rendezettségét” eredményező erkölcsi elvek.¹⁷³ Ennek köszönhetően minél szabadabb a kor szellemisége, annál kevésbé kötöttek a „formaképző hangulatok”,¹⁷⁴ s annál kevesebb a kompozíciót irányító általános szabály. Ez a dinamika mozgatja a műalkotás klasszicizmus és romantika között lengő ingáját, ~~s~~ kötöttségek felbomlásával lendíti azt a romantika felé. Ilyen körülmények között a klasszicizálás reménytelen utóvédharcot vív, mivel „társadalmi létföltételei legnagyobb részt megszűntek”.¹⁷⁵

Összefoglalóan Molnár ekként fogalmazza meg „a művészetfejlődés általános szociológiai törvényét”:

Minél előbbre halad a társadalmi fejlődés, azaz minél demokratikusabb a társadalom berendezése, annál *szabadabb* a művészi formszerkezet, annál *összetettebb* a művészi elemek használata (vagyis: annál szabadabb és egyúttal fejlettebb a formatechnika), annál intenzívebb a *népi* elemek felhasználása a művészetben, annál *egyéni*bb és annál *nemzeti*bb a művészi stílus, – a technika általános kiegyenlítődésének

173 Uott, 172–173.

174 Uott, 168.

175 Uott, 179.

és nemzetköziségének, a stílusok állandó kölcsönhatásának egyidejű fokozódása mellett.¹⁷⁶

Molnár törvényei tehát a művészet anyagának és technikájának megkülönböztetésére támaszkodnak, és ezek egymással összefüggő változását a társadalomfejlődésből eredeztetik. Az anyag a társadalmi mobilitással, az alsóbb néprétegek feltörekvésével és emelkedésével változik. Ezek a néprétegek a maguk termelte művészettel hozzák azt a szellemet, amely az emelkedéssel át is alakul, ahogyan a szabadság növekedésével a művészi technika is a formai kötetlenség felé mozdul el. Ebben az értelemben a társadalom és a zene fejlődésének története egyaránt a formák felbomlásának története.

Ámde „teljesen erkölcstelen korok nincsenek”,¹⁷⁷ mert még az erkölcsök felbomlása idején is akadnak, akik ilyen erkölcsi megfontolásokkal igyekeznek elvetni egy új kultúra, s ezzel egy új klasszicizmus magját, melynek szárbaszökkenéséhez a társadalmi feltételek és ezek nyomán a korszellem megfelelő alakulása szükséges. Molnár számára az ilyesfajta, megfelelő társadalomtörténeti pillanatban érkező erkölcsi és művészi nagyság összekapcsolódásának legfontosabb példája: Bartók Béla. A művészetfejlődés fenti törvényén keresztül szemlélve szinte természetes Bartókot mint egy új korszakot „megnyitó mestert” látni, akit „lényegbeli különbség” választ el elődeitől: ő „a legelső oly mestere a most szükségszerűvé lett új zeneművészetnek, ki nemcsak megérezte a világ fordulatát, de *tökéletes alakban* közölni is tudta mindazt, mi most kialakuló korunk szellemének lényege”.¹⁷⁸ Bartóknál a sallangmentesség, komolyság, felelősségérzet, a „természet misztériumával való egységbe olvadás”, és a szembenézés a realitással mind annak a „szociális szolidaritás” felé tartó kornak a hírnökei, melynek eljövetele történelmi szükségszerűség és erkölcsi parancs is egyben.

176 Molnár, *Az új zene*, 24.

177 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 171.

178 Molnár, *Az új zene*, 130–131.

Molnár 1920-as évekbeli írásainak módszertani eklekticizmusa szempontjából nem meglepő, hogy talán leggyakrabban visszatérő hivatkozása Karl Lamprecht, akitől Molnár átveszi és a zenetörténetre alkalmazza a kultúrafejlődés sémáját. Eszerint a fejlődés dinamikáját az adja, hogy a hanyatló korok „szellemi dominánsaival szemben” erőszakos *érzelmi reakció* ébred, s ennek nyomán *káosz* keletkezik, amelyben korábban ismeretlen vagy marginális „lelki tényezők” jutnak felszínre. Ennek eredőjeként új *naturalizmus* születik, amelyben „a nap hőse” az új lelki világ és az azon keresztül szemlélt természet kutatója lesz. Ez az átmenet kora, egy új „fogalomkor” kialakulásának időszaka, amelyet az így megfogalmazott új *világfölfogásnak* az uralma követ, ahol „új idealizmus és új tudomány terem”. Ez sem menekülhet azonban a hanyatlás elől, amelynek kezdetét az új értékeket *összefoglaló és biztósító munka megindulása*, és ezzel a „specialistaság és epigonok ideje” érzékelik el; „ez időszak kiemelkedő vonásai: racionalizmus, tudatosság, konzervativizmus, elégikus visszatekintés.” Mindezek azt jelzik, hogy a haladás „megfeneklett, az értékek megmerevültek”. E „csődöt megérik a legjobb szellemek” és „megkezdődik az elavult értékek ostroma”, s ismét indul újra a folyamat.¹⁷⁹

Bármilyen alkalmas inspirációja és szövetségese is Lamprecht a módszertani eklekticizmusnak, Molnárra gyakorolt hatása abból a szempontból mégis meglepő, hogy Lamprecht fénye az 1920-as évekre már régen megkopott. Lamprecht ugyanis a 19. század végén a *Methodenstreit* néven ismert történész-szociológus kontroverzia egyik kulcsszereplője volt.¹⁸⁰ A vita a történelmi és társadalomtudományos megismerés módszereinek kérdéséről szólt, s ebben Lamprecht a tényezők sokféleségére érzékeny, ám mégis nomologikus orientációjú történetfelfogást képviselt, vagyis a nagy történelmi alakok, a politika- és hadtörténet primátusával

179 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 62–63.

180 A vita eszmetörténelmi kontextusába ad bevezetést Lanier Anderson: „The Debate over the *Geisteswissenschaften* in German Philosophy”. In: Thomas Baldwin (szerk.): *The Cambridge History of Philosophy 1870-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

szemben a gazdaság-, kultúr-, és szellemtörténet egyenjogúságát hirdette, és ez utóbbiba beleértette az erkölcsi és esztétikai ítéletalkotás történetét is, miközben ezzel együtt a történettudomány számára helyes szemléletmódot a természettudományokéval tartotta analógnak. E vita részletei nem különösebben érdekesek itt számunkra, de az igen, hogy Molnár az után és annak ellenére is ragaszkodik Lamprecht munkáihoz, és annak ellenére nyer belőlük inspirációt, hogy Lamprecht reputációja e vita eredményeként már mélypontra süllyedt.¹⁸¹

De Lamprechtet a magyar eszmetörténészek is kritizálták. Lukács György már 1915-ben úgy ítélte meg, hogy mások mellett Lamprecht és Spencer „voltaképpen nem szociológiát csináltak, hanem valamiféle [...] lepezett és ezért módszertanilag zavaros történelemfilozófiát: erőszakot tettek az empirián egy egységes, egyetlen jelentésre összpontosuló fogalomrendszer javára”.¹⁸² És alighanem ilyen szellemű bíráló Molnár esetében is megfogalmazható lenne: a fogalomalkotás heterogén módjait – a szociológiai és a normatív-értékelő etikai-esztétikai – igyekszik egységesíteni úgy, hogy abból egy történelemfilozófiai vízió rajzolódjék ki a kultúrafejlődés menetéről és korszakairól. Innen nézve látható, hogy a fiatal Molnár és a fiatal Lukács (valamint az általa inspirált kör) szellemtörténeti szociológiai eltérő fogalmakat és módszertani perspektívát juttatnak érvényre.

Az eltérés egyik oka talán az eltérő indulásban lelhető fel: Lukács sosem vonzódott a pozitívizmushoz – éppen ellenkezőleg –, s Georg Simmel és Max Weber felől eleve szellemtörténeti inspirációval indult. Molnár

181 Christa Spreizer, „The Old Guard and the Avant-Garde: Karl Lamprecht, Kurt Pinthus, and Literary Expressionism”. *German Studies Review* (2001)/24, 283–301. A magyar eszmetörténet szempontjából Lamprechtnek még legalább egy szálon van jelentősége: Hajnal István is hozzá ment tanulni 1913-ban. Lásd erről Szirák Péter: „Socialising Technology: The Archives of István Hajnal”. *Studies in East European Thought* (2008)/1-2, 135–147.

182 Lukács, *Ifjúkori művek*, 615.

saját története – s alighanem a magyar zeneesztétika története is – a pozitivizmus hatásával kezdődik, ahonnan a szellemtörténet hatására természetes út vezet a lamprechti eklektizmus felé. Kettejük módszertani indíttatásnak ez a különbsége némiképp érthetővé teheti azt is, hogy Weber 1921-ben megjelent zeneszociológiai munkája miért nem mutat érdemi hatást Molnárra ekkor. De azt már kevésbé, hogy a Weber-hatás miért nem érvényesül a későbbiekben sem (annak ellenére sem, hogy Molnár tud Weber e tanulmányáról).¹⁸³

De van itt egy mélyebb, tartalmi különbség is Molnár és Weber zenei szemléletmódja között, amely a magyar zeneesztétika szociologizáló hagyományára általában rányomja a bélyegét. Molnár elsősorban a zene szellemi és technikai *tartalmainak* szociológiai megközelítése iránt érdeklődik, és ehhez képest a zene strukturális kérdései alárendeltek maradnak. Webernél ugyanakkor a zene *strukturális és expresszív sajátosságainak viszonyai* állnak előtérben, konkrétan a zene fejlődésének az a dinamikája, amely a nyugati zene racionális és affektív motivációi közötti feszültségből fakad. A racionalizálás a zenetermelést az érthető szabályoknak és a technikailag kifinomult hangszereknek köszönhetően átlátható folyamattá és kalkuláció dolgává teszi. Az ezirányú törekvésekkel pedig ellentétes az affektusok művészi kifejezéséhez kedvező rugalmasság vágya.

Weber azt sugallja, hogy ezeket az ellentétes irányú motivációkat a nyugati zenének sikerül úgy ötvöznie, hogy a racionalitás maximuma találkozzon a kifejezés lehetőségének maximumával. Ez pedig úgy lehetséges, hogy a kompozíció konvenciói, a jelölések és a hangszerkészítés racionalizálódása ellenére megmaradnak olyan irracionális elemek, amelyek például annak tudhatók be, hogy a diatonikus skála hangközeit a tonalitás és a harmonizálás szempontjai, s nem mondjuk a pitagora-

183 Lásd Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 80.

szí hangtörvények rögzítik (mert ez utóbbiak alapján kellemetlen összhangzatok is keletkeznek). Weber vállalkozása a zenei racionalitás tulajdonságainak és az azt formáló társadalmi és technikai változásoknak a vizsgálatára irányul, s ez első pillantásra nem illeszkedik Molnár esztétikai-szociológiai programjához, amelyben a korszellem és a népszellem kifejezésének társadalmi feltételei állnak a középpontban.

Ha azonban Weber zeneszociológiáját *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* felől olvassuk, akkor a kapcsolat Weber és Molnár között – a megközelítésmód és a tárgyalt kérdések különbözősége ellenére – éppen megteremthető volna, például a racionalizáló szellem Weber által rekonstruált társadalmi gyökerei és a formaalkotó szellem Molnár számára oly fontos szociológiájának összekapcsolásával. Molnár azonban nem így olvasta Webert, s ez abban is megmutatkozik, hogy Weber mondanivalójának szociológiai jelentőségére pusztán a hangszerfejlődés kérdésében utal, és arra is csak futólag.¹⁸⁴

A szellemi háttér és a módszertani különbségek ellenére mégis úgy tűnik, mintha az 1920-as évek Molnár Antala és az 1910-es évek Lukács Györgye dialógusban állna egymással. Fentebb utaltam Molnár azon tételére, mely szerint tökéletesen erkölcstelen korok nincsenek – így a polgári társadalom már felbomlóban lévő viszonyai sem azok. Csalogató ezt úgy értelmezni, mint reakciót Lukácsnak *A regény elméletében* (1915) adott történelemfilozófiai diagnózisára, mely a polgári társadalom viszonyait Fichte történelemfilozófiájának nyomdokain a „kiteljesedett” vagy másképpen: „a tökéletes bűnösség” koraként jellemzi, olyan koraként tehát, amely „a durva anyagiság bilincseiből” képtelen az „önfelszabadításra”.¹⁸⁵

Molnár optimistább víziója szerint a hanyatló korok magukban hordják a születő és majd ismét felívelő kor csíráit, az erkölcsi nagyság tehát sosem

184 Uott.

185 Lukács, *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, 516.

tűnik el teljesen, és végeredményben az erkölcstelen korok önmagukat szabadítják fel. Molnárnál a jövő organikusan kapcsolódik a múlthoz, az új hírnöke nem szakít gyökeresen a korábbival: Bartók is olyan zenét ír, melynek a technikáját elmúlt korok zenészeitől kölcsönözte.¹⁸⁶ A regényelméletet író Lukácsnál a jelent apokalipszis választja el a jövőtől, amelyről nem is sejtjük, milyen lesz, csak azt, hogy a jövő reprezentatív hírnöke, Dosztojevszkij már nem regényeket ír, s így kívül is találja magát a regény történetén.¹⁸⁷

A legfontosabb érintkezési pont kettejük között mégis az, hogy Molnár, ahogyan a fiatal Lukács is, az alkotásmód „lelki gyökereit a korszakok társadalmi életében” keresi,¹⁸⁸ és úgy látja, hogy a 18. századi zenei klasszicizmus „a társadalmi szerkezet és a zeneművészet belső struktúrájának eleddig legnagyobb fokú harmóniájából állt elő”.¹⁸⁹ Könnyű itt párhuzamot találni a drámairodalom fejlődésének Lukács 1911-ben megjelentetett drámakönyvében képviselt szemléletmódjával: a művészet társadalmi életbe nyúló lelki gyökerei és a művészet belső struktúrája közötti összefüggés keresése teremti meg Lukács drámatörténetének és Molnár zenetörténetének mélyebb rokonságát. Lukács olvasatában a drámai forma virágzása az osztályhanyatlás korszakaira esik. Azért nincs például szerinte valódi – azaz tragikus – drámája a 18. századnak, mert az a felemelkedő polgárság kora. Ugyanakkor a hanyatló polgárság korának, azaz a 19. századnak a drámája sem problémamentes, mert a polgári társadalom befelé fordul, pszichologizálódó és intellektualizálódó élményvilága nem kínál megfelelő anyagot a hanyatlás reprezentatív drá-

186 Molnár, *Az új zene*, 131.

187 A szociologizáló hagyomány kontextusában *A regény elmélete* jelentőségét tárgyalom tanulmányomban: Demeter Tamás: „Az elidegenedés regényelmélete: Lukács György és a polgári társadalom irodalma”. *Irodalomtörténet* (2015)/2, 197–218.

188 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 174.

189 Uott, 187.

mai ábrázolására.¹⁹⁰ Noha Molnár hasonlóan látja a polgári társadalom körülményei kínálta élményanyagot, ám annak zenetörténeti szerepét előremutatónak találja, mert „a zenei műveltség fénykora csak a bensőséges lelki élet korában, a polgári kaszt följutásakor (1750-) érkezik el”.¹⁹¹

Molnár és Lukács rokon szemléletmódja a művészi reprezentáció különböző területeire irányítva tehát igen eltérő következtetéseket eredményez. Miközben Lukács a drámairodalomra figyelve azt találja, hogy a polgári társadalom körülményei ellehetetlenítik a drámát, addig Molnár a zeneirodalom tekintetében azt látja, hogy ugyanezek a körülmények vezetnek a virágkorhoz. Ennek fényében csábító azt gondolni, hogy ha a fiatal Lukács szociológiai-esztétikai érdeklődése nem összpontosít oly erősen az irodalomra, akkor talán a polgári társadalomra vonatkozó történelem- és társadalomfilozófiai következtetései is kevésbé lettek volna borúsak. A fiatal Molnár és Lukács következtetéseit együtt szemlélve adódik az a belátás, hogy a polgári társadalom korszaka nem drámai, hanem inkább „zenés kor”, de vannak a képzőművészet és a dráma számára kedvező korok: a képzőművészet aranykora például a reneszánsz.¹⁹²

Ha tehát Lukácsnak a dráma hanyatlását diagnosztizáló belátásai helytállóak is, Molnár szemüvegén keresztül nézve az már kétséges, hogy erre a hanyatlásra jogosan építhető-e a polgári társadalom viszonyainak átfogó kritikája. A polgári társadalom élményvilága nem feltétlenül alávalóbb és elembertelenítőbb azért, mert az individuumot befelé fordítja és ezzel társas viszonyaiból részben kiemeli – még akkor sem, ha ezzel a drámát jórészt ellehetetleníti. Eközben ugyanis ugyanez a folyamat nyitja meg az érzelmek mélyebb megélésének lehetőségét, és a szubtilis kifejezésükre irányuló igényt, mely a zenekultúra virágzásának forrása.

190 Lásd erről részletesebben Demeter, *A szociológizáló hagyomány*.

191 Molnár, *Az európai zene története 1750-ig*, 14.

192 Molnár, *A zenetörténet szociológiája*, 102, 187.

Magyarán nem történelemfilozófiai léptékű hanyatlásról ~~van itt szó~~, hanem az élményvilág minőségi átalakulásáról, amelynek intrinzikus értéke nincs. Vagyis ~~nem hanyatlásról vagy előrelépésről van szó, hanem~~ olyan változásról, mely a művészi reprezentáció egyes területeit háttérbe szorítja, másokat előtérbe helyez, azaz „bizonyos korokban bizonyos művészetek tisztábban, tehát intenzívebben és jellemzőbb erővel képviselik a kultúrát”.¹⁹³ Ennek fényében pedig nehéz elhessegetni a gondolatot, hogy a modern dráma és az azt kitermelő polgári társadalom hanyatlásának már a drámakönyvében megfogalmazott elmélete is valójában Lukács szubsztantív történelemfilozófiai szempontjainak, és így potenciálisan a kívánatos (bár ekkor még nem tudatosított) politikai cselekvés céljainak rendelődik alá,¹⁹⁴ miközben az effajta aktivista hajlam Molnár szociologizáló zeneesztétikájától idegen.

