

ISMERTETÉS ÉS BÍRÁLAT

Paul Radin: A primitív vallás*

A szerző a természeti népek vallásos képzeiteinek elemzését tűzte ki céljául. Az elemzést kettős aspektusból kívánta elvégezni. A vallásos élet pszichológiai jelenségeiből indult ki. A lélektani elemzés során élénk polémiába bocsátkozott a különféle pszichoanalitikai iskolák vezető egyéniségeinek a primitív vallásra vonatkozó nézeteivel. E vitában kívánta kifejtetni az elemzés másik aspektusát: a vallásos élet jelenségeinek a társadalmi-gazdasági meghatározó tényezők alapján történő leírását. A primitív vallás kezeltetésének és lényegének a kifejtése folytán Radin több olyan alapvető világnézeti kérdést (pl. a vallás ismeretelméleti alapjai) vet fel és kísérel meg megoldani, amelyek eldöntése, végső soron, a filozófia feladata. Recenzióinkban elsősorban a filozófiai problémák tárgyalására szorítkozunk, a néprajzi és a lélektani kérdések a szaktudományok művelőinek a feladata körébe tartoznak.

Radin szerint két tényező határozza meg a vallás lényegét. Az egyik egy bizonyos specifikus vallásos érzés. A másikat pedig az ezzel a sajátos életérzéssel összefüggő speciális aktusok, szokások, hiedelmek és fogalmak alkotják. Minden vallásos hit elválaszthatatlan az embertől független szellemi lény vagy lények létezésének a tételezésétől. Ezeket a szellemeket az emberi tudat az embernél hatalmasabb létezőknek hiposztazálja. E lények, a primitív ember hiedelmei szerint mind az élővilág, mind pedig az élettelen természet felett ellenőrzést és felügyeletet gyakorolnak. Radin hangsúlyozza, hogy a vallást determináló fenti két tényező nem egyenértékű. A vallásos aktusok, szokások, hiedelmek stb. jelentősége a vallásos érzéshez képest másodlagos. Szigorúan véve csak járulékos komponenst alkotnak a vallás fogalmán belül, szerepük csupán az, hogy kifejezésre juttassák a vallás történeti-társadalmi determinációját. Ez azonban a szerző véle-

ménye szerint csak alárendelt szerepet játszik az időbeliség és a jelentőség szempontjából elsődleges vallásos érzéshez képest. Ebben a felfogásban mutatkozik meg Radin szubjektívizmusa, melynek ismeretelméleti gyökerei a szerző világnézetében keresendők. Ez az általa elkövetett hibák és tévedések legfőbb forrása, ezért fajul elemzése sokszor öncélú pszichologizálássá, és emiatt nem sikerül a vallást mint ideológiát kielégítő módon összekapcsolnia a gazdasági alappal.

Ezért nem meglepő, hogy a vallás társadalmi jelentőségéről olyan definíciót ad, amely szerint a vallás nem más, mint az élet értékeinek a megőrzésére szolgáló legfontosabb eszköz. A lényeges életértékeket a siker utáni vágy, a boldogság akarása és a hosszú életre való törekvés alkotják. Ezen értékek realizálására a primitív ember csak nagyon korlátozott módon képes, mert nincs meg az ehhez szükséges társadalmi biztonsága. Létfenntartása bizonytalan alapokon nyugszik, ezért a félelem érzése hatalmasodik el rajta.

Radin itt ellentmondásba kerül önmagával. Fejtegetéseiből világos ugyanis az, hogy az általa alapvetőként tételezett vallásos érzés csupán másodlagos, a döntő jelentőségű tényező pedig a gazdasági-társadalmi okokból eredő létbizonytalanság. Ezt a létbizonytalanságot a kezdetleges ember a mágia útján akarja leküzdeni. A mágia az eszköz, amellyel az ember befolyást akar gyakorolni a természeti folyamatokra. A mágikus szertartásnál a szubjektum és az objektum, az én és a nem-én áll egymással szemben. Az én azonban tiltva van gyermeki szubjektivitással, éppen az objektumról, a világról szerzett ismereteink fogyatékosága miatt. Ezért képzelel a primitív ember azt, hogy bizonyos cselekményekkel (ritusok stb.) engedelmesgre tudja kényszeríteni a külvilágot.

Radin a szubjektum és az objektum viszonyából kiindulva négy fejlődési foko-

* The Primitive Religion. Dover Publication, New York, 1961. 322 o.

zatot különböztet meg fejtegetéseiben:

I. fázis. Az én és az objektív világ viszonya teljesen közvetítés nélküli. A szubjektum teljesen mentes minden reflexiótól; kényszerítő hatását a külvilággal szemben mindenképp érvényesíteni akarja.

II. fázis. Az én veszít kényszerítő erejéből, kezdetét veszi a reflexió. A szubjektum kezd bizonyos fokú akarati tevékenységet tulajdonítani az objektumnak.

III. fázis. Az én ráébred arra, hogy a külvilág is képes rá kényszerítő hatást gyakorolni. Az én és a külvilág két egyenrangú, akarással rendelkező tényezőként jelentkezik.

IV fázis. Az én elveszíti a külvilágra gyakorolt mágikus kényszerítő hatásának eredményességébe vetett hitét, teljesen aláveti önmagát a külvilágnak.

Radin szerint tehát az emberi gondolkodás a mágikus szubjektivitásból kiindulva jut el az „objektivitáshoz”. Ez az „objektivitás” a fizikai és a gazdasági létbizonytalanság korrelátumaként lép fel az ősi társadalmakban, a jelentéktelenség, a gyámoltalanság, a tehetetlenség érzetét kelti a primitív emberben, s így állandó szorongást és félelmet ébreszt benne. Ez a kiszolgáltatottságból eredő félelem a vallás gyökere. A kezdetleges társadalmakban uralkodó körülmények között természetes az, hogy primitívek pszichéje az állandó félelemérzetet a fantasztikumhoz való menekülés útján kompenzálja. A félelemérzet hatása térben és időben egyenletlen. Térbelileg földrajzi tényezőktől függ, gazdaságilag pedig időbelileg a társadalom életét megrázkódttató krízisek idején jelentkezik legerősebben. De mindezeknél fontosabb a valamely társadalmi formációban élő individuumok félelemérzetének pszichikai differenciáltsága: a különböző lelki alkattal rendelkező egyének egymástól teljesen eltérő módon foglalnak állást a félelemérzetből „eredő” természetfelettel szemben. E területen a primitíveknél három alaptípus különíthető el: az igazán vallásos, az időszakosan (nagy válságok idején) vallásos és a vallással szemben állandóan indifferens egyének. Csupán az elenyésző kisebbséget alkotó első csoportba sorolt egyének tekinthetők permanens hívőknek. Az emberek nagy többsége minden társadalomban a két utóbbi, tehát a nem igazán vallásos típusokhoz tartozik.

A fenti tipológiai megkülönböztetés hiánya vezette tévutakra — folytatja Radin — Levy—Bruhl-t, amikor felállította a primitív népek prelogikus gondolkodásmódjáról szóló elméletet. Valójában a kezdetleges népeknél éppúgy, mint a modern, fejlett társadalmakban élő népek-

nél csupán bizonyos egyének alogikus gondolkodásmódjáról beszélhetünk, amely, különböző pszichikai tényezők hatása következtében, az irracionalitás különféle fokát érheti el.

A vallás alkotói és az összes vallásos gondolkodók kizárólag az első típusból kerülnek ki. Számuk a primitív társadalmakban a népességnek csak töredéke, de társadalmi szerepük óriási jelentőségű, mert a vallás a kezdetleges népek számára az életértekek fenntartásával kapcsolatos, a létezés minden fázisát áthatja.

A primitívek legfontosabb életértékei — a siker (pl. a vadászaton), a boldogság, a hosszú élet és a valóságos helyzetek leküzdése — a biológiai vonatkozások ellenére is elválaszthatatlanok a vallásalkotó tevékenységétől. A primitív vallásos gondolkodó ugyanis értelmezi ezeket, és a közönség tagjai részére magyarázatot szolgáltat az értelmetlennek vagy rejtélyesnek látszó jelenségekre s útbaigazítást ad a gyakorlati tevékenységre is (pl. a nagy hadjáratok vagy vadászatok előtt jóslás útján). Ez azonban még nem tekinthető igazi vallásos jelenségnek, mert nincs kapcsolatban a tulajdonképpeni vallásos érzéssel, csak a vallásalkotó személyiségének bizonyos alkati tényezőitől függ. (A későbbiekben erre még visszatérünk.)

Radin, abból kiindulva, hogy a külvilágra gyakorolt mágikus tevékenység helyét — a vallásalkotó tevékenysége folytán — a külvilág objektivitását elismerő vallási képzetek foglalják el, a vallásalkotót materialistaként állítja be. A nem-vallásos egyéneket ellenben mint következtelen idealistákat jellemzi, mert ezek erősen ragaszkodnak a mágiával együtt járó szubjektivitáshoz. A vallásalkotó materializmusának alátámasztására hangsúlyozza, hogy a kialakuló állam hatalmi pozíciói kezdetétől fogva vagy kizárólagosan, vagy pedig a főnök és a környezetében levő arisztokráciával együttesen a papság kezében voltak.