Együtt olvasva Molnár zenezsziológiját Lukács drámaszociológiájával talán jobban értelmezhetővé és a művészetre általában kiterjeszhetővé válik Lukács azon megállapítása, hogy a *forma* a leginkább társadalmi az irodalomban.¹⁹⁵ Ha ugyanis Molnárra támaszkodva úgy tekintjük, hogy a különböző művészeti formák más-más társadalmi viszonyok között érik el megvalósulásuk legmagasabb esztétikai színvonalát, akkor Lukács megjegyzése úgy érthető, hogy egy adott társadalom élményvilágáról árulkodik, hogy viszonyai között mely forma jut megvalósulásának legmagasabb színvonalára, és megfordítva: a formáról árulkodik, hogy mely társadalom viszonyai között éri el ezt a fokot. A formával szemben a tartalom azért kevésbé szociális, mert egy adott tartalom különböző módokon is megformálható – zeneileg, epikailag, drámailag, képzőművészetiileg, stb. –, és egy adott tartalom csak bizonyos megformálási módokon keresztül vihető esztétikai tökélyre. Hogy a művész egyáltalán

193 Uott, 188.

194 Lásd erről Demeter, *A szociologizáló hagyomány és Őő, Az elidegenedés regényelmélete*.

195 Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, 18.

mit tart megformálásra méltónak, s hogy azt miként önti formába, az világnézeti kérdés, s mint ilyen, a megformálás annak függvénye, hogy társadalmának viszonyai mit és hogyan engednek a művész számára anyagába belelátni és ezáltal megformálni.

Ebben az értelmezésben válik összeegyeztethetővé Lukács drámakönyvének azon értékelése, hogy Beaumarchais *Figarója* legfeljebb a műfaji középzsert képviseli (és a felemelkedő polgárság élményvilágát tekintve Lukács szerint másra nem is igen nyílik történelmi esélye), azzal, hogy Fodor Géza szerint ugyanakkor Mozart *Figarójában* „a zenedrámái teljesség megismételhetetlen egyszerűsége” mutatkozik meg.¹⁹⁶ Fodor szerint a Figaro-történet Mozart és da Ponte kezei között „azon a meggyőződésen alapul, hogy *lehetséges* harmonikus, *nem tragikus* emberi kiteljesedés”.¹⁹⁷ Ez a meggyőződés a fiatal Lukács számára túlságosan is optimista ahhoz, hogy a drámai formaképzés alkalmas elve lehessen, azonban – tehetjük hozzá Molnár Antal és Fodor Géza nyomán – a zenedrámái megformálás eszközeivel már tökélyre vihető.

Itt tehát még rekonstruálható közös vonatkoztatási keret Lukács és Molnár képzeletbeli diskurzusa számára, ám kettejük gondolati fejlődése az 1920-as években már élesebben elválik. Ez az elválás ugyanakkor jól illusztrálja, hogy a szociologizáló hagyomány különböző periódusai miképpen torlódnak egymásra. Amikor ugyanis Lukács már évek óta marxista alapokon áll és a *Történelem és osztálytudat*ot jelenteti meg (1923), akkor Molnár még mindig úton van a pozitivizmustól a szellemtörténet felé, míg végül az 1930-as években oda is ér. Ekkorra Molnár korábbi pozitivizmusának már a maradványai is csak nyomokban fedezhetők fel. Ekkor születik két elméleti főműve, a *Zeneesztétika: Általános rész* (1938) és a *Gyakorlati zeneesztétika* (amely 1940-re elkészül, de csak 1971-ben

196 Fodor, *A Mozart-opera világgépe*, 146.

197 Uott.

jelenik meg).¹⁹⁸ Nem kevésbé reprezentatív az ezek közérthetőbb összefoglalásaként is olvasható *Rövid, népszerű zeneesztétika* (1940) – továbbá Molnár – nézetem szerint – elméleti vonatkozásban utolsó jelentős műve, *Az új muzsika szelleme* (1948).¹⁹⁹

Hogy a szellemtörténeti fordulat a harmincas években lezárul, azt világosan jelzi a *Zeneesztétika és szellemtudomány* (1935) című tanulmány is, melyben Molnár igen kritikus a zene Leibniz-Euler féle matematizált felfogásával és a hanslicki formalizmussal szemben is, amely szerint „a zene tartalma: »hangozva mozgó formák«, ami körülbelül azt az együgyű igazságot fejezi ki, hogy a zene annyi, mint zene”. És hasonlóképpen kritikus Molnár a pusztán tényanyag szállítására alkalmasnak tartott „anyagelvűséggel” (a fentiek fényében értsd: materialista pozitívizmussal), a pszichológiával és általában a „természettudományi gondolkodás merevségével” – Helmholtz és követői elméletével – szemben is, amely „mintha fizikai létföltételeinkből vagy szövettanunkból akarná kiolvasni az emberi lét végső mivoltát”.²⁰⁰ Talán a zene lényegének matematikai és természettudományos megközelítésével szembeni averzió – amelyet Molnár *A fizika és muzsika* (1929) című írásában is világosan megfogalmaz – magyarázza, hogy szerzőnk miért ignorálja továbbra is a zene racionalizálódásának weberi elméletét: a zene lényege spirituális és misztikus, olyasvalami, ami természete szerint inkább tartozik a transzcendens metafizika, semmint a természettudományos vagy bármilyen, azzal analóg fogalomalkotás birodalmába.²⁰¹

Az zene ilyen elméleteivel szemben Molnár úgy látja, hogy a zene autonóm, önmagáért való művészet, saját törvényszerűségekkel, amelyek

198 Molnár Antal: *Zeneesztétika I. Általános rész*. Budapest: szerzői kiadás, 1938, illetve Uő, *Gyakorlati zeneesztétika*.

199 Molnár Antal: *Rövid, népszerű zeneesztétika*, illetve Uő.: *Az új muzsika szelleme*. Budapest: Dante, 1948.

200 Molnár Antal: *Zeneesztétika és szellemtudomány*. Budapest: szerzői kiadás, 1935, 17.

201 Molnár Antal: *Fizika és muzsika*. Budapest: szerzői kiadás, 1929.

tartalma, mint minden művészet tartalma: irracionális. Ennek a tartalomnak a forrása „a teljes ember, testestől-lelkestől”,²⁰² de nem csak a zene esetében: „minden művészet az egész embert képviseli – csak más-más közegen át [...] de hogy *miben áll* ez, azt nem lehet meghatározni másképp, csakis éppen a műalkotás misztikus valóságával”.²⁰³ E misztikus tartalom a formától nem választható el, mert minden tartalom csak megformáltan létezhet, és éppen ezért a művészileg megformált tartalom más médiumon keresztül megközelíthetetlen. Így beszélni is csak jobb híján beszélünk róla, mivel a zeneileg formált tartalom megközelítésére a nyelv sem alkalmas, és ezért problematikus, hogy a műértő közönség zenei kérdésekben is „*irodalmi tájékozódásúvá lett*” és „minden művészi jelenséget megszokott logikai fogalmakon át akar »megérteni«”.²⁰⁴ Hogy ennek a tendenciának a dalköltés is hajlamos alárendelődni, azt jelzi a programzene és az irodalmi címadás terjedő gyakorlata a zenetörténetben.

A művészi megformálás különböző közegeit Molnár tehát nem a tartalom, hanem a formálásmód idealisztikusan felfogott törvényszerűségei szerint különbözteti meg. Ennek megfelelően a zene esetében az esztétikai szemlélet „*a zenei forma belső törvényeit önti gondolati formába*” úgy, hogy ezeket az emberi alkotástól független, örök és változatlan törvényeket magukból az egyes zeneművekből olvassa ki.²⁰⁵ Ezen a ponton lép be a szellemtörténeti módszer mint az esztétika előfeltétele: „a Szépség törvényeit a művekről csak úgy lehet leolvasni, ha ismerjük a művek építkezési törvényeit; s mivel e törvények stílusonként változnak és módosulnak, részletes stílus-elemzés előmunkálatai nélkül az esztétika meg sem igen mozdulhat”. Tehát miközben a formatörvények „belső szükségszerűségei” és ennyiben a kompozíciót előíró törvények,

202 Molnár, *Zeneesztétika és szellemtudomány*, 7.

203 Uott, 12.

204 Uott, 13.

205 Uott, 4, 5, 8, 19.

az esztétika mint ezek tudománya „*a posteriori* tudomány, tehát nem írhatja elő, csak leolvashatja a törvényeket”.²⁰⁶ Az esztétika **tehát** stíluselemzésen keresztül állapítja meg azokat a törvényeket, amelyeknek „az alkotó szintűgy alárendeltje, mint ahogy az esztétika”, amely ebben az értelemben egyesíti „a deskriptív és normatív módszert” (20): azaz deskriptív módon feltárja a műben rejlő normatívát.²⁰⁷

Mintha Molnár arra mutatna itt rá, hogy a zenei megformálás törvényei empirikusan reálisak, amennyiben a művekről leolvashatók, ám transzcendentálisan ideálisak, amennyiben ezekhez a törvényekhez csak a műalkotásokon keresztül férhetünk hozzá – közvetlenül a törvényekre irányuló esztétikai vizsgálódással nem. Műalkotás és esztétika ugyanarról szólnak, de az utóbbi nem lehet meg az előbbi nélkül, így esztétika sem lehetséges műalkotás előtt – sem időben, sem logikailag. Az esztétika Molnár szemében az egyes művészetekből stíluselemzésen keresztül megnyíló filozófiai tudásterület, amely fogalmilag rendszerezett reprezentációját adja azoknak a törvényeknek, amelyek a művészetekben nem-fogalmi formában nyilvánulnak meg.

Molnár e tanulmánya joggal tekinthető programadónak az általános és a gyakorlati zeneesztétika két kötetéhez. Amiként e programadó tanulmány is, a két kötet alapvetően idealista metafizika és a szellemtörténet szempontjait érvényesítő *esztétika* – és ennyiben találóan „a művészet

206 Uott, 18–20.

207 Uott, 19–20. Csábító ebben a vonatkozásban hasonlóságot látni Molnár esztétikai módszertana és a tudományos kutatási programok módszertanának Lakatos Imre (*Tudományfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 1997) által kidolgozott elmélete között. Itt azonban e párhuzam kibontása messzire vezetne jelen írás céljaitól. És hasonló párhuzamok csábítanak Maróthy János (pl. *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 10.) némely későbbi megfogalmazása kapcsán is. Lakatos tudományszemléletének és Lukács György művészet szemléletének ugyancsak hasonló párhuzamairól lásd Demeter, *A szociológizáló hagyomány*.

ismeretelmélete”,²⁰⁸ amelyben a szociológiai szempontok másodlagosan jelennek meg. Ennyiben Molnár tisztán szellemtörténeti inspirációjú művei mintha bizonyos távolságtartást mutatnának a szociológiától – de csak bizonyos távolságtartást. A szociológia ugyanis reflektív módon jelen van, hiszen ahogyan „a »tudomány szociológiája« megállapítja [...], szoros, okszerű kölcsönösség van világnézeti és társadalmi szerkezet között”, s így az esztétika – illetve a filozófia és minden szellemi alkotás általában – korhoz kötött, noha a pusztá időszerűségen túli érvényesésre aspirál.²⁰⁹ Minden filozófiai rendszer csak egyetlen „világnézetet képviselhet”, azt, amely a rendszer megalkotásának pillanatához tartozik.²¹⁰ Ezzel a háttérrel saját idealizmusára úgy tekint, mint amely „éles visszahatás az egykorú társadalom felbomlott szellemiségével szemben”.²¹¹

Másrészt a szociológiai szemlélet nem csak reflektív módon van jelen, mert Molnár számára a műalkotások továbbra is időhöz, helyhez és társadalmi viszonyokhoz kötöttek. És meglehet „minden művészet formaeszmeje *időtlen*”,²¹² ám a formaeszme minden megvalósulása, „a művészet élete *történelmi*, konkrét térhez és időhöz kötött”,²¹³ és csak valamilyen *módon*, valamilyen *stílusban* lehetséges.²¹⁴ És ismét csak itt, a *stílus* fogalmában ér össze esztétika és szociológia. Ezúttal a fiatal Lukács Alexander-émlékkönyvbe írt tanulmányára hivatkozva mondja Molnár, hogy a stílus a forma történelmi és szociológiai kategóriája: „[f]ormában jelentkező, általános érvényű világnézet”.²¹⁵ Világnézet a művészi formában persze csak az alkotón keresztül tud jelentkezni, aki „időhöz, korhoz, a társadalomnak egy bizonyos szerkezeti állapotához is kötve van”. Így az

208 Molnár, *Rövid, népszerű zeneesztétika*, 5.

209 Molnár, *Zeneesztétika I. Általános rész*, 10.

210 Uott, 57.

211 Uott, 10.

212 Uott, 110.

213 Uott, 55, lásd még 19.

214 Uott, 25, 55.

215 Molnár, *Gyakorlati zeneesztétika*, 636.

alkotó világnézete, azaz „a Világ teljességével szembeni beállítottsága” is szociológiai helyzetéhez kötött, és ez „szublimálódik”, „formává jegecesedik” az alkotásban, jellegzetes stílusjegyeket hagyva maga után.²¹⁶

Stílus és alkotás viszonyának vonatkozásában Molnár szinte Mannheim stílusfogalmát visszhangozza. A „gondolkodási stílus” fogalmát Mannheim ugyanúgy a világnézet gondolati lecsapódásaként érti, ahogyan Molnár a művészeti stílusfogalmat. A stílus nem elszigetelt egyének jellemzője, hanem történeti és társas adottság, amelytől az egyéni gondolkodás és alkotás nem függetleníthető, s amelynek így a stílus adja a keretfeltételeit:

93

[m]ég a zseni sem légüres térben gondolkodik, hiszen ő is csak olyan fogalmakból, problémákból kiindulva tudja megválasztani gondolkodói kiindulópontját, amelyet a történelem szele egészen az ő szemhatáráig sodort. E fogalmak és problémák azonban egy lelki és egy élményösszefüggés kifejeződései, amelyek éppúgy a történelmi folyamatban jöttek létre, mint életünk összes többi alkotórésze. Teremtse bár mégoly radikálisan újat is, azt mindig az életproblematika mindenkori állagából kiindulva fogja tenni, fogalomkincse csak e kollektív javak módosulása lesz, és e növekvő folyam mindig és újra meg újra fel fogja venni magába azt, amit újonnan teremtettek.²¹⁷

A művészetre alkalmazva tulajdonképpen ugyanez a belátás Molnár megfogalmazásában így hangzik:

A művész csak oly módon szólalhat meg, ahogyan kora beszélni enged, készteni. Az általánoshoz képest mindig kevés, ami új elemet, kombinációt az egyéniség hozzátehet. Ezért a stílus éppúgy ereje, mint gyöngéje az alkotónak. S épp ezért művész és korszellem nem

216 Molnár, *Zeneesztétika I.*, 7–8.

217 Mannheim, *A konzervativizmus*, 28.

is választható szét a stílusban: az egyén a kor íródeákja, azt jegyzi le, amit kora diktál; a kor pedig alkotások híján néma maradna, ha nem volna interpretátora. A stílusok, minthogy időben létesülnek, mind *összefüggnek* egymással, kontinuitásukban nincs zökkenés, csak időnkénti, nagyarányú *színváltozás*, a vezető szempontok átfordulásával.²¹⁸

A stílus egyszerre képez kifejezés- és gondolatkorlátot, de egyúttal meg is teremti a kifejezés és a gondolkodás *lehetőségét* – amennyiben az adott korra jellemző élményösszefüggések megragadásának feltételrendszerét, így például a műalkotás közösségi feltételeit (konvencióit) adja. Ezek nélkül a művész „mintegy légüres térben alkot (mint az expresszionisták 1910-20 körül)” – mondja Molnár.²¹⁹

A történelem szele által az alkotó szemhatáráig sodort problémák – vagy ahogy Molnár mondja: mindaz, amit a kor az őt interpretáló íródeáknak diktál – képezik a kor „*központi mondanivalóját*”: „A reneszánsz idején érző embernek lenni: előkelő luxus; a barokk idején: nehéz kötelesség; a rokokó idején: megtalált otthon.”²²⁰ De a kor nem csak a mondanivalót határozza meg, hanem a „*hallásmódot*” is: nem azt halljuk ugyanis, ami fizikailag felhangzik, hanem azt és úgy, amit és ahogyan a „*korlélek*” megkíván. Ez pedig a művészi formaalkotásra a tartam, az árnyalatok, a bonyolultság, stb. tekintetében is rányomja bélyegét. Ezek történelmi alakulásának okaként Molnár két szociálpszichológiaiag értelmezhető tényezőt, a *ráunást* és az *értékcserét* jelöli meg.²²¹

Ugyan visszaköszön itt a ráúnásnak *A zenetörténet szellemében* központi fejlődéstörténeti mozgatórugóként megismert kategóriája, de teljesen

218 Molnár, *Gyakorlati zeneesztétika*, 637.

219 Uott, 638.

220 Uott.

221 Uott, 643.

hangsúlytalan marad, mivel a ráunás nem, csak az értékcsere magyarázza meg azt, hogy a stílusok történetileg „értetlenek egymással szemben”, ahogy azt is, hogy az új stílusok a régebbieket „*átfestik* a maguk megmáult lelkisége szerint”.²²² Az érthetőség annak a szellemnek a megértésén múlik tehát, amelyből a műalkotás ered. Ennek egyetlen útja pedig „a magunk visszaképzése, *beleélése* az örökre elszálltba”,²²³ és ez az, amihez a korszellemből, a világnézetből fakadó stílusfeltételek rekonstrukciójának egyszerre esztétikai és szociológiai vállalkozása hozzásegíteni hivatott. Ekkorra tehát igen messzire kerültünk már *A zenetörténet szelleme* programjától, amely – emlékezzünk – pont az ilyesfajta megértés és az ezen alapuló történetírás lehetőségével szemben foglal állást.

Molnár életművében a szellemtörténeti korszak záródarabja *Az új muzsika szelleme* (1948), amely a szellemtörténeti – vagy ahogy Molnár mondja: szellemtudományi – szociológia már körvonalazott keretei között zene- és társadalomtörténeti összevetésben elemzi a kortárs zenét, s annak viszonyát a korszellemhez, a kor uralkodó világnézetéhez.²²⁴ Csakhogy, mint mondja, „szociológiai képet festeni a jelenről körülbelül olyan föladat volna, mint geológiai katasztrófa idején térképezni”.²²⁵ Ám Molnár mégis éppen ezt teszi: esettanulmányban alkalmazza saját módszertani fejlődésének végkövetkeztetéseit, és egyben összegzi zenetörténeti és -elméleti belátásait, de újakkal nemigen gazdagítja őket. Módszertani értelemben azért figyelemreméltó ez a munka, mert míg az imént bemutatott nagy zeneesztétikában **találni** néhány hangsúlytalan pozitivistá **utalást** (pl. az unás törvényére, illetve Spencerre és Taine-re), addig ebben a munkában már lámpással keresve sem igen találni pozitivistá reminiszcenciákat.