A konkrét néprajzi anyag elemzése során a szerző terjedelmes idézetekkel bizonyítja, hogy a társadalmi fejlődés különböző fokát elért népek között a politikai hatalom, részben vagy egészen, a vallásalkotók, a sámánok és a varázslók kezében volt. Eredetileg ezek a sámánok és varázslók a törzs orvosának a szerepét töltötték be. Radin azzal próbálja megalapozni a teóriáját, hogy a sámánok, pszichopata alkatuk folytán, saját tapasztalatukból ismerték a különféle lelki betegségeket, és a mindent átselemelő mágikus gondolkodásmód uralma alatt levő tömeg mint jövőbe és múltba látó, csodálatos képességekkel felruházott kivételes egyéneket

elismerte őket a közösség bajainak orvosloiként. A varázslók később maguk általánosan elfogadtatták a közösség tagjaival, hogy a természetfeletti, a jó és a rossz szellemekkel csak ők léphetnek összeköttetésbe. Világosan körvonalazták a természetfeletti lények alakját és hatáskörét. A gazdasági létbizonytalanság körülményei között kézenfekvő volt az a feltevés, hogy a közösség jóléte valamely felsőbbrendű lénytől függ, amelynek akaratát a mágia útján kezdetben a primitív ember maga kívánta irányítani, azaz a számára kedvezővé kényszeríteni, később azonban a varázslóból kialakult pap tartja feladatának az objektivitásként tételezett felsőbb lény akaratának a kifeürkészését, illetőleg ennek az akaratnak a közlését. A felsőbb lény akarata mindig megegyezett a papok és a főnökök akaratával.

Röviden így foglatható össze a szerzőnek a vallás kialakulására és társadalmi jelentőségére vonatkozó gondolatmenete, amely néhány rendkívül érdekes és fontos problémát vet fel. De mindjárt a kiinduló pontjánál helytelen tétellel találkozunk. A mágikus szubjektivitással szembeállítja a vallás objektivitását; a valóságban a mágia és a vallás egyaránt tartalmaz szubjektív és objektív elemeket, a probléma éppen a szubjektív és az objektív közötti fennálló relációk mibenlétében jelentkezik. A vallás, lényegét tekintve, mindenekelőtt objektívként tételezett szubjektivitás, amelyben a valódi viszonylatok és törvényszerűségek helyett hamis, a valóságnak meg nem felelő, illetőleg azokat eltorzított módon tükröző konstrukciók foglalják el, amelyek a társadalmi fejlődés meghatározott szakaszain szükségszerűen merülnek fel.

Ernst Fischer: A nélkülözhetetlen művészet*

A címben foglalt állítás tulajdonképpen kérdést tartalmaz: vajon nélkülözhetetlen-e a művészet? Az első hallásra talán meglepő kérdésfeltevést közvetlenül jogosulttá teszi, hogy korunkban egyes polgári művészeteoretikusok, sőt művészek is a művészet „eltűnéséről” beszélnek (Mondrian), vagy rendeltetését felette kétségesnek érzik („A költészet nélkülözhetetlen — bár tudnám, mihez” — mondja Cocteau). De jogosult azért is, mert a látszólag magától értetődő dolgokon elcsodálkozni-elgondolkozni az új és mély összefüggések feltárásának egyik útja. Amilyen nyilvánvaló a művészet múlt-, jelen- és jövőbeli nélkülözhetlenségére vonatkozó válasz, annyira izgalmas és tanulságos az indokolása, hiszen

Abszurd a szerzőnek az a feltevése, amely a vallásalkotót materialistaként, a vallással szemben közömbös egyéneket ellenben idealistaként tünteti fel. A valóságban éppen fordítva áll a dolog és ez az, ami filozófiai szempontból nagy jelentőségű következményeket von maga után. A filozófiatörténet ugyanis mindeddig nem fordított kellő figyelmet a primitív ember világnézetének materialista vonásaira. A marxista kutatás feladata ezen a területen éppen az, hogy következetesen vizsgálva a kezdetleges népek folklorisztikus anyagának világnézeti vonatkozásait, részletesebben feltárja mind a filozófia, mind pedig a vallás igazi történeti gyökereit. A feladat teljesítéséhez elengedhetetlen — a primitív folklór anyagának átvizsgálásán kívül — az ősi társadalmak vallási-filozófiai hagyatékának további alapos marxista elemzése.