222 Uott, 641.

223 Uott, 642.

224 Molnár, *Az új muzsika szelleme*, 123.

225 Uott, 131.

Találni ugyanakkor a természettudományos szemlélettel és a materializmussal szemben idealista alapon megfogalmazott kritikát, de már ennek éle sem a pozitívizmus felé vág, hanem inkább a marxizmus felé. Mivel „van szellemi erő, melynek tevékenysége *nem olvasható le az anyagi tulajdonságokból*”, ezért a materialista szemléletnek közelednie kell „a *spiritualizmusnak* valaminő új alakjához”. Ebben a vonatkozásban bizakodó Molnár a marxizmussal kapcsolatban – hogy mennyire őszintén az, annak megítélését az olvasóra bízom:

Úgy látom, hogy a marxizmus jövője is hasonló revízióval bíztat. Az osztály nélküli társadalomnak nem lesz már szüksége az osztályharc-elméletre s ha győzelemre vezetett a szocialisztikus szellem, nem lesz oka a szocializmusnak arra, hogy megtagadja a győzelmét előidéző *szellemi erők primátusát*.²²⁶

Az világos – itt is és már korábban is –, hogy Molnár szemében a társadalomfejlődés következő stádiuma szükségképpen valamiféle szocializmus lesz, ám ezt a szocializmust nem marxista alapon gondolta el. Hogy társadalomtörténetileg mégis mit vizionált, azt nehéz világosan rekonstruálni, ezért inkább ismét átadom a szót neki:

Az új világ csak úgy épülhet meg, ha *új testvériséget* építünk ki benne. Ez rendkívül nagy lemondást és rendkívül nagy igényt jelent. Az egyénnek le kell mondania arról, hogy őt, mint elszigetelt jogi alanyt vegyék figyelembe; értékelése attól függ, mit jelent a *közösség* szempontjából. De másfelől a közösségnek el kell jutnia olyan *erkölcsi* magaslatra, amelyen az ember szellemi és anyagi erejét minden irányban és mindenkire vonatkozóan számba veszi. Ezt könnyebb elpredikálni, mint megvalósítani. Legfőbb föltétele nem annyira intézmények és írott törvények, mint sokkal inkább a *lelkület*: szívbe véssett igéi a köl-

csönös megbecsülésnek, az általános jóakaratnak, a kollektív érdekek iránti föltétlen hódolatnak. Ezért érezzük mind erőteljesebben, hogy *új evangéliumra* van szükség, a szocializmusnak olyan törvénykezésére, mely fölelem bennünket az emberi fejlődés újabb magaslatára.²²⁷

Hogy tehát szocializmusról van szó, az bizonyos, és hogy Molnár ezzel közel kerül egyfajta messianizmushoz, az világos. Ez az attitűd nem idegen a magyar filozófia szociologizáló hagyományának történetében: az 1948-as Molnár hasonlatos az 1918-as Lukácshoz. A különbség azonban legalább két vonatkozásban is szembeötlő: Molnár esetében nem jár együtt „megtéréssel” egy új világnézethez, például a marxizmushoz; és nem jár együtt politikai aktivizmussal: Molnár messianizmusa a szemlélődő és megértő tudós messianizmusa marad.

97

Azonban Molnár szocialisztikus messianizmusának is van prófétája: Bartók Béla. Mint láttuk, Bartók a kezdetektől Molnár zenetörténetének egyik legfontosabb főhőse – és nem csak esztétikai, hanem az esztétikaival összekapcsolt etikai megfontolások alapján is. Az esztétikai és etikai szemlélet összekapcsolódása teszi Bartókot alkalmassá arra, hogy az új társadalom prófétája legyen. Molnár szerint új társadalom csak a régit lerombolva épülhet, mégpedig kétféle módon: „vagy úgy, hogy egyoldalúan a tagadás oldalára állunk – így cselekszenek a Schönberg-féle etikusok. Vagy pedig úgy, ahogy Bartók teszi: *összefoglalva és átértelmezve* az eddigi kultúra értékeit, s ebbe az építkezésbe ágyazva be az új lelkeség kirobbanó nyelvezetét”.²²⁸ Bartók tehát nem csak romboló, hanem konstruktív, új kultúrát hirdető próféta. Ezért „mély szimbólum van abban, amikor Bartókot és hasonló komolyságú társait a mai szociális mozgalmak vezeterei közé számítjuk”, s róla mint „a spirituális szocializmus egyik legelső jelképi hirdetőjéről” beszélünk.²²⁹

227 Uott, 123–124.

228 Uott, 69.

229 Uott, 124.

Vélhetően ez az idealisztikus-spiritualisztikus elkötelezettség a magyarázata annak, hogy Molnár módszertani fejlődése a szellemtörténeti szakasszal lezárul: a marxista intézményi-világnézeti közeg ennek továbbfejlesztésére nem adott módot, ő maga viszont – ahogy a fentiekből látható – vélhetően nem kívánta marxista irányban továbbfejleszteni elméletét. Annyit érdemes azonban itt megjegyezni, hogy Molnár utóbb saját szellemtörténeti szemléletmódját bizonyos kritikával illette, az viszont kérdéses, hogy az önkritika marxista inspirációjú lett volna. Mint 1974-ben fogalmaz (egy kéziratban, mely csak 1989-ben látott napvilágot): az idealista (vagy inkább: a szellemtörténész)

elképzeli „az európai zeneművészet szellemének” eszméjét. Miután elővette a szerinte legsúlyosabb kompozíciókat, azok közös sajátságából leszűri a szerinte legjellemzőbb tényezőket, s aztán ezekről megállapítja, hogy *apriori*, eleve (még mielőtt bárki bármit komponált volna) az európai muzsika szellemét képviselik. Ismét csak azt lehet mondani: ilyen előre kész termék sehol sincsen, hacsak a képzeletben nem.²³⁰

Itt Molnár önkritikája egybecseng Lukács előző fejezetben idézett önkritikájával, melyet *A regény elmélete* kapcsán fogalmaz meg. Mindkét önkritika méltánytalan kissé, amennyiben egy adott szellem rekonstrukciójának útja nem pusztán egy művészeti ág alkotásaira támaszkodik, hanem dokumentumnak tekintett alkotások sokaságára és azok kollektív – azaz nem egyetlen tudós szubjektív – rekonstrukciójára, a művészetektől a tudományos és politikai elméletekig, de akár a mindennapi tevékenységekben megnyilvánuló gondolatokig terjedően. A szellem (vagy stílus) rekonstrukciójának empirikus-történeti alapja tehát jóval gazdagabb, mint a szellemmel összefüggésben értelmezett műalkotás. A jelzett probléma ezzel persze nem tűnik el, de az önkényesség és a körkörösség problematikája így mégis sokkal kevésbé nyomasztó.

230 Molnár, *Boëtius boldog fiatalága*, 560.

Ettől eltekintve is: Molnár Antal gondolati pályája az 1910-es évek elejétől majd negyven éven át figyelemre méltó evolúcióról tanúskodik. Fokozatosan távolodik el a pozitivizmus vonzásától, a húszas évek eklekticizmusán keresztül egészen a harmincas és negyvenes évek szellemtörténeti nagy műveiig – s valamiféle harmadikutas szocializmus igénylése mellett a marxizmus csendes, de egyértelmű elutasításáig. Molnár személyes gondolkodói pályájának fejlődése leképezi a század első felének magyar eszmetörténeti ívét, és a század második felében a nem kis részben általa inspirált marxista elméletek ezt az életművet kiegészítve a magyar zeneesztétikát a magyar filozófiatörténet kis tükrévé teszik.

IV.

A marxizmustól a posztmarxizmusig

Az előző fejezet igyekezett megmutatni: a magyar zeneesztétikai gondolkodás pozitívista és szellemtörténeti szakasza közötti átmenetet Molnár Antal művei biztosítják, és némiképp sajtószerű módon a szellemtörténeti és a marxista periódus folytonossága is Molnár műveinek köszönhető. Ám nem annak, hogy Molnár zeneesztétika munkássága egészen a 1980-as évekig ível, hisz mint jeleztem, az életmű elméleti szempontból figyelemre méltó termése az 1940-es évek végéig megszületik, még ha meg nem is jelenik: a *Gyakorlati zeneesztétika* (1971) és *A zeneszerző világa* (1969)²³¹ végül csak évtizedekkel azután kerülnek kiadásra, hogy Molnár kitérte rajtuk a pontot. A folytonosságot itt nem Molnár további művei, hanem életművének meglepően pozitív marxista recepciója biztosítja – konkrétan az a tény, hogy Molnár a marxista szerzők mércéjével mérve is jelentőset, sőt: ideológiailag védhetőt alkotott.

101

Ujfalussy József például a *Gyakorlati zeneesztétikához* írott bevezetőjében arra tesz kísérletet, hogy megmagyarázza, miért is érdemes az 1940-ben íródott és marxista szempontból szemléletileg legalábbis elavultnak tekintett munkát 1971-ben kiadni. Ujfalussy válasza: „a kötet zömének gondolatmenete nagyon is gyakorlati, szemléleti materialista”,²³² s az egyébkénti idealizmus – és tehetnénk hozzá: szellemtörténeti szemléletmód – csak elfedi „a kötet egészén uralkodó, valóban realiztikus és

231 Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. Budapest: Gondolat, 1969.

232 Ujfalussy József: „Előszó”. In: Molnár, *Gyakorlati zeneesztétika*, 11.

gyakorlati szemlélet, módszer eredményeit”.²³³ Ennek köszönhetően érdemli ki Molnár a „haladott szemléletű polgári előd” titulusát,²³⁴ s kerül műve a magyar marxista esztétika előzményeinek panteonjába. Vitányi Iván értékelése szerint is harmonizál Molnár műve a marxizmussal.²³⁵ És ez persze így is van, amennyiben csak szociologizáló hajlandóságát tekintjük, s ezen keresztül azt az elkötelezettségét, hogy a zene elválaszthatatlan a társadalmi-történelmi beágyazottságától (még ha Molnárnál a gazdasági alpnak nincs is akkora jelentősége, mint azt a marxizmus megkívánná). Egy nem apologetikus indíttatású marxista olvasó szemében Molnár szellemtörténeti szociológiája ugyanakkor menthetetlenül az idealista esztétikákkal kapcsolódik össze. A magyar marxista muzikológia Molnár művét mégsem látja menthetetlennek.

Molnár szociológiájának és esztétikájának módszertani-filozófiai jellegzetességeinél nagyobb szerepet játszhat ebben Molnár jövőképe és társadalomfelfogása, amely marxista szempontból nem ellenséges, még ha nem is marxista: leginkább valamiféle társutas vagy harmadikutas szocializmusnak tűnik. Ez a szemléletmód – láttuk – világosan megjelenik Molnár Bartók-értelmezéseiben, és ezt a marxista értelmezők világosan látják is. Mint Vitányi Iván mondja, Molnár „azt tudta felvázolni, amiben Bartók jövőkonceptiója a marxizmusával közös”,²³⁶ és ennél többet is: azzal a jövőkonceptióval – akár valóban közös a marxizmusával, akár nem – morális közösséget is tudott vállalni. Maróthy János Bartók-értékelése is Molnáréhoz hasonlóan cseng. Maróthy szerint Bartók az a „kivételes egyéniség”, aki „a »még és már« társadalom adta lehetőségének végső határán” a „látszólag szerteágazó törekvéseket egységes világgéppé fogta össze”, csakúgy, mint korábban a zenetörténetben Pa-

233 Uott, 12.

234 Uott.

235 Vitányi Iván: *A zenei szépség*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 224–226.

236 Uott, 225.

lestrina, Bach és Beethoven.²³⁷ Ezeknek az egybecsengő értékeléseknek vélhetően komoly szerepe volt abban, hogy a szellemtörténész Molnár a marxista zeneesztétika előfutáraként lehetett kanonizálni – és aki ezért nem járt úgy, mint számos más prominens szellemtörténész, például Szigeti József bírálatában.

Szigeti módszertani abszurditásnak tartja a szellemtörténeti megközelítést, amely „bizonyos felületesen felfogott tényekből [...] megkonstruálja a neki megfelelő individuális vagy kollektív szellemet, [...] s aztán ebből vezet le és igazolja magát a tényt”.²³⁸ A szellemtörténet így nem pusztán tévúton jár, hanem olyan beállításba is helyezi központi kategóriáit – a „korszellemet”, a „világnézetet” vagy a „stílust” –, mintha azok nem pusztán a szubjektív-intuitív beleérzésre támaszkodnának, s nem önkényesen konstruáltak lennének. Érdekes látni, hogy ezzel ellentétben még az idős Lukács is úgy látja, hogy a szellemtörténeti módszernek volt „viszonylagos jogosultsága is az újkantárius vagy bármilyen más pozitívizmus kisszerű laposságával szemben, mind a történelmi alakok vagy összefüggések kezelése, mind a szellemi tények” vonatkozásában.²³⁹

Szigeti azonban a szellemtörténeti konstrukciók önkényességét hangsúlyozza, s mögöttük egyszerre igyekszik kimutatni az osztályérdekek torzító hatását és a konstruktőr morális romlottságát. De Szigeti bírálatát ennél még tovább megy: a szellemtörténeti gondolkodás bizonyos áramlatait becsatornázza a fajelméletekbe, és ezen az úton Szekfű Gyuláról azt a diagnózist állítja fel, hogy „az öröklődés biológiai fogalmát megpróbálja történelmiesíteni s ennek következtében a biológiai fogalom társadalomtörténeti színezetet nyer, a társadalomtörténeti népfaj viszont a biológiai színezet egy új árnyalatát kapja meg”.²⁴⁰

237 Maróthy János: *Zene és polgár – Zene és proletár*. Budapest: Akadémiai, 1966, 515.

238 Szigeti, *A magyar szellemtörténet bírálatához*, 107.

239 Lukács, *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, 480.

240 Uott, 188.

A szellemtörténet effajta bírálata fényében még érdekesebb Molnár pozitív marxista recepciója – ugyanis hasonló kritika éppenséggel vele szemben is megfogalmazható lenne. Különösen igaz ez a jazzről írott tanulmányai tekintetében, de általában sem idegen tőle a nemzetkarakterológia olyasféle felfogása, amelyet Szigeti Szekfűnél bírál. Itt azonban mindjárt hozzá kell tenni, hogy ezek a bírálatok némiképp anakronisztikusak: Szekfű és Molnár a húszas és harmincas években még széles körben legitimnek tekintett kategóriái a második világháború után diszkreditálódtak. Ebből a perspektívából jellemzi Molnárt több olvasója úgy, mint aki „nacionalista, de progresszív hajlamú”,²⁴¹ vagy egyenesen úgy, mint aki – nem mellékesen Bartók írásaival egyetemben – faji retorikára támaszkodik.²⁴² Függetlenül Molnár nacionalizmusának illetve faji retorikájának értelmezésétől és értékelésétől, annyi világos, hogy értelmezői érzékenységtől és szándéktól függően Molnár éppúgy szégyenpadra ültethető lett volna, mint Szekfű.

Bartókhoz kapcsolódva adódik egy olyan szál, amelyen keresztül Molnár közvetlenül – azaz nem csak recepcióján keresztül – integrálható a marxizmus alapokon álló szociológizáló zeneesztétika egyik vonulatába, nevezetesen abba, amelyik a *mindennapi tudás szociológiájára* összpontosít. Molnár már olyan korai írásaiban, mint az 1913-ban megjelent *A népdalról* című tanulmányában a jövő zenéjét a mindennapi paraszti élet szövedékébe organikusan ágyazódó népdalban gyökerezeti. Ebben a vonatkozásban Molnár egyrészt Bartók húszas években megjelenő tanulmányainak,²⁴³ másrészt a marxista zeneesztétika azon vonulatának is az előfutáraként olvasható, amely a mindennapi gyakorlatból eredeztetve érti meg a zeneművészet e gyakorlattól oly távoli formáit is.

241 David E. Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2006, 121.

242 Lynn Hooker: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 138–140, 151–155.

243 Uott, 139.

Zeneesztétikai szempontból jelentős hozzájárulás a mindennapi tudás szociológiájához kapcsolódó filozófiai vonulathoz Ujfalussy József munkája, *A valóság zenei képe* (1962), Maróthy János *Zene és polgár – Zene és proletár* (1966) című könyve és Pernye András *Hét tanulmány a zenéről* (1973) című tanulmánygyűjteménye,²⁴⁴ melyek – mint látni fogjuk – az ideológia-kritikai és az antropológiai vonulat számára is hordoznak mondanivalót. Maróthy *a modern zene* gyökereit a közhasználatú műfajnak tekintett dalig vezeti vissza, mely eredetileg az „életbe közvetlenül ágyazódik”, s melyet „tartalmilag az elkülönülő egyén személyes lírájának az igénye” hív életre.²⁴⁵ Az életbe ágyazódó „zenélési formák” válnak fokozatosan „zenei formákká”: a daltól indulva „a zenei általánosítás olyan formákat is létrehoz, amelyek a dalszerű kötöttségektől látszólag függetlenednek” – de csak látszólag, mert a kötöttségek itt is érvényesülnek, csak éppen áttételesen.²⁴⁶ Így például a fuga „a kor daltípusainak legáltalánosabb vonásait ragadja meg”, itt jelenik meg a téma mint *par excellence* dalszerű képződmény, melynek „családfája” ugyancsak visszavezethető közhasználatú daltípusokra.

A dalszerűség követelményeiből származó kötöttségek kezdetben a modern polgári zeneművészet hajtóerejét és nem akadályát jelentették:

A dal, mint az általánosítás egyedi alapja, sokáig nem korlátként, hanem a fejlődés előrelendítőjeként jelentkezett. Segítségével jött létre a most először önállósuló zenei formák egész sora, mint a szvit, a variáció, a fuga, végül a mindent megkoronázó szonáta. [...] A dal tehát végül is úgy lesz nagyformává, hogy egyrészt a dalból *sűrítés* útján tipikus formula – téma keletkezik, másrészt a dalszerű forma *kitágított vágányai* a téma *kibomlásának* keretétől szolgálnak. A szonáta így, a dalhoz

244 Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, Maróthy, *Zene és polgár*, illetve Pernye András: *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 1973.

245 Maróthy, *Zene és polgár*, 15–16.

246 Uott, 32.

képest, egyidejűleg hajt végre tömörítést és kiszélesítést: az előbbit a téma létrehozása, az utóbbit pedig a téma mozgás-pályájának létrehozása céljából. A téma: *ami* kibomlik, a forma: *ahol* kibomlik, és a motivikus munka: *ahogyan* kibomlik.²⁴⁷

A dal centrális szerepére a jószerevével az egész modern zene története felfűzhető. A barokkban a dal még az új nagyformák „kiindulópontja”, a klasszicizmusban a dalszerűség „győzedelmeskedik”, a romantikában a dalszerűség „fölbomlik”.²⁴⁸ Ez az ív nem független annak a polgári világnak történetétől, amelyben ez a dalszerűség előbb a művészi fejlődés hajtóereje, majd a társadalmi viszonyok megváltozásával annak korlátja lesz. Ám ez a folyamat már a közhasználatú műfajoktól elszakadt zeneművészet, azaz – visszautalva a mindennapi élet Heller Ágnes által kidolgozott és korábban bemutatott elméletére – az *önmagukért való objektivációk szférájában* zajlik, s ezzel a mindennapi tudás szociológiájának illetékességi köréből a zene ideológiakritikai értelmezésének alant bemutatandó területére vezet.

A dal közhasználatú műfajának központi szerepe Maróthynál a modern zenetörténetben egy egészen általános kultúrtörténeti tétel illusztrációja, annak a tételnek, hogy „a városi tömegművészet képezi az alapját lényegében az egész európai »magaskultúrának«”.²⁴⁹ Ez Maróthy számára a 18-19. században elsősorban a polgári kultúrát, a 20. században a munkásosztály kultúráját jelenti: ezek termelik a közhasználatú műfajokat, szelektálnak és alakítanak át olyan gyakorlatokat, amelyek utóbb magas művészetté válnak. A történelmi materializmus módszere szempontjából az esztétikailag releváns feladat itt azoknak a *törvényeknek* a kikutatása, amelyek a közhasználattól a magas művészet, az önmagu-

247 Uott, 96–97.

248 Uott, 105.

249 Uott, 133.

kért való objektiváció felé hajtó és azokat alakító erőket leírják. Ahogy Pernye András fogalmaz:

Mindenekelőtt tehát a fejlődés törvényeire vagyunk kíváncsiak, a mélyen rejlő történelmi és társadalmi „rugók”-ra, amelyek látva-láthatatlanul, de objektíve meghatározzák a felépítménynek azt a részét, amelyet zenének nevezünk. [...] És ebben a munkában egyedül csak az esztétikára és a marxista szociológiára támaszkodhatunk [...] ²⁵⁰

107

Maróthy számára a törvények feltárásának forrását a tömegkultúra történeti-szociológiai kutatásává szélesített „folklor” jelenti.²⁵¹ Ennek a folklornak azonban – a történelmi materializmus társadalmi-gazdasági alapról építkező megközelítésével összhangban – nem szükségképpen része minden tömegműfaj, csak azok, amelyek szervesen gyökereznek a mindennapi tevékenységekben. Azok a műfajok viszont nem tartoznak a tárgykörébe, amelyek a felsőbb osztályok azon igényéből születnek, hogy az alsóbbakat „a maguk szellemében” (azaz ideológiailag, felülről lefelé) befolyásolják.²⁵² Hogy ez a vállalkozás – még a jelzett megszorításokkal is – mennyire monumentális, azt jól mutatja Maróthy műve, *Az európai népdal születése*, mely a maga nyolcszáz oldalas terjedelmével is mindössze egy öt kötetesre tervezett munka első kötete.²⁵³ Nem meglepő, hogy a vállalkozás befejezetlen maradt.

Az e „folklorba” ágyazódó közhasználatú és magas művészet kapcsolattát a *zenei köznyelv* kategóriáján keresztül világítja meg Szabolcsi Benke és Pernye András több tanulmányában. Szabolcsi definíciója szerint a zenei köznyelv az a „közhasználatú zenestílus”, amely az „egyénit az általánossal [...], a személyest a személytelennel összekovácsolja”, mely

250 Pernye, *A nyilvánosság*, 117–118.

251 Maróthy, *Zene és polgár*, 130–131.

252 Uott, 377.

253 Lásd Maróthy János: *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai, 1960, 28.

„a nagy művet és a »középső«, átlagos, a »névtelen« műveket kortársakként, közös »jelrendszerben« egyesíti”.²⁵⁴ A zenei köznyelv jelenségei felől szemlélve a nagy művek esztétikai nagyságát az magyarázza, hogy ezek rendkívüli sikerességgel „sűrítik” és „koncentrálják” a zenei köznyelv formuláit.²⁵⁵ A „zenei köznyelv” kategóriája alkalmas arra, hogy – a gyakorlat-orientált marxista elmélet célkitűzéseinek megfelelően – a zenének a mindennapi életbe ágyazódó közhasználatú műfajait összekapcsolja az önmagukért való zenei objektívációk világával. Ezeknek a kapcsolatoknak a feltérképezését legrészletesebben Perye András végzi el, aki rámutat, az *improvizáció* az a pont, ahol a köznyelvi elemek legvilágosabban mutatkoznak meg a zenében, mert az

improvizáló művész tudatában ugyanis a zene technikai alapelemei (dallam, ritmus, harmónia) sohasem szakadhatnak el egymástól, mivel a pillanat ihletében teremtő és folyvást újrateremtő fantáziája egyszerűen képtelen másként mozgásba lendülni, mint hogy a maga emberi-művészi teljességével a zeneművészet társadalmi-technikai teljessége felé forduljon.²⁵⁶

Művészi egyéniség és szociológiai adottság ekként egyesül a barokk improvizációkban, a versenyművek kadenciáiban, és a jazz-improvizációkban, s vonul végig a zenetörténet egészén. Az improvizáció így hol központi, hol alárendelt szerepet játszik, attól függően, hogy a zenei köznyelv állapota mekkora teret enged számára: „Minél inkább köznyelvi korszak zenéjéről van szó, annál inkább elégedhet meg a zeneszerző a vázlatos kottairással. Minél inkább differenciáljuk a kottairást – annál szűkebbre vonjuk a zene életterének határait”.²⁵⁷

254 Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémái – A romantika felbomlása*. Budapest: Akadémiai, 1968, 8.

255 Uott, 18, 24.

256 Perye András: *A jazz*. Budapest: Gondolat, 1964, 316–317.

257 Perye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 417.

A zenei köznyelv kérdése az egyik olyan pont, ahol a stílus és világnézet problémakörén keresztül a szellemtörténeti és a köznyelvre összpontosító, a közhasználat jelentőségét és a mindennapi gyakorlat elsőbbségét hangsúlyozó marxi tárgyalásmód folytonosnak mutatkozik.²⁵⁸ Látszik ez például abból, ahogyan Szabolcsinál a köznyelv problematikája szellemtörténeti fogalmisággal ötvöződik. Így például a világnézet kérdésköre sejlik fel, amikor hangsúlyozza: a zenei köznyelv számára „különösen fontos, hogy valamely időszakban milyen *érzelem- és tudatformák* uralkodnak az emberek többségében”, mert „ezektől nyeri energiátöltését”,²⁵⁹ vagy amikor eszmetörténet és társadalomtörténet párhuzamosságait megállapítva arra utal, hogy „valami közös légköri nyomás [...]egyszerre változtatja meg a zenész és az író, a hadvezér és a gondolkodó szellemi habitusát”.²⁶⁰ Így érthető az is, hogy számára a zenei köznyelv mögött meghúzódó konszenzus közös *élményeken* nyugszik, és az is, hogy miért jelenti „egy elveszett »köznyelv« megkésett, romantikus felidézése mindig egy elveszett közösségi állapot, vagy legalábbis egy régi érzelmvilág után való sóvárgást”.²⁶¹

És hasonlóképpen: mintha a stílustörténet mint a formák megszilárdulásának és felbomlásának Molnárnál megismert elmélete köszönné vissza abban, ahogy Szabolcsi az egyéni elemek köznyelvivé válásának és a köznyelvi elemek egyéniesülésének állandó folyamatát az összeállítás és széthullás fogalmaiban érti meg.²⁶² Láttuk: Molnár a klasszicizmus romantikává bomlásának folyamatát érti meg egy idealista esztétika formafogalmára és egy szellemtörténetileg inspirált szociológiára támaszkodva, Szabolcsi pedig a romantika válságát részben mint „a romanti-

258 Ez a folytonosság persze nem problémamentes: a kategória „hibrid” jellegéből fakadó fogalmi feszültségekre utal például Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története 1945-1975*. Budapest: Kossuth, 1976, 375–376.

259 Szabolcsi, *A zenei köznyelv problémái*, 17.

260 Uott, 23.

261 Uott, 45, 90.

262 Uott, 29.

kus formakincs felbomlását” érti meg.²⁶³ Ennek tüneteként egyrészt a „motivikusan elemző, boncoló, atomokra bontó munkamódszer” elterjedését, másrészt az „arányok elvesztét, az idomtalan méretekben való eltévedést” azonosítja.²⁶⁴ E válság gyökereit pedig abban látja, hogy „a XX. századi ember merőben megváltozott viszonyai lehetetlenné tették, hogy művészetében múltjának közvetlen folytatója legyen”.²⁶⁵

Köznyelv, stílus és világnézet egyaránt a zenei alkotás lehetőségfeltételei: korlátok és inspirációforrások dialektikus egységei. A különbség közöttük a kiindulópont és az elméletalkotáshoz felhasznált fogalmiság felől világítható meg: a világnézet strukturálatlan totatlitás és ezért megfogalmazása is nehézkes, leginkább metaforikus; a stíluselemzés már a művek intrinzikus struktúráját és e struktúrák analógiáit keresi; a zenei köznyelv fogalmától indulva az elemzések a zene nyelvi analógiára felfogott jellegzetességeire: (kvázi-)szintaktikai és (kvázi-)szemantikai vonásaira, „fogalmiságára” válik érzékennyé.

Ez felfogható „a zene racionalizálásának” folyamatként, amelyet a marxista elmélet teljesít ki: ez az elmélet olyan fogalmiságot kínál, amelyen keresztül a zenei és a társadalmi jelenségek kapcsolódásának mechanizmusai átláthatóvá válnak – miközben a szellemtörténeti értelmezésekben a nem-racionalizálható reziduumok – a „szellem”, a „világnézet” – kiküszöbölhetetlenek maradnak. S természetesen itt is, ahogyan más társadalmi jelenségek esetében is, a racionalizálás együtt jár a varázstalanítással. Ámde a zene a kulturális termelésnek az a területe, amely – éppen a kínált hangzásélmények természete folytán – a varázstalanításnak talán a legsikeresebben képes ellenállni. Ezért maradnak vélhetően a szellemtörténeti és a marxista inspirációjú megközelítések egymásnak örök konkurensei.

263 Uott, 87.

264 Uott, 89.

265 Uott, 95.

A zenei nyelv eredetét, társadalmi funkcióját és jelentését megvilágítandó, a marxista zeneesztétika a *zenei intonáció* 1960-as években kidolgozott elméletén keresztül ugyancsak a mindennapi tevékenységekhez kapcsolódó hangjelenségekhez nyúl vissza. Innen indulva, s az ismétlés jelenségén keresztül a zenei nyelv elemeinek stabilizálódását középpontba állítva vázolja intonációelméletét Pernye András *A zenei ismétlés elmélete* című, nagylélegzetű tanulmányában.²⁶⁶ Pernye a zenei hangok és ritmusok együttes evolúciójának folyamatát a közlésre szolgáló jelek precedensen alapuló kiválasztódásának és ismétlésen alapuló stabilizálódásának evolúciós folyamataként mutatja be. Ebből a perspektívából pedig nem csak a zene nyelvszerűsége és jelentéstelisége látszik természetesnek, hanem szociológiai jelentősége is, amennyiben árulkodó a jeleket bizonyos módon használó közösség viszonyairól.

Az intonációs elméletet Ujfalussy József dolgozza ki legrészletesebben, aki a zene legmélyebbre futó gyökereit szintén az ősi és primitív hétköznapi gyakorlatokhoz kapcsolódó hangjelenségekben leli fel. Az így előidézett „primitív hangok objektívek és konkrétak, valóban tükrözik a mindennapi élet mozzanatait, mert belőlük nőnek ki, tőlük elválaszthatatlanok”.²⁶⁷ Ezek a hangjelenségek a primitív beszédhang, az énekhang, valamint a hangos munkaeszközökből kialakuló hangszeres zene elválaszthatatlan hármasságának erőterében fejlődnek tovább, s ezen az úton a hang *absztrahálódik*, azaz elválik az őt „létrehozó körülményektől” és „zenei hang jellegét ölti”, amely immár „időrendi és magassági összehasonlítás kategóriáiba illeszkedik”.²⁶⁸ Magyarán az ember a zenei hangokat nem készen találja a természetben, hanem a saját tevékenységének eredményeként állítja elő és emeli mind magasabb absztrakciós szintre – végeredményben eljutva az önmagukért való objektivációk, konkrétan pedig a művészet szintjére.

266 Pernye András, *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 1973.

267 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 22.

268 Uott, 23.

Az absztrahálódás során a konkrét tevékenységtől önállósuló hangok magassági különbsége térbeli távolságként is reprezentálható, s ekként „a tudatban térszerű kép formájában tükröződik”. Ezt a térszerűséget erősíti a hangok által gerjesztett mozgásélmények térbelisége, majd a többszólamúság is.²⁶⁹ A térbeliként reprezentált hangviszonyok összekapcsolódnak „a vizuális élmények fogalmivá, logikaivá tisztuló világgal”.²⁷⁰ Ezzel „megtörténik az első lépés a valóság logikájának zenei tükrözéséhez”²⁷¹ és, tehetjük hozzá, a zene mint önmagáért való objektiváció megszületéséhez. Az absztrahálódás útja ezután a térszerűen érzékelt hangok logikáján alapuló zenei építkezésen keresztül vezet. Ez a belső logika különböző magasságú hangok két- és háromelemű kapcsolódásainak időrendjéből kiindulva épül ki: mivel a zenei fül egyszerre szerve és terméke is a zenei hallásnak, ezért a zenei logika a természetes hangsor mind kifinomultabb felbontása és érzékelése révén halad előre. Ezekből a kezdeti kapcsolódásokból „dallamcsírák”, „dallam-magok” alakulnak, amelyek még nem jelentik „az egységes világkép művészi vetületét”, de e világkép zenei megformálásának lehetőségét már igen.²⁷²

Miután általában is igaz a hangélményre, hogy a látásélménynél szegényesebb, s kevesebb információt hordoz, ezért „tartalma nem elég sűrű és telített fogalmak alakításához”.²⁷³ A zene emiatt – mint ahogy a művészet általában – „nem fogalmi, hanem [...] képi általánosítás. Tehát nem a fogalmi szinten elvont gondolkodáshoz, hanem a szemlélethez szól”.²⁷⁴ Ezért a hang csak arra alkalmas, hogy a fogalmaknak „elvontan jelző hang-másává legyen, ahogyan a fogalmakat láthatóan jelentő vizuális kép sem ábrázol, hanem a lényeges vonásokra redukálva jelöl”.²⁷⁵

269 Uott, 37, 75.

270 Uott, 39.

271 Uott, 37.

272 Uott, 45–46.

273 Uott, 32.

274 Uott, 57.

275 Uott, 32.

Ennek megfelelően a valóság zenei képének kialakulásához vezető folyamat így foglalható össze:

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.²⁷⁶

113

A zenei kép elemei tehát a valóság zenei megfogalmazásának – bár talán szerencsésebb lenne úgy mondani: nem fogalmi reprezentációjának – eszközei lesznek. E reprezentáció objektíve fennálló, ám „nehezen regisztrálható” összefüggéseket érzékeltet a zenei kép logikáján keresztül, vagy ahol a művész tagadja, hogy ilyen kapcsolatok fennállnának, ott akár „elhomályosítja a valóságos összefüggéseket is”,²⁷⁷ és így szemlélve a zene már egy világkép művészi vetületét jelenti. Ezzel érkezünk el arra a pontra, ahol a zene antropológiai és társadalmi vonatkozásrendszere vizsgálhatóvá válik, köszönhetően annak, hogy az absztrahálódás történeti folyamatának során a zenei hang „gazdag társadalmi jelentéssel” telítődik.²⁷⁸

276 Uott, 102.

277 Uott, 69, 70.

278 Uott, 31.

Mivel a valóság zenei képe hangok *rendszerezésében* áll, ezért a „rendszer egészében jelképezi a valóságot, és nem egyes részletei a valóság egyes részleteit”, s ez a jelképezés „emberre vonatkoztatott, antropocentrikus megjelenésben” valósul meg.²⁷⁹ Az így létrejövő zenei rendszerek tehát legalább két vonatkozásban elválaszthatatlanok történetiségüktől és társadalmiságuktól. Egyrészt a zenei megfogalmazás eszközei és a zenei jelentések társadalmi folyamatok eredményeként jönnek létre és fejlődnek, s a zeneszerző ebből a történetileg megörökölt anyagból merít. Másrészt azt a pontot, „ahonnan az ember a valóságot felméri” a zeneszerző társadalmi-történelmi pozíciója jelöli ki, és innen formálódik meg a „zenében reobjektívált valóság”.²⁸⁰ Tehát a kompozícióban megnyilvánuló végeredmény a mindennapi tevékenységek kísérőjelenéseként előállított hangok zenei formulákká fejlődésének és az alkotó szociológiailag értelmezendő helyzetének találkozásánál áll elő. Ekkor emelkednek a hangok az önmagukért való objektivációk szintjére és ekkor kerülnek fel az ideológiakritikai és antropológiai értelmezések horizontjára.