A könyv elsősorban forrásműként érdemel figyelmet. Gazdag folklorisztikus tényanyagot halmaz fel a szerző állításainak bizonyítására. Ezek a bizonyítékok azonban sajnos nem meggyőzőek. Radin az általa felvetett problémák egyikére sem tud kielégítő választ adni. A vallás gnoszológiai alapjaira vonatkozó állításai alapvetően hibás, szubjektív kiindulópontjuk miatt eleve tévesek, ezért nem tudja megoldani a vallásos hit keletkezésének a problémáját. A vallás és a mágia kapcsolatát egyoldalúan, idealisztikus módon veti fel, eszébe sem jut összekapcsolni a vallásos hit kialakulását az osztálytársadalom kifejlődésével, nélkülül pedig korszerű tudományos színvonalról ma már szó sem lehet.

Lenkei László

ez megköveteli a művészetelmélet oly alapvető problémáinak a kifejtését, mint a művészet funkciója, eredete, a főbb művészi irányzatok kibontakozása, lényeges sajátosságai, a művészet jövője stb. Erre tesz kísérletet Ernst Fischer, bizonyítva a művészet nélkülözhetetlenségét a világ megismerésében és megváltoztatásában.

A művészet, a mágiával közös eredete miatt, máig megőrzött egyet-mást a „dolgokat átváltoztató varázsserejéből”. Az ember a legnagyobb szabású, valóban történelmi méretű varázslatot a munka révén végzi — a legfőbb varázsszerszám pedig a szerszám. A szerszámkészítés, a mágia és a művészet összefüggései szempontjából a hasonlóvá formálásnak, az utánzásnak

* Gondolat, 1962., 244. o.

tulajdoníthatunk elsőrendű szerepet. Az ősember azzal, hogy az egyik szerszámot a másikkhoz hasonlóvá teszi, új, értékes szerszámhoz jut, vagyis hatalomra tesz szert a dolgok felett. Érdeklődése fokozatosan kiterjed minden hasonlóság megfigyelésére. Miközben az adott mintához hasonlóvá varázsolja a darab fát, követ, csontot, új formát ad neki. S ez már művészi tevékenység. A művészet megszületésében, természetesen, szerep jutott bizonyos fizikai és fiziológiai tényezőknek: a fény ellenállhatatlan vonzerejének, a szexuális mozzanatoknak, a ritmusnak is. A döntő azonban az, hogy a létért való küzdelemben, a természet legyőzésében és a társadalom megszilárdításában a művészet „mágikus szerszám volt”.

Az ősközösségben a művészet mint a kollektív „kifejező eszköze, szerszáma és fegyvere” funkcionált. Kollektív jellegét az osztálytársadalomban sem adta fel teljesen. A művész a társadalom képviselője, megbízottja. Feladata, hogy a munkamegosztás és az osztálytagozódás folytán a természetből és önmagától elidegenedett, individualizálódott embert visszavezesse a közösségi életbe, a személyt az általánosba. Az embert a szétforgácsolt létéből a teljes létbe emelő, a valóság megismerésében, megértésében segítő és emberibbé tételére mozgósító művészet joggal nevezhető társadalmi szükségességgnek.

A szétforgácsoltság, elidegenedés, eldologiasodás páratlan méreteket ölt a kapitalizmus fejlődésének második szakaszában. A kor ismert művészi tendenciái — a romantika, a *l'art pour l'art*, az impresszionizmus, a naturalizmus, a szimbolizmus és a miszticizmus, a pszichologizmus stb. — a maguk ellentmondásos módján, egytől egyig mint tiltakozás, lázadás, a szétforgácsoltság, az elidegenedés reakciójaként születtek meg. A romantika legfőbb jellemzői a jelennel való meghasonlás érzése s a múltba menekülés. Minden romantikának e legfőbb közös ismérvei a német romantikában sajátosan színeződnek, s kiegészülnek a dezilluzionizmushoz kapcsolódó „hideg”- és „magány”-érzéssel, a pánszexuálizmussal, a halálvágygal, az álmokban, a misztikumba s a tudattalanba való tudatos meneküléssel. A *l'art pour l'art* lényegének Fischer — nem teljesen helytállóan — azt tartja, hogy a művész a mindent áruba bocsátó, áruvá alakító világban egyáltalán nem kíván a piacnak termelni (bár Baudelaire-t elemezve elismeri, hogy ezzel ellentétes jelek is tapasztalhatók). Szerintünk a *l'art pour l'art* művésze — a maga sajátos módján — szintén a piacnak termel. Látja és érzi a sivár, utilitarista világ fojtogató voltát, de meg-