Ami a marxista zeneesztétika *ideológiakritikai* szempontjait, illetve a zene-művészet és az azt kitermelő társadalom *viszonyai* ill. *viszonyok* ill. *viszonyok* – úgyis, mint a zenetörténet szempontjából kiemelkedő korszak viszonyai –, másodsorban a szocializmus társadalmának viszonyai, és harmadsorban, alkalmi kontrasztként, a feudalizmus viszonyai kapnak figyelmet. Ebben az ideológiakritikában ötvöződnek a marxista esztétika, történelemfilozófia és szociológia szempontjai a zenetörténeti folyamatok társadalomtörténeti háttérű értelmezésben és értékelésében. Az ideológiakritikai megközelítés feltételezi, hogy a zene több, mint pusztán formalizmus, hogy a zenei megfogalmazásnak a hangviszonyokon túlmutató tartalma van – mint láttuk, ebben az elkötelezettségben osztoznak a szociológizáló

279 Uott, 70.

280 Uott, 71.

hagyomány marxista és nem-marxista képviselői. Ahogyan osztoznak abban is, hogy a társadalmi vonatkozásban a zenei megfogalmazás legalább háromféle módon terhelte. Egyrészt a *megfogalmazáse* eszközeiben „a társadalom közös formakincse sűrűsödik”. Másrészt a megfogalmazással szemben támasztott *társadalmi elvárásokban*, amelyek következtében „a természetes hangsorban adott egységes törvényszerűségek különböző társadalmi körülmények között, különböző esztétikai igények hatására más és más módon nyilvánulnak meg, más és más jellemző vonásaikat fejtik ki”. Harmadrészt pedig természetesen a *művész társadalmi pozícióján* keresztül, amelyből mindezeket „önmagára vonatkoztatja”.²⁸¹

A zenei tartalom marxista megközelítésének a szellemtörténeti megközelítéssel szembeállítható sajátossága a marxi osztályelemzés módszereinek és fogalmiságának centralitásában áll, amely a szellemtörténeti megközelítés intuitív világnézet-, korszellem-, és stílus-rekonstrukcióinak a helyére lép. Ennek az osztályelemzésnek az eredményeként rekonstruálható, „ahogyan meghatározott kor meghatározott társadalma a valóságról vélekedik. Ez a vélemény determinálja magát a művészi képet, a tükrözés módját és eszközeit”.²⁸² Az ideológiakritikai megközelítés ezeket a zeneművészetet is meghatározó vélekedéseket a *történelmi materializmus* tételével összhangban a gazdasági-társadalmi folyamatok törvényszerű produktumaként kezeli. A modern zene e felfogás szerint a kapitalista termelés keretei között kialakuló valóság szemlélet terméke, s az e szemléletet életre hívó gazdasági-társadalmi viszonyok az „elkülönült termelő életformájának” termékei.²⁸³ Ebből fakadóan válik az árutermelői önérdék a gazdasági-társadalmi folyamatok mozgatójává, *s ezzel* megindul a „konkrét” leszűkülése a privát világra. Ezzel párhuzamosan a közösségi és a transzcendens (vallási) világ elvonttá válik, s

281 Uott, 71, 79, 103.

282 Uott, 102.

283 Maróthy, *Zene és polgár*, 10.

csak az én közvetlen világa marad konkrét – azaz a köz- és magánélet differenciálódik.

Ennek következtében a valóságról és az életről alkotott vélekedések kiindulópontjává – a középkori élet szövetébe szerveződő közösségiséggel és transzcendenciával ellentétben – az Én, azaz a polgár mint elkülönült árutermelő perspektívája válik:

Ebből az új, én-központú szemléletből, az én „kis világának” középpontba állításából és a „nagy világnak” e kis világon keresztüli tükrözéséből vezethető le nemcsak a polgár *világképének* technikai sémája általában, de ennek következtében a polgári *művészet* technikai sémája is.²⁸⁴

A társadalmi-gazdasági viszonyok alakulásával formálódnak tehát az életviszonyok, és az életviszonyok formálódásával átalakul az életről és a valóságról alkotott kép, illetve az azt tükröző objektivációk születésének feltételrendszere is.

A művészet jelenségeinek történelmi materializmuson alapuló szemléletmódja ötvöződik a történelmi folyamatoknak a *dialektikus materializmus* terminusaiban megértett felfogásával. Ha ezen keresztül szemléljük a zenei stílusok történetének alakulását, akkor annak háttérben holisztikusan ~~an felfogott~~ „osztálykomplexusokat” találunk, amelyek nem pusztán osztályellentéteket, hanem ezen „ellentétek egységét” is magukban foglalják. Ez annyit tesz, hogy az „adott társadalmi rend szükség-szerűségébe vetett hit, a vele kapcsolatos illúziók, az általa létrehozott és igazolt emberi magatartás-típusok” nem csak az uralkodó, hanem az elnyomott osztályokat is jellemzik „mindaddig, amíg az adott rend *történelmi szükség-szerűsége* fönnáll”.²⁸⁵

284 Uott, 13.

285 Uott, 107, lásd még 134.

Ez zenetörténeti vetületben azt jelenti, hogy a stílusok harcának háttérben egyszerre kell látni a társadalmi ellentmondásokat és azok egységét. Egy kor vezető stílusa nem jellemzi a korban létező zenei kifejezőmódok teljességét, hanem csupán a „kor-eszmény”, a „kor-illúzió” hordozója. A zeneművekben kifejeződő eszmények annál tartalmasabbak, minél mélyebben és szervezesebben gyökereznek „valamely korszak társadalmi valóságában”. Ez „az adott társadalmi-gazdasági alakulat *forradalmian felfelé törő szakaszaiban*” jellemző – vagy ahogy Molnár Antal más terminológiával 1919-ben megfogalmazta: „Igazi zenés korok az igazi idealisztikus korok”.²⁸⁶ Marxista szemmel az ekkor született „mesterművek ugyanazokat az eszményeket szóltaltatják meg, mint ugyanannak a felépítmenyi rendszernek a kedvezőtlenebb korszakaiban született alkotások”, de „mély meggyőződés” és „tényleges valóság tartalom” sugárzik belőlük, amennyiben a mestermű „maga is fölveszi magába a vezető osztályra jellemző illúziókat és kifejezőmódokat”.²⁸⁷

A társadalmi folyamatok dialektikájának háttérével értelmezhető például a barokk zene, amelyet Maróthy az ellentétek kiélezésére és ezzel együtt az egység fenntartására irányuló törekvések terminusaival jellemez.²⁸⁸ A barokk társadalmát egyfelől a hanyatló feudális és az emelkedő kapitalista viszonyok egymásnak feszülése és a kapitalizmuson belüli, a harmadik rend burzsoára és proletárra történő differenciálódásának formájában jelentkező ellentmondások jellemzik. Ezeket tekinti Maróthy a barokk zenei kontraszthatások társadalmi háttérének. Másfelől az abszolút monarchia ekkor még biztosítja azt a „karámot”, amelyben „a régi módon uralkodni már nem képes nemesség és az önállósulni még nem képes polgárság időleges egyensúlya biztosítva van”.²⁸⁹

286 Molnár, *Boëtius boldog fiatalága*, 385.

287 Maróthy, *Zene és polgár*, 108-109.

288 Uott, 112–113.

289 Uott, 113.

Ez a keret még képes olyan világgépet adni, amelyben a társadalom minden rétege magára ismer és e világgép szükségszerűségét elfogadja, de amelynek egyensúlyi működése a feszítő ellentmondások miatt szigorúan kötött mozgáspályákkal tartható csak fenn, mert „[a]z, ami a valóságból egy meghatározott nézőpont alapján rendszerezhető, racionálissá tehető, azonnal értelmetlen káosszá válik, ha ezt a bizonyos nézőpontot elveszítjük”.²⁹⁰ Maróthy ezt a történelmi helyzetet látja tükröződni a barokk táncformák konvencióiban, a barokk kompozíciók ostinato-technikájában, a generálbasszusban, és a „végtelenen kiszámított, megszerkesztett” polifóniában – mindabban, ami „a renaissanceben már fölszabadulni, önállósulni látszott”.²⁹¹

Hogy ezen a dialektikus és történelmi materialista kereten belül művészet és társadalom viszonya milyen irányú következtetéseket enged meg az egyik viszonyairól a másokra nézve, abban nem látszik teljes egyetértés a korszak marxista zenetudósai között. Az világos, hogy a társadalom konkrét-gyakorlati viszonyai felől megérthetők a magasabb objektivációk, ezért is lehetséges a zenét a mindennapi gyakorlat szövedékéből származtatni. Ujfalussy úgy látja, hogy ez az ellenkező irányban is működik, mert „egyenes út vezet a zene műfajain át a kor társadalmának konkrét zenei gyakorlatához, a zenei gyakorlattól pedig a konkrét napi tevékenységhez”.²⁹² Maróthy szkeptikus ennek az útnak a járhatóságát illetően: „A valóságot minden művészet tükrözi, amennyiben minden művészet a valóság *terméke*. De a művészetnek ebből a termék mivoltából nem következik, hogy egyben az őt létrehozó valóság *reális képét* is adja”.²⁹³

290 Uott.

291 Uott.

292 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 104.

293 Maróthy, *Zene és polgár*, 84.

Abban azonban Ujfalussy és Maróthy egyetértenek, hogy akár egyirányú az értelmezés útja a társadalmi gyakorlat és művészi objektiváció között, akár nem, a marxi történelemfilozófia és szociológia kontextusába helyezett zeneművészet centrális esztétikai kategóriája a *tükrözés*. A művészet a valóság tükrözésének egy módja, amely – mint Maróthy Lukács György nyomán rámutat – a tudomány valóságtükrözésével ellentétben pluralisztikus: míg a valóság tudományos tükrözésének csak egy hiteles eredménye lehet, addig ugyanazt a valóságot számtalan műalkotás hitelesen tükrözheti.²⁹⁴ Maróthy ugyanakkor kevésbé lelkesedik Lukács két másik gondolata iránt. Az egyik szerint a zene „kettős tükrözés”: a zene érzelmeket tükröz, az érzelmek pedig a külvilágot – ám Maróthy szerint ez csak annyira igaz a zenére, mint bármely más művészetre, amennyiben azok egyetemlegesen *az átélt külvilágot* tükrözik. A másik szerint a zene jellemzője a „meghatározatlan tárgyiasság” – **s** e kategória esetében Maróthy kifogása itt megint csak hasonló: szerinte ez nem a zeneművészet meghatározó sajátossága, mert minden művészeti ág esetében a kérdés az, hogy *„mit határoz meg, és mit hagy meghatározatlanul”*.²⁹⁵

A zenei tükrözés módja az *intonáció*. Ujfalussy értelmezésében a zene intonációs természete társadalmilag objektíve meghatározott, ezért történelmi materialista kifejtése adható azoknak a törvényszerűségeknek, amelyek révén a zene a valóságot tükrözni képes. Az intonációnak ez a fogalma több, mint hanglejtések utánzása: magában foglalja a zenei hang valamennyi tulajdonságát, amennyiben azok „a zenei jelentésnek mint a valóság személyes központú zenei képének szolgálatába” rendeződnek.²⁹⁶ Az intonáció szempontjából így nem pusztán a dallam, hanem a „hangszín, dinamika, tempó, faktúra” is képi meghatározó tényezővé válhat. A valóság személyes központú zenei képe nem egyes hangok

294 Maróthy, *Zene és ember*, 137.

295 Uott, 135.

296 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 160.

ból építkezik, hanem kész formulákból, harmóniák összekapcsolásából, dallamfordulatokból áll össze.

Amikor a zenei tükrözésmódokat „egy emberi közösség létrehozza és önmaga valósággal szembeni magatartásának adekvát zenei képeként használja, művészi fokon újból objektíve is jelenti a kérdéses társadalmat és annak jellemző reagálási módját a valóság tényeire”.²⁹⁷ A zenei kép más művészeti ágakkal ellentétben a valóságot nem statikus, tárgyi oldaláról tükrözi, hanem a változékony, „a dinamikus oldalával felénk forduló valóságot” formálja meg. A zene így a valóságnak a legváltozékonyabb oldalát, a viszonyok világát tükrözi: tárgyak és emberek egymáshoz való viszonyát. E viszonyok változékonyaságnak a következménye a zenei formulák jelentésének változékonyasága is, mely jelentés maga is a formulák egymáshoz való viszonyának függvénye.²⁹⁸

Az így keletkező zenei jelentés – mint láttuk – ugyan nem fogalmi természetű, mert a zenei formulák megőrzik „a valósággal való közvetlen képi kapcsolatukat”,²⁹⁹ de a jelentés társadalmilag szignifikáns, és mint ilyen, az ideológiakritika alkalmas tárgya. Ez a jelentés a hozzá kapcsolódó asszociációk három körén keresztül vizsgálható meg. 1) A zene mozgás- és tér-idő-rendszerének összekapcsolása valóságos mozgás- és tér-idő-jelenségekkel. 2) A zene akusztikus jelenségeinek tárgyi asszociációi például természethangok vagy vokális hangok hangszeres utánzása révén. 3) A komplex zenei képletek „saját társadalmi körükkel kapcsolatos asszociatív jelentéstartalma”.³⁰⁰ Ezekre a „társadalmi környezetre, emberi magatartásra, ember- és helyzettípusra” jellemző intonációkon keresztül rekonstruálható a zenei jelentés,³⁰¹ amelyen keresztül a zene-

297 Uott, 161.

298 Lásd még Maróthy, *Zene és polgár*, 94–96.

299 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 162.

300 Uott, 118.

301 Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 164.

művekből fel lehet tární „azokat a társadalmi viszonyokat, amelyeknek a művek a foglalatai, képmásai, tárgyi lenyomatai és közvetítói”.³⁰²

Ezen a ponton merül fel a tükrözés hitelességének kérdése, amely a marxista esztétika másik központi kategóriájához, a *realizmushoz* vezet. A realizmus a tükrözés egy különös formája, mondja Maróthy, hiszen minden művészet tükrözi a valóságot (legalábbis mint e valóság terméke), de ez nem jelenti, hogy egyben a valóság reális képét is nyújtja.³⁰³ A realizmus a tükrözésnek az a módja, amelynek „közvetlen tárgya” a valóság, s hogy ez a realizmus milyen és milyen fokú, az az adott kor „társadalmi tudatának” típusától függ. Minél aktívabban irányul maga ez a tudat az anyagi valóság objektív megismerésére, annál inkább egybeesik a művészetben is a »termék-jellegű« valóságtükrözés a valóság tényleges képeivel, folyamataival, törvényszerűségeivel”.³⁰⁴ Történelemfilozófiai értékelésben a realizmus annak függvényében lehet progresszív, hogy a művészet realista irányultsága mennyiben esik egybe a történelmileg szükségszerű haladással. Így például hiába lépett előtérbe a realizmus a hellenizmus végén, ha e realista törekvések ellenében ezt a „haladást a kereszténység miszticizmusa képviselte”.³⁰⁵

121

Nem így áll a helyzet a polgári és a szocialista realizmus megjelenése idején. A polgári realizmus az elkülönült termelők társadalmának terméke, amely felfedezi az új, polgári viszonyok mindennapi emberét, az elkülönült embert, akinek az élete már levált a közéletéről. Ezzel a polgári realizmus az antiheroista „új valóság nevében” felszámolja a kiüresedett közéleti pátosz magasztos heroizmusát, megnyitja a művészet számára az individualizmus új birodalmát – és egyben elveszíti kapcsolatát minden magasztossal.

302 Uott, 154.

303 Maróthy, *Zene és polgár*, 84.

304 Uott.

305 Uott.

E polgári realizmusnak tehát „*fölfelé az egyed a határa*. De ugyanez a határa *lefelé is*, mert az egyed további analízise éppen azt a világgépet rendítené meg, amelynek szilárdsága a polgár létfeltétele”, vagyis az individuum pszichológiai és szociológiai szilárdságát, amelyhez hozzátartozik „a létehez szükséges illúzióknak” a szilárdsága is.³⁰⁶ Így lesz az „egyed, mint fölfelé az általánosítás, lefelé az analízis határa nemcsak a polgári művészet, hanem általában az *egész polgári világgép* jellemzője”, melynek a polgári művészet különböző műfajai más-más oldalait tárják fel, de csak a polgári kor művészet számára szabott korlátai között, azaz az „embereket ténylegesen létező mivoltukban mintegy »körüljárja«”.³⁰⁷

Amiképpen a polgári realizmus a polgár szemszögéből tükrözi a valóságot, úgy 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*”.³⁰⁸ Ennek során nem pusztán kritika alá veszi a polgári társadalom viszonyait, hanem a polgári világgép énközpontúságából kilépve olyképpen bontja le azt, hogy a valóság ellentmondásait tudatosítva új alapokon létrejövő egységes világgépet épít.

Ebben a világgépben a polgári individuum-központúságot a kollektivitás váltja fel, az „én” helyére a „mi” lép, s magasabb szinten újjáéled a zene primitív társadalmakban eredetileg betöltött kollektív mozgás- és cselekvésszervező szerepe.³⁰⁹ Ennek révén a polgári viszonyokból következő társadalmi munkamegosztás és énközpontúság következtében a közösségből elszemélytelenedésen keresztül kialakuló közönség ismételten közösséggé, s ennek zenéje az elidegenedés visszavételének eszközévé válik.

306 Uott, 87.

307 Uott, 88–89.

308 Uott, 250, 523.

309 Uott, 423.

A fentiekből látható, hogy a tükrözés, az intonáció és a realizmus kategóriáin keresztül kapcsolódik össze a marxista zeneesztétika a társadalomtörténet és a szociológia marxista elméletével. Ezek erőterében az esztétikai értékelés egyik fő kérdésévé válik, hogy mennyiben szolgálja az adott zene a „valóság teljesebb feltárását”,³¹⁰ és ezen keresztül mennyiben képviseli a társadalomfejlődés történelmileg éppen szükségszerű fokát. A polgári realizmus és a szocialista realizmus egyaránt képesek átfogó és egységes „művészi világképet” kínálni, amely az „élet egész gazdagságát képes befogadni magába”.³¹¹ Ezek az átfogó művészi világképek a műfajok totalitásán keresztül tükrözik a valóság totalitását,³¹² a fentiekből következően olyan korlátokkal és perspektívákkal, amelyeket az adott korban társadalmilag meghatározott szemléleti alapjaik lehetővé tesznek. A zenetörténet innen nézve a társadalom zenei képekben ábrázolt története.

A polgári társadalom művészeti világképének alakulása így kéz a kézben jár társadalomtörténetének alakulásával. E világkép *Énje*

a maga pozitív kibontakozásának a korszakaiban a külvilággal *harmóniát* teremtett, a külvilágot az Én szemszögéből *raciónalisán rendezni* volt képes. A hanyatló polgár énje viszont a külvilággal *diszharmóniában* áll, a külvilágot *irraciónalisán, rendezhetetlenként* érzékeli. A feltörő polgár énje híd volt, amely a valósággal összekötötte; a hanyatló polgár énje fallá lesz, amely a valóságtól elválasztja.³¹³

Az Én és konkrét világa, azaz a polgári otthon az a pont, ahonnan a polgár a világot a „feudális illúzió-vár” lebontásával saját képe szerint a valósá

310 Uott, 506.

311 Uott, 236, 524.

312 Uott, 524.

313 Uott, 499–500.

got megszervezi és ennek részeként „a maga köznapi világát a művészet középpontjába helyezi”.³¹⁴ Ennek zenei vetülete, azaz a

szilárd és minden összefüggésében kitapintott, megtapasztalt középpont zenei képe a tonális bázis, ahonnan az egyes műalkotás és a műalkotások összessége a világ feltárására elindul és ahova a megismert világgal a birtokában visszatér.³¹⁵

Ujfalussy zenetörténeti áttekintéssel illusztrálja,³¹⁶ ahogyan az egyes művekben a „valóság és öntudat egységének, a tájékozódás biztonságának megbomlását a tonális logika egyértelműségének megbomlása jelzi”.³¹⁷ Lisztig a megbomló tonalitás alkalmi eszköz, amely például az operában a hős zaklatott pszichikumának zenei ábrázolására szolgál, ám a Faust-szimfóniában megjelenő, „kötetlen tonalitású bővített hangzat-sor” már az „egész polgári világ felbomlásának tünete”.³¹⁸ A folyamat végpontján pedig a „tonális központ feladása törvényszerűen jelenti a valósággal szembeállított én, a valóságot megismerő szubjektum álláspontjának feladását, az ismeretelméleti agnoszticizmus, az etikai közömbösség magatartását”.³¹⁹

Erről az ideológiakritikai alapról a tonalitás felbomlásának története így párhuzamba vonható az újkori filozófia Spinozától Schopenhauerig és Nietzscheig ívelő történetével.³²⁰ E filozófiák mind a polgári társadalom fokozatos etikai, esztétikai és ismeretelméleti tanácstalanságának tünete. Márpedig Ujfalussy szerint „az emberi méltóság legfőbb biztosítóka, ha nem mond le a valóságban való öntudatos tájékozódás, zenei nyelven

314 Uott, 49–50.

315 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 95–96.

316 Uott, 96–98.

317 Uott, 96.

318 Uott.

319 Uott, 99.

320 Uott, 97–99.

szólvá: az egységes logikájú hangrend, egy bármilyen tágon is értelmezett, de mégiscsak tonalitás elvéről".³²¹ A morális vonatkozások explicit megfogalmazása nélkül, mégis világos morális felhangokkal Maróthy is hasonlóképpen vélekedik. 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, de legalább a meglévő világ kritikai megítélését”, addig a torzulás és pusztulás eszköze.³²²

Mindezeket az ideológiakritikai megfontolásokat az esztétikai értékelés síkjára vetítve Maróthy és Ujfalussy egyetértenek abban, hogy a polgári zenekultúra Mozart zenéjében ért csúcspontra. Ujfalussy szerint *A varázsfuvola* a zenei klasszicizmus humánus, derűs statikájának „lenyűgöző példája”, amelyhez képest Haydn nagy oratóriumai már „romantikus idillbe” fordulnak, a késői Beethovennél pedig „a zenei logika egyértelmű rendszerének megingása” már a talajvesztettség jele.³²³ Maróthynál Mozart a zeneirodalom polgári realizmusának a csúcsa, bár ő ezt inkább a *Don Juan* példáján érzékelteti, **amiből** hiányzik az egyértelmű morál, mert a „polgári szemszögből nem szintetizálható belső ellentmondásokat”³²⁴ a polgári művészet csak belsőleg ellentmondásos hősök formájában **tud** színre vinni. Vagyis a *Don Juan* „csak ezen az áron lehetett realista”.³²⁵ Ez a dramaturgia ugyanakkor Beethoven egyértelmű morált követelő forradalmisága számára már egyenesen amorálisnak tűnik,³²⁶ de e dramaturgiát meghaladni **csak** az osztálytársadalmak ellentmondásokkal terhelt viszonyainak felszámolásával, a proletár művészet talajáról lehet.³²⁷

321 Uott, 101.

322 Maróthy, *Zene és polgár*, 83.

323 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 97.

324 Maróthy, *Zene és polgár*, 250.

325 Uott, 63.

326 Uott, 63, 88.

327 Uott, 250.

Ezeknek a viszonyoknak és művészi tükrözésüknek a középpontjában – mint láttuk – az ember áll. Nem az általában vett ember, nem is a biológiai értelemben vett ember, hanem a konkrét történelmi-társadalmi környezete által meghatározott *ember* – úgyis, mint a valóság zenei birtokbavételének középpontja.³²⁸ Ennélfogva, a zenei kép ideológiai-akritikai értelmezésének igénye közvetlenül vezet a zenei alkotásban megnyilvánuló *emberkép* értelmezésének igényéhez, s ez a marxista zeneesztétikai törekvéseket a magyar marxista filozófia *antropológiai* törekvéseihez kapcsolja.³²⁹ Az antropológiai témák átszövik a marxista zeneesztétikát, de legvilágosabban Maróthy János *Zene és ember* (1980) című könyvében kerülnek a fókuszba. Ez a kötet a társadalmi gyakorlatok által előidézett és a bennük megnyilvánuló *elidegenedés* zenei megnyilvánulásainak problematikáját, valamint a zenei elidegenedés leküzdésének, visszavételének lehetőségeit taglalja.

Az elidegenedés zenei megnyilvánulásait Pernye András remekül foglalja össze:³³⁰ kezdetben az utóbb autonómmá váló zenei tevékenység szervesen kapcsolódik az életkörülményekhez és a mindennapi tevékenységekhez. Ez a „népzene – mint legáltalánosabban értelmezett közösségi produktum”, amely nem mutat „differenciálódási tendenciákat”: nem válik el benne alkotás és előadás, művész és közönség – sőt, alapidallam és variáns sem, hiszen a dallamazonosság ellenőrizhetetlen, s így minden ismétlés egyúttal alkotás is. Ebben a még elidegenedésmentes világban „a komponista-improvizátor-előadó nem tesz mást, mint hogy visszaadja a közösségének azt, ami a közösségből származott.”³³¹ Ezek a viszonyok az írásos rögzítéssel változnak meg a gregorián időszakában, ami a „a variánsképzés végtelen folyamatában bizonyos állomásokat, bizonyos

328 Ujfalussy, *A valóság zenei képe*, 95.

329 Lásd erről Demeter, *A szociológizáló hagyomány*.

330 Pernye, *Előadóművészet és zenei köznyelv*, 415–428.

331 Ott, 428.

fix pontokat hozott létre”.³³² A variánsképző szerzetes személyében ekkor még mindig nem válik el szerző és előadó, és a közösség gyakorlata továbbra is „aktív zenei kontrollt” jelent a szerzetes tevékenysége felett, amely még a többszólamúság kialakulásával is megmarad, amennyiben ezekben a kompozíciókban az egyik szólam „mindenestül köznyelvi”.³³³

A nagy lépés a zenei elidegenedés kibontakozása felé a *közönség* megjelenése, amelyet Pernye a polgárság fejlettségéhez és a kapitalista fejlődés kibontakozásához köt: ez a fejlődés szakítja el „azokat a szalakat, amelyek egy magasrendűen fejlett zenekultúrát (pontosabban: zenei termést) még igen sokáig szükségképpen népi alapokhoz kapcsolnak”. Az elszakadás először Angliában, Purcell halála (1695) után következik be, amit „Händel importjával” sem sikerül orvosolni, s ez válik az *előadóművészet* megjelenésének mozgatórugójává. Az elszakadás ugyanis egyúttal a zenei termelés kimerülését is jelenti. Amikor azonban az előadóművészet megjelenik, kvázi-autonóm területként fejlődik tovább – elsősorban mint a „múltbeli zene feltámadásának szférája”³³⁴ –, azaz úgy viselkedik, mint a zenetudomány és zenetörténet. Az előadóművészet önállósodása „tovább bontja a zenei nyelv korábbi egységét”: a múltbeli zene életben tartása szükségképpen a jelen zenei köznyelvétől idegen nyelv életben tartását jelenti, minek következtében az eredetileg egységes zenei köznyelv zenei nyelvekre, stílusokra szakad szét.³³⁵

Az előadóművészet szükségleteiből fakadó, növekvő igény a lejegyzett zene iránt folyamatosan szűkíti az *improvizáció* terét, azaz a lehetőséget arra, hogy a jelen zenei köznyelvre spontán módon életre keljen. Az *improvizáció* így egyre kevésbé jelenti az alkotás előszobáját, mindinkább

332 Uott, 416.

333 Uott, 417.

334 Uott, 419.

335 Uott, 420.

stílusgyakorlattá válik, mígnem a „19. század második felében a komponálás és a hivatásszerű előadóművészeti tevékenység egymást kizáró ellentétté válik”.³³⁶ Zenekari művek születnek, zenekarok alakulnak, és kialakul a karmesteri szerep. Ezek mind olyan fejlemények, amelyek kizárják az improvizáció lehetőségét is: ha „a szólamok nagy részét... több muzsikus játssza ugyanúgy”, akkor az „improvizáció automatikusan és szükségszerűen kihullik, méghozzá minden formájában”, s tere már csak az interpretációnak marad.³³⁷ A zeneszerző innentől „kizárólag előadóművészetben képes gondolkodni”, s ezzel „egycsapásra megsemmisült minden intim és bensőséges zenefajta”,³³⁸ a zenei köznyelv egyéni zeneszerzői stílusokra bomlott.

Ezzel kiteljesedett a zenei elidegenedés folyamata, de nem fokozhatólanul: a hangrögzítés technológiái révén a zene „minden közeg híján” csendül fel, „mintha valaki az utcán bemutatkozás helyett szerelmet vallana az embernek”.³³⁹ Már a hangversenykultúra is minimumára redukálja a közönség hozzájárulását a zenei produkcióhoz, de azért még ebben is jut valamennyi szerep a „közönség aktív figyelmének”, amely a produkció „Nagy Pillanatainak” egyfajta „erőterét” jelenti, amely a stúdiófelvételekkel eltűnik, s ezzel a „hanglemez ezt a legutolsó aktivitás-mozzanatot is megsemmisíti”.³⁴⁰

A zenei elidegenedés visszavételének marxista útja a zene egymástól elvált szaktudományainak újraegyesítésén keresztül vezet. Ennek az átfogó zenetudománynak történetinek kell lennie, mivel a zene minden ízeiben történeti meghatározottságú, egészen az emberi fülig, amely – csakúgy, mint a többi érzékszervek – létrehozója, de egyben *terméke* is az

336 Uott, 421–422.

337 Uott, 422.

338 Uott, 425.

339 Pernye András: *A nyilvánosság*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 361.

340 Uott, 362–363.

emberi kultúrának, mivel az ember „legtermészetibbnek látszó biológiai tulajdonságaiban is történetileg változik”.³⁴¹ Ezért a zenetudománynak

[a] történetivé tett elméletet és esztétikát kell egyesítenie a történeti-
vé tett pszichológiával, etnomuzikológiával, szociológiával, előadás-
mód-kutatással. Hogy a feladat még nehezebb legyen, ezt a történeti
zenetudományt a *történeti embertudománnyal* kell kapcsolatba hoznia,
hiszen az „egész zene” magyarázata az „egész emberben” rejlik...³⁴²

129

A történetiség ebben a vonatkozásban a történeti kialakulásra és alakulásra vonatkozó tudatosságot jelenti, amely ugyanúgy lényegi sajátossága az emberi természetnek és ettől nem függetlenül az emberi kultúra termékeinek is.

Az így felfogott ember leválaszthatatlan a történeti alakulásáról, azaz a társadalom „egymást váltó »tehetetlenségi rendszereinek«” logikájáról,³⁴³ amelynek következményeként az ember „*a mindennapi valóságos tevékenységében is képtelenné vált az élet és önmaga formálására*”, és ezzel a zenei alkotásra.³⁴⁴ Ennek a logikának az emberi történelmen végigfutó következménye a fokozódó *elidegenedés*, amely a kapitalizmus viszonyai között válik teljessé. E folyamat a külsődlegessé váló munka megjelenésével kezdődik, amikor a munka megszűnik az ember lényegének kifejeződése lenni – azaz amikortól az ember nem szabadon, hanem kényszerűségből termel. Ezáltal az ember attól, ami emberré teszi – azaz saját lényegétől –, a munkájától idegenedik el, s ez az elidegenedés fokozódik azzal, hogy a munkamegosztás, az áruterelés, és a kapitalista piaci viszonyok mind kifinomultabbá válnak, s ezzel az „emberi teljesség”,

341 Maróthy, *Zene és ember*, 163.

342 Uott, 164.

343 Uott, 167.

344 Uott, 193.

az „ember-egész” az életben elérhetetlenné válik, azaz az elidegenedés „az emberi világ egészére kihat”.³⁴⁵

Így a művészet sem mentesül az elidegenedés folyamataitól: az elidegenedett művészetnek „nem a *megvalósítható* emberi teljesség *kifejezése*, hanem a *hiányzó* emberi teljesség *pótlása* jut feladatul”.³⁴⁶ A specifikusan zenei elidegenedés abban mutatkozik meg, ahogyan az ember zenei tevékenysége „részekre *törik*”³⁴⁷ abban a differenciálódásban tehát, melynek során elválik művész és közönség, amelyből már hiányzik „a személyes alkotás képessége”;³⁴⁸ ahol tehát szétválik „fej és kéz”, azaz a zeneszerző és az előadóművész munkája; amely megkülönbözteti a zenetörténetet és a népzénet, az írásos zenét és a szájhagyományt, a hivatalost és az elfogadottat, a megtűrtet és az üldözöttet.³⁴⁹

Megmutatkozik továbbá az elidegenedés abban is, hogy a zenetermelésre is kiterjednek az árutermelés törvényei – így elsősorban a piaci hasznot maximalizáló komponálásban, amelyek a várható megtérülés és a piaci kockázat szempontjai miatt korlátozzák az egyes művek megalkotására fordítható időt és a bennük megnyilvánuló eredetiséget.³⁵⁰ Mindez a „konfekció” alakját öltő, technikai fogásokból építkező zeneművek, illetve az *opus perfectum*, azaz a minden részletében kidolgozott, előadói utasításokkal is ellátott zenemű eszménye felé hajt. Az *opus perfectum* elszakítja a zenét közösségi kötelékeitől és a konkrét valóságból eredő forrásaitól, s mindinkább a bensőségbe fordul. Ezzel párhuzamosan „megvalósul a zene önálló »világszerűsége«”,³⁵¹ leválik más műfajokról,

345 Uott, 192.

346 Uott, 193.

347 Uott, 194.

348 Uott, 179.

349 Uott, 174–179.

350 Uott, 189.

351 Uott, 233.

tisztán hangszeres zenévé válik. Ebben az értelemben „*a zene a maga egészében, mint autonóm művészet, a polgári társadalom szülötte*”.³⁵²

A társadalmi viszonyrendszernek ez a művészetben lecsapódó dinamikája az ember *érzelmesítésének és pátoszosításának* irányába hajt. A közéleti polgár (citoyen) világa – a „haza”, a „nemzet”, stb. – a művészet számára túlságosan elvont-általános, s nagyrészt konkrét tartalom nélküli fikció, melynek ábrázolása szükségképpen külsőségeinek felnagyítására, tehát pátoszra támaszkodik.³⁵³ A polgári társadalom viszonyai között a művészi reprezentáció számára egy konkrét valóság marad, a privát polgári (burzsoá) otthon és az üzleti tevékenység világa. Ám a privát szféra köznap tevékenységei a művészet számára nem nyújtanak alkalmas anyagot, mivel a művészet „elsődlegesen *emberi viszonylatokból* táplálkozik”.

131

Ilyen viszonylatrendszer a polgári társadalomban a család, és azon belül elsősorban a szerelem, mint a „*legkönnyebben idealizálható mozzanat*”, és vele természetsszerűleg az érzelmi problematika olyan beállítása, „*amely indokolhatja, hogy a művészet központi témája legyen*”. Ebben a tematikus erőterben ver gyökeret a meggyőződés, hogy a zenei és a zenéről szóló gondolkodás „*»affektusokban«* való gondolkodás”,³⁵⁴ de ez valójában csak a polgári művészet emberképének jellegzetessége.

A polgári társadalom elidegenedett viszonyai között a műalkotásoknak kettős funkciója lehet. A kettő közül – történelmileg szemlélve – a jelentősebb szerep a művészet *fetiszáló* funkciójának jut, amely akkor érvényesül, ha a mű „*a fennálló megszépítését eredményezi, megváltoztathatatlanágát sugallja*”,³⁵⁵ s ezzel mintegy ideológiai szolgálatba áll, vagy legalábbis arra alkalmassá válik. Erre a szerepre a zene külö-

352 Uott, 231.

353 Uott, 216.

354 Uott, 214.

355 Uott, 199.

nösen könnyen rászorítható, mert „leválasztható a valóságos emberi tevékenységekről és tapasztalatokról”, és így a többi művészeti ághoz képest lazább a kapcsolata a tárgyi világgal. Így a zene a világ egészét kizárólag „akusztikai síkra vetíti, s ezáltal egyszerre teszi láthatatlanná és megfoghatatlanná”, s ennek következtében „minden más művészetnél inkább tekinthető akár »szépnek«, akár »varázserejűnek«”.³⁵⁶ A művészet ezzel ellentétes, defetiszáló küldetése abban áll, hogy eljusson „a hamis látszatoktól az igazi lényegig”, azaz a realizmusig,³⁵⁷ s úgy jár ezen az úton, hogy újat alkot. Ezzel pedig, ha önkéntelenül is, de legalább közvetetten kihívást jelent a fennállóval szemben, hiszen ha „a régi jó, nem kell újat teremtenem”.³⁵⁸

Fetiszáló funkciójában a művészet a világ megkettőzésének eszköze, amennyiben hozzájárul az elidegenedett valóság viszonyainak elviselhetővé tételéhez, és ezen keresztül a társadalmi uralom viszonyainak konzerválásához. De miközben ezt a funkcióját betölti, egyúttal megmutatja „az elidegenedésen belül is élő emberi vágy erejét és lebíthatatlanságát, hogy ne adja föl az ember kiteljesedésének lehetőségét”,³⁵⁹ azaz megmutatja a művészet defetiszáló küldetését.

A művészet e kettős funkciójában tehát megmutatkozik a művészi teremtés elidegenedés által hajtott dialektikája, amely a zenére is jellemző, sőt talán a zenére jellemző leginkább: a polgári társadalom végletekig elidegenítő tendenciái által életre hívott autonóm zeneművészet nyitja meg annak lehetőségét, hogy „tiszán zenei közegben is megvalósuljon a művészet defetiszáló küldetése”,³⁶⁰ még akár elidegenedett élethelyzetben, azaz a polgári társadalom viszonyai között is.³⁶¹

356 Uott.

357 Uott, 229.

358 Uott, 198.

359 Uott, 213.

360 Uott, 233.

361 Uott, 242.

Azok a művek, amelyeknek defetiszáló küldetésük van, rendszerint meg nem értéssel találkoznak, mivel a zene iránti szükséglet alapvetően a zene fetiszáló funkciójára, a „*meglévő állapotok szépítésére irányul*”,³⁶² amellyel a felsőbb és az alsóbb osztályok számára is elviselhetőbbé válnak az élet elidegenedett viszonyai. A defetiszáló művészet azonban épp az így előállított illúziók ellen intéz kihívást azáltal, „*hogy a kialakult életbeli normákat zenei megfelelőiken keresztül haladja meg, bírálja, vagy tagadja*”,³⁶³ s ezért találkozik kezdetben a közönség és a kritikusok ellenállásával: a rögzült zenei normákhoz szokott és kora fetiszáló művészetére számító fül számára „*Bach úr »hamisan orgonált«, Beethoven úr »idegenszerű modulációkkal és erőltetett átmenetekkel, teljességgel egymáshoz nem illő dolgok szembeállításával« operált, Bartók úr pedig jobban tette volna, ha inkább »vidéki úriasszonyaink körében« gyűjt népdalokat*”.³⁶⁴

A defetiszáló zeneművészet illusztrációjául Maróthy Bach-, Beethoven- és Liszt-műveket elemez a fenti fogalmi eszköztárral. A *Kunst der Fuge* „*műfajegyesítő horizontja nemcsak a közműfajokra terjed ki a fölvenu- lástól a táncon át a korálig, hanem a kor valamennyi műfajának átfogó szintézise, a templomi és kamarazenétől a hangverseny- és operazenéig*”, és ér ezen keresztül „*a barokk művészet csúcspontjaira*”.³⁶⁵ Ebben a műben Maróthy olvasatában az abszolút monarchia zenei analógiája szemlél- hető: „*egymásnak feszülő érdekellentétek, amelyeket az adott világtrend mégis egy egységes törvény medrébe terel*”,³⁶⁶ s ennek tükrözését Bach két ellentétes formai elv, a fuga és a szvit egyesítésével éri el. Ez a szintézis az, amelyen keresztül Bach itt defetiszál: olyan korban hozta létre a szétszakadt életszférák egységét a művészetben, amikor ez a teljes- ség az életben már nem volt elérhető. „*Olyan korban defetiszál így a*

362 Uott, 234.

363 Uott, 241.

364 Uott, 230.

365 Uott, 245.

366 Uott, 246.

nagy művészet, amikor a világot átformáló cselekvésre a történelem nem nyújt lehetőséget”.³⁶⁷

Beethoven *Eroicája* egy olyan kor defetiszizáló művészetének példája, amelyben a „történelem a való életben is a teljesség megvalósulását ígéri”. A mű oly korban született, amikor „az elidegenedés zenei leküzdéséhez kétszeres defetiszizálásra volt szükség”: egyrészt „a kispolgári tapasztalás korlátoltságával szemben a forradalmi cselekvés lehetőségét kellett fölmutatni”, másrészt a forradalmi műfajok fennköltségét a mindennapi tapasztalat előtt kellett lehetőleg igazolni, vagy ha igazolhatatlanok voltak, akkor bírálni,³⁶⁸ azaz a forradalmi illúziókat is defetiszizálnia kellett.³⁶⁹ Az *Eroica* is – csakúgy, mint a *Kunst der Fuge* – ezt éri el: sikeresen hozza összefüggésbe a kor különböző élményszféráit olyankor, amikor „napról napra nőtt az eszmény és valóság közötti ellentmondás”.³⁷⁰

A zeneművek értelmezése ebben az antropológiai keretben nem csak Maróthy vállalkozására jellemző. Ehhez hasonlatos, ahogyan Zoltai Dénes a modern zene fejlődéstörténetében az elidegenedés kiteljesedésével válságba kerülő autonóm személyiség antropológiáját látja tükröződni, s ebben a válságban egyszersmind az emberi lényeg történetiségének dokumentumát is látja. Az elidegenedés kiteljesedése jól érezhető Wagner *Trisztánjában*, amelynek struktúrateremtő elve „nem az emberi személyiség spontán-derűs harmóniája, mint a mozarti zenében, nem is e harmónia küzdelmes visszahódítása az emberi kapcsolatokon eluralkodó, őket eltorzító hatalmaktól, mint Beethovennél, hanem ember és világ, individuum és nem egységének fenyegető széthullása”.³⁷¹ Zoltai a *Trisztán* – mint „az elidegenedett világ elleni vádirat” – ellen-

367 Uott, 249.

368 Uott, 251.

369 Uott, 254.

370 Uott, 255.

371 Zoltai, *A modern zene emberképe*, 313–314.

pontjaként értelmezi a *Mesterdalnokokat*, mely „az önelidegenedésen úrrá levő ember” hangján szól.³⁷²

Az elidegenedés visszavételének más útja is körvonalazódni látszik, mégpedig a kortárs népzeneén keresztül, melynek Maróthy *par excellence* példájaként a jazz-t tárgyalja részletesen, különös tekintettel annak proletár gyökereire (szembeállítva etnikai gyökereivel), és korai történetére, tehát az azt megelőző időszakra, hogy „megindult volna polgári korrumpálódása és kommercializálódása”.³⁷³ A jazz két eszközzel lép fel az elidegenedés ellen: egyrészt ironikusan-szatirikusan, a részleteket groteszk módon elrajzolva fordul szembe a polgári világgép zenetípusaival, másrészt pedig a realista ábrázolás eszközéhez nyúl, amellyel „a kapitalizmus körülményei közti munkásélet legridegebb, legembertelenebb mozzanatai is kifejeződnek, anélkül, hogy lerombolnák a világ-szemlélet alapvetően optimista tartását”.³⁷⁴

135

Tanulságos Maróthy alapvetően pozitív zenetörténeti helykijelölését és esztétikai értékelését egy pillanatra kontrasztba állítani Molnár Antal ~~jazzról~~ alkotott ítéletével. Molnár számos tekintetben Maróthyhoz hasonlóan ítél, így például abban, hogy a jazz „az európai zene eredményeinek karikatúraszerű beállítása, groteszk kiforgatása”,³⁷⁵ azonban szerinte itt „barbár” jellemvonásokról van szó, amelyek térhódítása lesújtó képet fest annak a társadalomnak (az amerikaiak) a morális és kulturális állapotáról, amely kitermelte, és nem kevésbé lesújtót arról, amelyik átvette: „Európa társadalmának szörnyű katasztrófája szószerint leolvasható abból a tényből, hogy az európai zeneélet egyik vezető orgánumává a barbár muzsika lett”.³⁷⁶

372 Uott, 318–322.

373 Maróthy, *Zene és polgár*, 450.

374 Uott, 487.

375 Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante, 1927, 53.

376 Uott, 55.

Kézenfekvő a két értékelés közötti különbséget a mögöttes társadalomfilozófiai elkötelezettségek felől megérteni. Maróthy olvasata az osztályharc elméletének fogalmi eszköztárával értelmezve progresszív erőt lát ott, ahol Molnár klasszicizmus és romanticizmus polaritásán alapuló stíluselemző fogékonysága az erkölcsi felbomlás és kulturális összeomlás lenyomatát érzékeli. A jazz eltérő szociológiai jelentőségének és ebből fakadóan különböző esztétikai értékelésének példája talán az a pont, ahol Molnár szellemtörténeti szempontjai a legélesebben ütköznek a marxista elméletek látásmódjával.

Mint e rövid rekonstrukcióból látható, a marxista zeneesztétikák hangsúlyosan *leleplező ideológiakritikai* eszköztárral operálnak az antropológiai tematika esetében is: funkcionálisan szemlélik a zenei alkotásokat, amelyek leginkább jellemző fetiszáló funkciójukban így arra szolgálnak, hogy szisztematikusan eltorzítva elviselhetővé tegyék a valóságot az osztálytársadalom tagjai számára. Ennek mechanizmusa, hogy az ideológikus alkotások a kulturális intézményrendszer – az iskolák, egyházak, a média, a normarendszer – támogatásával partikuláris érdekeket általánosként, történelmileg esetleges viszonyokat természettől adottként tüntetnek fel, s ezzel elősegítik az uralkodó osztályok érdekeinek megfelelő társadalmi viszonyok fenntartását. Ezt a szerepüket úgy töltik be, hogy a társadalmi igazságtalanságokat elleplezve elfogadhatóvá teszik azokat a kizsákmányoltak számára, s ezzel ezeket a csoportokat letértítik az érdekeiknek megfelelő racionális cselekvés pályájáról. A marxista zeneesztétika ideológiakritikai célja ebben az értelemben az, hogy e torzítások feltárása révén a zenét termelő társadalom kritikáját nyújtja annak megmutatásával, hogy „az önmegértés kulturálisan kodifikált módszerei szisztematikusan kizárják saját antagonizmusai adekvát megragadásának lehetőségét és azokat a történelmi alternatívákat is, amelyeket elvben megteremt”.³⁷⁷

377 Márkus, *Az ideológiakritikáról*, 921.

Ezzel szemben a szociologizáló hagyomány posztmarxista szakaszában ezt az ideológiakritikai szemléletmódot egy *emancipatorikus* értelemben felfogott ideológiakritika váltja fel, melynek elsődleges irányultsága *hermeneutikai*: társadalmilag szignifikáns jelentések feltárására és kontextuális megértésére összpontosít.³⁷⁸ E hermeneutika módszertani alapja az a törekvés, hogy felfedje a társadalmi gyakorlat megjelenését az egyes alkotásokban, s ezzel megmutassa, hogy miként hatolnak be a társadalmi viszonyok az eszmék világába.

Ebben az értelemben az ideológiakritika az immanens kritika módszerének átvitele a textuális birodalomból a társadalmiba. A szövegek nem-textuális (társadalmi-történelmi) kontextusokban való elhelyezése révén az ideológiakritika megkísérli fölfedezni azokat az irreflexív föltételezéseket, amelyek egyaránt strukturálják és behatárolják a racionális diskurzus vagy koherens reprezentáció lehetőségét, megkísérel a fogalmak és képzetek – ahogyan ezek a szövegek szüneteiben vagy hallgatásában megjelennek – kényszer a társadalmi körülmények „externális” kényszere mögé kerülni.³⁷⁹

A társadalmi viszonyok így szemlélve nem csupán korlátot jelentenek, hanem inspiratív forrást is: az ideológiák kreatív, „társadalmilag motivált és ugyanakkor kulturálisan releváns, vagyis az öröklött tradíciókhoz különbözőképpen illeszkedő válaszokat” adnak a társadalomban jelentkező problémákra.³⁸⁰

Az ebben a szellemben fogant posztmarxista zeneesztétikai megközelítések reflexívebbek, relativistábbak és megengedőbbek az alternatív értelmezési lehetőségekkel szemben, mint a leleplező ideológiakritikából táplálkozó társaik. Tanulságos ebből a szempontból összevetni

378 Lásd Márkus, *Kultúra és modernitás*, 145, illetve Uő, *Az ideológiakritikáról*, 921, 935.

379 Márkus, *Az ideológiakritikáról*, 927.

380 Uott, 922.

Fodor Géza 1972-es *Varázsfuvola*-értelmezését az 1993-ban publikált visszatekintéssel. Míg az 1972-es tanulmány *A varázsfuvolát* egyértelműen **mint** a felvilágosodás – és azon belül is egy bizonyos emberkép – dokumentumaként mutatja be, a visszatekintés már úgy látja, hogy az eredeti tanulmány maga is „ideológiai szükségletekre” válaszol, amelyek elhelyezhetők más ideológiai szükségletek kontextusában, s az alternatívákból születő értelmezéseket nem találja se „ellenszenvesnek”, se „kizárhatónak”.

Fodor értelmezései szervezen kapcsolódnak a marxista antropológiai elméletekhez és az ezekhez **kapcsolódó** történeti elemzésekhez. Fodor Mozart-tanulmányainak egyik központi kérdése az *emberi lényeg és létezés* viszonyának a marxi antropológia által ihletett problémája, mely Fodor szerint Mozart „minden operájában tisztán, zeneileg s történelmileg hitelesen szólal meg”. Az emberi lényeg és létezés elszakadása természetesen az *elidegenedés* problémája, és ennek esztétikai következményeit illetően Fodor diagnózisa egybecseng a drámakönyv Lukács Györgyének és *A zenetörténet szociológiáját* író Molnár Antalnak a diagnózisával: a felvilágosodás korában a zene lehetett az egyetlen – Marxszal szólva – „világkorszakot alkotó művészet”, mert „esztétikai lényegéből következően nem *kell*t tudomást vennie az ember lényegének és létének, lehetőségének és valóságának diszkrepanciájáról”.³⁸¹ De a lényeg és a létezés elszakadásának leplezésével ez a zene ideológiai (fetisizáló) szerepbe kerülne, ám a Mozart-operák rendkívüli világnézeti jelentősége éppen abban áll, hogy bár megtehetnék, mégsem tekintik egyszerűen adottnak az emberi létezés és az emberi lényeg harmóniáját, hanem mindig problémaként kezelik ezt a feszültséget, s ezért nem válnak ideologikussá.

381 Fodor, *A Mozart-opera világgépe*.

Az 1993-as tanulmányban Fodor *A varázsfuvolát* már „ideologikus műnek” tekinti, és a korábbi értelmezésében kulcsfontosságú „eszmény” és „élet” (avagy „lényeg” és „lét”, „lehetőség” és „valóság”) szembeállítását elhibázottnak tartja, mert ekkor már úgy látja, hogy az élet valójában nem is része a műnek.³⁸² Ezzel a lépéssel Fodor kivonja az operát az elidegenedés-diskurzusból, sőt arra is hajlik, hogy az ilyen szempontú kérdésfeltevés *A varázsfuvolával* kapcsolatban értelmetlen, de legalábbis ideológiai szükségletekre reflektál.³⁸³ Az elidegenedés-diskurzus így átadja helyét a felvilágosodás kontra ellenfelvilágosodás értelmezői hagyományainak, és a hagyományok ütköztetésének.

139

Ennek eredője két, elismerten ideologikus inspirációjú olvasat. Az egyik szerint *A varázsfuvola* a felvilágosodás eszményeinek foglalata, a másik szerint *A varázsfuvola* a felvilágosodás dialektikájának feltárása. Az egyik *A varázsfuvolát* a felvilágosodás humanizmusának megtestesítőjeként értelmezi, a másik az ellenfelvilágosodás szellemében úgy érvel, hogy az opera valójában a felvilágosodás árnyait megmutatva annak kritikáját adja.³⁸⁴ Mindkét megközelítés az operában megjelenő eszmék szempontjából értelmez, egyetértés közöttük épp abban nincs, hogy miként és mely eszmék jelennek meg a műben.

Fodor végül egy részletes elemzés után az első interpretáció mellett teszi le a voksát, mondván, az operában a felvilágosodás dialektikáját felfedezni vélő olvasat „negligálja az opera művészi alkatát, sőt egyáltalán a művészet természetét”, és ezáltal már formailag is megbukik.³⁸⁵

382 Uott, 503, 506.

383 Uott, 519–520.

384 Fodor Géza: „Érdemes-e visszavonni *A varázsfuvolát*?”. In: Háy János (szerk.), *Lehetséges-e egyáltalán. Márkus Györgynek tanítványai*. Budapest: Atlantisz, 1993, 186.

385 Uott, 224, 233–234.

Fodor ugyanakkor úgy látja, hogy ez az ellenfelvilágosodást hangsúlyozó értelmezés is ideológiai szükségletekre reagál:

Az ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-kritikájában kifejezésre jutó elzárkózás, sőt destrukció nem más, mint kiábrándult visszahatás egy előző korszak emberhívő idealizmusára, a magukat becsapottnak érzők védekező bizalmatlansága minden jóindulatú hiszékenységgel szemben, „a felvilágosodás projektumának” bukásán való forró kétségbeesés lehűlt, de agresszív maradványa.³⁸⁶

Fodor tehát metaszintről tekint a problémára: az opera embereszményekre összpontosító ideológiakritikai értelmezéseit ütközteti ugyancsak ideológiakritikai módszerekkel.

Fodor e tanulmánya egyfajta zárókö a szociologizáló zeneesztétika történetének a szellemtörténettől a posztmarxizmusig tartó ívében, s ez az ív *pars pro toto* illusztrálja a szociologizáló hagyomány ~~fejlesztésének egészét~~ fejlődésének. Az itt bemutatott zeneesztétikák közös elkötelezettsége, hogy lehetséges a zenéből az őt kitermelő társadalom képét rekonstruálni, és lehetséges a társadalomból annak zenei vetületeire következtetni. Ez azt a közös elkötelezettséget is implicálja, hogy a zenének egyfelől van tartalma, illetve hogy ez a tartalom szociológiailag informatív, másfelől pedig a szociológia alkalmas eszköz e tartalom megközelítéséhez. Az egyet nem értés abban van, hogy milyen legyen ennek a szociológiának a módszertana.

Hogy azonban végső összevetésben mekkora is itt a különbség, és hogy látunk-e itt valódi ellentmondásokat, az azon múlik, hogy mennyire jelentősnek látjuk azt az – első fejezetben említett – árnyékot, amelyet a szellemtörténet a marxizmusra vet, s hogy ennek fényében mennyire

386 Uott, 237, lásd még 163.

radikálisnak értjük a szellemtörténeti szociológia és marxizmus különbségét. Magam a folytonosság elemeire helyezem inkább a hangsúlyt,³⁸⁷ és ezért hajlok arra, hogy egyetértsek Carl Dahlhaus diagnózisával: „[m]indaz, ami a korszellemről elmondható, épp oly könnyedén elmondható a gazdasági-társadalmi struktúráról, amely csupán a marxistáknak megfelelő beállításba helyezett korszellem”.³⁸⁸

387 Lásd ehhez Demeter, *Three Genres*.

388 Dahlhaus, *Foundations of Music History*, 143.

V.

Konklúzió

Mint a bevezetőben jeleztem, ez a kis kötet azt hivatott megmutatni, hogy a magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya *pars pro toto* illusztrálja a szociologizáló hagyomány módszertani fejlődéstörténetét – azaz annak kis tükré. Talán a hasonló elméleti elkötelezettségek, és talán még inkább a hasonló értékelések is magyarázzák e zeneesztétikai hagyománynak azt a vonását, amelyben a szociologizáló hagyomány többi vonulatától leginkább eltér: jelesül a módszertani szakaszok, különösképpen a szellemtudományi és a marxista szakasz egymáshoz való viszonyának rendkívül békés és elismerő hangvételét.

143

A szellemtudományi irodalom bizonyos fajta elismerést a tényanyag felhalmozásában mutatott jelentőség tekintetében sosem tagadott meg a pozitívizmustól. Hasonlóan elismerő hang azonban nem jellemző a marxizmusnak a szellemtudomány felett mondott ítéletére – amiképpen azt Szigeti szellemtörténet-bírálatá illusztrálja. A zeneesztétika területén azonban ez az ellenségesség nem figyelhető meg: Maróthy, Ujfalussy és Vitányi egyaránt elismerőleg nyilatkoznak Molnár teljesítményéről, sőt 1971-ben Molnár szellemtudományi és idealista ihletettséggű főművének második kötete is megjelenhetett, márpedig a *Gyakorlati zeneesztétikának* marxista szempontból legfeljebb egy torz ideológiából fakadó tévedésekkel terhelt, letűnt kor történeti dokumentumaként lehetett volna jelentősége, s így megjelenése aligha lehetett volna támogatható. Hogy a marxista zenetudomány nem így olvasta Molnárt az már pusztán Ujfalussy előszavából is világossá válik számunkra.

Az itt tárgyalt szerzők és művek esztétikai irányultságúak, amennyiben a zenetudományi és zenetörténeti vizsgálódás jelentőségét következetesen normatív és értékelő ítéletalkotásban horgonyozzák le. Nagyon jellegzetes, ahogyan a történeti és analitikus mondanivalóból esztétikai tartalmat olvasnak ki, és megfordítva: ahogyan az esztétikai értékelések a történeti és analitikus érdeklődést orientálják. Ez a kettősség jelen van Molnár Antal szellemtörténeti munkáiban is:

[a] Szépség törvényeit a művekről csak úgy lehet leolvasni, ha ismerjük a művek építkezési törvényeit; s mivel e törvények stílusonként változnak és módosulnak, részletes stílus-elemzés előmunkálatai nélkül az esztétika meg sem igen mozdulhat. [...] a stílus kormeghatározta törvényein túl *minden forma egyúttal időtlen, örök törvényt is rejt*. [...] a forma törvényei *belső szükségszerűségek* s ezeknek az alkotó szintúgy alárendeltje, mint ahogy az esztétika a rendszerbefoglalójuk. [...] öszszefoglalóan elmondható tehát, hogy a zeneesztétikai tudomány jövője sem keresendő másban, mint a deskriptív és normatív módszer egyesítésében.³⁸⁹

És a marxista zeneesztétika törekvéseit is jellemzi:

A történet nélküli elmélet [...] önmagával keveredik ellentmondásba, ugyanúgy, mint az elmélet nélküli esztétika a maga levegőben lógó kijelentéseivel, vagy az esztétika nélküli szociológia a maga lapos statisztikáival [...] a „szaktárgyak” az eleven zenei jelenség szétdarabolása által tüntették el az embert, ésszerűbbnek látszik az az út, hogy ne félredobásukkal, hanem *újraegyesítésükkel* kísérletezzünk.³⁹⁰

Történeti-szociológiai és normatív-értékelő filozófiai megfontolások viszonyának hasonló, egységesítő koncepciói rendre felbukkannak a

389 Molnár, *Zeneesztétika I.*, 18–20.

390 Maróthy, *Zene és ember*, 10, 13.

szociologizáló hagyomány történetében, melyben legkésőbb Lukács *Heidelbergi esztétikája* (1912-1914) óta világosan jelen van az a probléma, hogy az esztétikai érték miképpen választható le konkrét társadalmi-történeti megvalósulásairól. Ez a kérdés kísérti Hauser művészetfilozófiáját és művészetszociológiáját, de [visszaköszön](#) Lakatos Imre tudományfilozófiájában is.³⁹¹ A tudományos kutatási programok lakatosi metodológiája megérthető úgy, mint kísérlet az episztemikus érték felmutatására annak társadalmi-történeti megvalósulásából rekonstruálva – ám mégis úgy, hogy a konkrét, történeti megvalósulásoktól megőrizze függetlenségét. És hasonlóképpen: a világnézet rekonstrukciójának a fiatal Lukács és Mannheim által képviselt gyakorlata elővárásolja a megnyilvánulásaitól független (transzcendentálisan ideális) szellemet annak (empirikusan reális) megnyilvánulásából. Mindezek természetesen nem, vagy legalábbis nem szükségképpen konkrét hatástörténeti összefüggések, hanem a szemléletmód és problémaérzékenység közösségéről tanúskodnak – azaz a szociologizáló hagyomány *mint hagyomány* egységéről.³⁹²

Ezek a hasonlóságok legfeljebb akkor zavarba ejtőek, ha nem ismerjük fel: a zeneesztétikai hagyomány világosan illusztrálja, hogy miképpen támaszkodik a szociologizáló esztétikai gondolkodás a gyakorlat, a reprezentáció és a kifejezés más területeivel – így például a vallás, a tudomány, az erkölcs, a politika, a hétköznapi tudás, stb. területeivel – közös tudásszociológiai alapokra. Ismételjük: az esztétika szociologizáló megközelítéseinek konkrét szociológiai módszertantól független, közös elkötelezettsége, hogy a művészeti alkotásoknak *szociológiailag releváns* tartalma van, azaz az alkotás és az azt létrehozó vagy valamiképpen felhasználó (bemutató, előadó, stb.) társadalom viszonyai között az alkotás értelmezése és értékelése szempontjából releváns kapcsolatokat konstruálnak vagy rekonstruálnak – vezessen ez az út a pszichológián,

391 Lakatos, *Tudományfilozófiai írásai*.

392 Lásd ezekről bővebben Demeter, *A szociologizáló hagyomány*.

korszellemen, a világnézeten, gazdasági viszonyokon, osztályérdeken, osztálytudaton vagy a társadalmilag szignifikáns jelentésen keresztül. Éppen ezért a reprezentáció és a kifejezés társadalmi viszonyoktól látzólag távol eső területeit tanulmányozva is feltárulnak a társadalom működését meghatározó folyamatok, de ezek a folyamatok az itt bemutatott hagyomány esetében az alkotáshoz képest nem külsődlegesen, hanem azt konstituáló módon, magába a műalkotásba értendők bele, kielégítve ezzel a *Bevezetésben* Charles Rosen és Carl Dalhaus megfogalmazásában bemutatott igényt.

Ekként szemlélve pedig etika és esztétika összefonódása is természetes. Az esztétikai érték létrehozására irányuló cselekvés etikailag is értékelhető abból a szempontból, hogy az általa létrehozott tartalom milyen viszonyban áll a saját kora társadalmi viszonyai által megkívánt cselekvéssel. Az ilyen értékelés lehetősége és szükségyszerűsége egyszerre sajátja Molnár szellemtörténeti és Maróthy marxista zeneesztétikájának. Hogy egy mű egy értékeiben felbomló korban képes-e új klasszicizmust körvonalazni, vagy éppen ennek a felbomlásnak a dokumentuma-e, vagy hogy az elidegenedett társadalom viszonyait leplezi-e le, vagy inkább elviselhetővé teszi azokat – nos, ezek az esztétikai értékelés olyan kategóriái, amelyeknek intrinzikus erkölcsi tartalmuk van, ugyanakkor értelmezés függvényei is. S mivel interpretációhoz kötöttek, ezek az értékelések sohasem megfellebbezhetetlenek: mivel az esztétikai érték kizárólag megnyilvánulásaiban ragadható meg, így a megnyilvánulások értelmezésétől sem lehet független. Következésképpen, az egyes műalkotások esztétikai és ezzel etikai értéke nem pusztán a mű szociológiai értelmezésétől, hanem az adott mű interpretációjához relevánsnak tekintett más műalkotások szociológiai értelmezésétől is függ – és persze az értelmezéshez használt szociológiai vagy akár történelemfilozófiai fogalmiság függvénye is. Értelmezésekkel terhelt értelmezések uralkodnak itt, s ennek következtében a szociológiai értelmezésre irányuló vállalkozások lényegileg lezárhatatlanok – és az értelmezők jobban tesz, ha ezt magukban és másokban is tudatosítják.

Bibliográfia

- Alexander Bernát: *Taine Hippolyte emlékezete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1903. 147
- Allen, Warren Dwight: *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*. 2. kiadás. New York: Dover Publications, 1962.
- Anderson, R. Lanier: „The Debate over the *Geisteswissenschaften* in German Philosophy”. In: Thomas Baldwin (szerk.): *The Cambridge History of Philosophy 1870-1945*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Antal Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Budapest, Gondolat, 1986.
- Babits Mihály: „Szellemtörténet”. *Nyugat* (1931)/18-19, 321–336.
- Bence György: *Kritikai előtanulmányok egy marxista tudományfilozófiához*. Budapest: MTA Filozófiai Intézete, 1990.
- Bence György–Kis János–Márkus György: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest: Lukács Archívum–T-Twins, 1992.
- Dahlhaus, Carl: *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Dalos Anna: „Nem Kodály-iskola, de magyar”. *Holmi* (2002)/14, 1175–1191.
- Dalos Anna: „A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900-1950). Beszámoló a kutatás állásáról”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1978-2012: 35 éves jubileumi kötet*, Budapest: MTA BTK ZTI, 2014, 163–174.
- Davies, Stephen: „Philosophical Perspectives on Music’s Expressiveness”. In: Uó: *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 2003.

- Demeter Tamás: „A tudásszociológia ígéretei és az ideológiakritika”. In: Fehér Márta–Binzberger Viktor–Zemplén Gábor (szerk.): *Értelem és történelem*. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- Demeter Tamás: *Mentális fikcionalizmus*. Budapest: Gondolat, 2008.
- Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány: A magyar filozófia főárama a XX. században*. Budapest: Századvég, 2011.
- Demeter Tamás: „Three Genres of the Sociology of Knowledge and Their Marxist Origins”. *Studies in East European Thought* (2015)/1-2, 2015, 1–11.
- Demeter Tamás: „Az elidegenedés regényelmélete: Lukács György és a polgári társadalom irodalma”. *Irodalomtörténet* (2015)/2, 197–218.
- DeNora, Tia: *Beethoven and the Construction of Genius*. Berkely: University of California Press, 1995.
- Diener-Dénes József: *Leonardo da Vinci*. Budapest: Lampel, 1906.
- Elias, Norbert: *Mozart: Egy zseni szociológiája*. Budapest: Európa, 2000.
- Fodor Géza: „Érdemes-e visszavonni A varázsfuvólát?”. In: Háty János (szerk.): *Lehetséges-e egyáltalán. Márkus Györgynek tanítványai*. Budapest: Atlantisz, 1993.
- Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex, 2002.
- Fodor, Jerry: *Hume Variations*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Fülep Lajos: „Szellemtörténet – Hozzászólás Babits Mihály tanulmányához”. *Nyugat* (1931)/24, 1657–1661.
- Fülep Lajos: „A tudomány szociológiája”. *Nyugat* (1932)/2, 115–117.
- Hauser Arnold: „Beethoven IX. szimfóniája (Előadatott a filharmónikus zenekar által Budapesten)”. *Temesvári Hírlap* 1911. április 6., 1–2.
- Hauser Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest: Gondolat, 1978.
- Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Havasréti József: *Szerb Antal*. Budapest: Magvető, 2013.
- Heller Ágnes: *Az erkölcsi normák felbomlása. Etikai kérdések Kosztolányi Dezső munkásságában*. Budapest: Kossuth, 1957.
- Heller Ágnes: *Érték és történelem*. Budapest: Magvető, 1969.
- Heller Ágnes: *A mindennapi élet*. Budapest: Akadémiai, 1970.
- Heller Ágnes: *A reneszánsz ember*. Budapest: Akadémiai, 1967.

- Hooker, Lynn: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Hóman Bálint: „A történelem útjai”. In: Uő.(szerk.): *A magyar történetírás új útjai*. Budapest: Magyar Szemle, 1931.
- Hörcher Ferenc: „Art and War in Early 20th-Century Central Europe: Lajos Fülep in Florence”. In: Roberto Ruspanti–Zoltán Turgonyi (szerk.): *All’ombra della Grande Guerra*. Budapest: MTA BTK, 2017.
- Imre László: „A magyar szellemtörténet utóhullámai és következményei”. *Alföld* (2011)/1, 88–99.
- Jászi Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1908.
- Konrád György–Szelényi Iván: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Budapest: Gondolat, 1989.
- Kovács Sándor: *Prolegomena a zene fejlődéstani történetéhez*. Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa, 1907.
- Kovács Sándor: *Hátrahagyott zenei írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1926.
- Kusch, Martin: *Psychologism. A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*. London: Routledge, 1995.
- Lakatos Imre: *Tudományfilozófiai írásai*. Budapest: Atlantisz, 1997.
- Lakatos László: *Az élet és a formák. Hajnal István történelemszociológiája*. Budapest: Új Mandátum, 1996.
- Lendvai L. Ferenc–Nyíri J. Kristóf: *A filozófia rövid története: A Védáktól Wittgensteinig*. Budapest: Kossuth, 1974.
- Lendvai L. Ferenc: *A fiatal Lukács*. Budapest: Argumentum, 2008.
- Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Budapest: Magvető, 1954.
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Budapest: Magvető, 1965.
- Lukács György: „Előszó”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934-1939*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető, 1971.
- Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 1975.
- Lukács György: *A társadalmi lét ontológiájáról*. Budapest: Magvető, 1976.

- Lukács György: *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető, 1977.
- Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető, 1978.
- Lukács György: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Budapest: Magvető, 1989.
- Mannheim Károly: „Lukács György: *A regény elmélete* (1920/21)”. In: Karády Éva–Vezér Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör*. Budapest: Gondolat, 1980.
- Mannheim Károly: *A konzervativizmus*. Budapest: Cserépfalvi, 1994.
- Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*. Budapest: Atlantisz, 1996.
- Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000.
- Marx, Karl: „A hegeli jogfilozófia kritikájáról”. In: *Marx és Engels Művei*. 1. kötet. Budapest: Kossuth, 1957.
- Márkus György: *Marxizmus és antropológia*. 2. kiadás. Budapest: Akadémiai, 1971.
- Márkus György: *Kultúra és modernitás*. Budapest: Lukács Archívum–T-Twins, 1992.
- Márkus György: „Az ideológiai kritikáról – kritikailag.” *Magyar Filozófiai Szemle* (1997)/5-6, 919–955.
- Maróthy János: *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai, 1960.
- Maróthy János: *Zene és polgár – Zene és proletár*. Budapest: Akadémiai, 1966.
- Maróthy János: *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Molnár Antal: *A zenetörténet szelleme*. Budapest: Franklin Társulat, 1914.
- Molnár Antal: *Az európai zene története 1750-ig*. Budapest: Franklin Társulat, 1920.
- Molnár Antal: *A zenetörténet szociológiája*. Budapest: Franklin Társulat, 1923.
- Molnár Antal: *Az új zene*. Budapest: Révai, 1925.
- Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante, 1927.
- Molnár Antal: *Fizika és muzsika*. Budapest: szerzői kiadás, 1929.
- Molnár Antal: *Zeneesztétika és szellemtudomány*. Budapest: Szerzői kiadás, 1935.

- Molnár Antal: *Zeneesztétika I. Általános rész*. Budapest: szerzői kiadás, 1938.
- Molnár Antal: *Rövid, népszerű zeneesztétika*. Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti Rt, 1940.
- Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. Budapest: Dante, 1948.
- Molnár Antal: *A zeneszerző világa*. Budapest, Gondolat, 1969.
- Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971 [1940].
- Molnár Antal: *Boëtius boldog fiatalága: Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból*. Budapest: Magvető, 1989.
- Nagy József: *Taine*. Budapest: Franklin Társulat, 1922.
- Nyíri J. Kristóf: „Nemlétezők csillagfényénél I. A platonizáló antipszichologizmus értelmezéséhez”. *Világosság* (1972)/8-9, 464–473.
- Nyíri Kristóf: „Nemlétezők csillagfényénél II. A matematikai platonizmus ideológiakritikai értelmezéséhez”. *Világosság* (1972)/12, 722–730.
- Nyíri J. Kristóf: *A Monarchia szellemi életéről*. Budapest: Kossuth, 1980.
- Nyíri J. Kristóf: *Európa szélén: Eszmetörténeti vázlatok*. Budapest: Kossuth, 1986.
- Papp Zsolt: *A válság filozófiájától a konszenzus szociológiájáig*. Budapest: Kossuth, 1980.
- Pauler Ákos: „Az ismerés viszonylagossága és a matematikai fogalomalkotás”. *Athenaeum* (1902)/1-2, 17–32 és 129–142.
- Percz László: *A pozitivizmustól a szellemtörténetig*. Budapest: Osiris, 1998.
- Percz László: „Háttér előtt: A »hivatalos« magyar filozófia és a századelő Lukács-köre”. *Fordulat* (2010)/3, 89–104.
- Pernye András: *A jazz*. Budapest: Gondolat, 1964.
- Pernye András: *Hét tanulmány a zenéről*. Budapest: Magvető, 1973.
- Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Pernye András: *A nyilvánosság: Zenei írások*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Rosen, Charles: *Critical Entertainments*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.
- Rózsa Erzsébet: *Heller Ágnes a fronézis filozófusa*. Budapest: Osiris, 1997.

- Schneider, David E.: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémái – A romantika felbomlása*. Budapest: Akadémiai, 1968.
- Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története 1945-1975*. Budapest: Kossuth, 1976.
- Szigeti József: *A magyar szellemtörténet bírálatához*. Budapest: Kossuth, 1964.
- Szirák Péter: „Socialising Technology: The Archives of István Hajnal”. *Studies in East European Thought* (2008)/1-2, 135–147.
- Spreizer, Christa: „The Old Guard and the Avant-Garde: Karl Lamprecht, Kurt Pinthus, and Literary Expressionism”. *German Studies Review* (2001)/2, 283–301.
- Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Ujfalussy József: „Előszó”. In: Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999, 305–310.
- Vajda Mihály: *A fasizmusról*. Budapest: Osiris, 1995.
- Vitányi Iván: *A zenei szépség*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Zoltai Dénes: *A modern zene emberképe*. Budapest: Magvető, 1969.
- Zóka Péter: *A „nemzeti filozófiai” tradíció Alexander Bernát életművében*. Doktori értekezés. Pécsi Tudományegyetem, 2014.
- Zuh Deodáth: *A kontinentális filozófia kezdetei. Esettanulmány a korai Edmund Husserlről*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2013.
- Zuh Deodáth: „Arnold Hauser and the Multilayer Theory of Knowledge”. *Studies in East European Thought* (2015)/1-2, 41–59.