oldást, kiutat nem talál. Vállalni e világot, vele azonosítani magát semmiképpen sem akarja, de úgy érzi, változtatni sem tud rajta — mert nem is lehet. Így csak egy módon képes védekezni: ha a piacra kerülő alkotásaiban elhatárolja, leválasztja magát e világtól, vagyis ha elidegenedik tőle. Ezzel viszont éppen annak — az elidegenedésnek, izoláltságnak stb. — lesz élő megtestesítője, ami ellen védekezett, ami elől menekült. Az impresszionizmus, amely a világot „csillogó kaoszsnak” (Cézanne) látja, a szétdarabolt és elembertelenedett világot színek foltjaivá bontja szét. Ezzel fellázad az akadémizmus dekadenciája ellen, amely „egy omladozó világban úgy tesz, mintha minden rendben volna.”. Ugyanakkor e széteső világ elől a magányossá lett, önmagára összpontosuló én élményeibe, impresszióiba menekül.

Nem tartjuk pontosnak Fischer azon megállapítását, hogy az impresszionizmusnak a filozófiában a pozitívizmus felel meg, mivel ez is „csak az én élményemként, az én érzetemként ismeri el a világot”. Különbséget kell tennünk a pozitívizmus különböző fázisai között. Az impresszionizmus és a pozitívizmus közötti megfelelésről — éppen az idézett ismérvek következtében — a pozitívizmus Comte—Spencer utáni, szélsőségesen szubjektív idealista szakaszában beszélhetünk. A Comte—Spencer-féle „eredeti” pozitívizmussal való analógia — bizonyos fenntartásokkal — szerintünk a naturalizmus esetében lenne indokoltabb, amelyre — Fischer szavaival élve — a szörnyű társadalmi viszonyok „objektív” ábrázolása, s a kiüttlanság érzése miatt, a megváltoztathatatlanág hirdetése a jellemző. De, általában, nagyon óvatosan kell kezelnünk az efféle „megfeleléseket”. Hiba lenne a művészettörténelem bizonyos irányzataiban egyszerűen a filozófiatörténelem bizonyos irányzatainak vetületét látni. Megfelelés helyett helyesebb párhuzamról beszélni, s rámutatni a párhuzamba állított jelenségek közös társadalmi-történelmi okaira. Másfelől a vulgarizálás elkerülése végett tanácsos kifejtetni azt is, hol futnak szét a párhuzamba állított jelenségek; milyen lényeges különbségeik vannak a hasonlóságokon belül.

Miután a szerző még a szimbolizmust, a miszticizmust és a pszichologizmust mint a menekülés, az elidegenedés, az eldologiasodás stb. sajátos művészi lecsapódásait mutatja be, sajnálatosan lekanyarodik a választott útról. A többi modern irányzat (expresszionizmus, futurizmus, kubizmus, absztrakcionizmus, szürrealizmus) hasonló elemzése helyett korunk polgári művészetének fő sajátosságait (elidegenülés és dekadencia, nihilizmus, elembertelenedés, szét-

daraboltság, misztifikáció, menekülés (a társadalomból) foglalja össze. E sajátosságok konkrét elemzése a romantikához, a *l'art pour l'art*-éhoz, az impresszionizmuséhoz stb. hasonló szisztematikus vizsgálat során meggyőzőbben s korunk művészetének problémáiba szervezettebben beágyazva lett volna elvégezhető. S ez nemcsak ezen irányzatok aktualitásánál, időbeli közelségénél fogva lett volna kívánatos, hanem mert éppen ezek kapcsán találkozhatunk a legszembetűnőbben a művészet nélkülözhetetlenségének s magának a művészet mibenlétének nyomatékos megkérdőjelezésével.

Könyve egyharmadát Fischer a tartalom és forma viszonya vizsgálatának szenteli. Figyelemreméltó, hogy e viszonyt először a szervesen s a szerves világban, majd a társadalomban boncolgatja. Így a művészi tartalom és forma problémáját a tartalom és a forma általános viszonyának egyik sajátos megnyilvánulásaként van módja vizsgálni. Minthogy a művészet formaadás, a forma a tartalom meghatározó volta ellenére sem tekinthető másodrangúnak. A forma nem esetleges, nem véletlenül, hanem a társadalmi tapasztalat eredményeként jön létre. A munkatermék formája közvetlenül összefügg a funkcióval. Az ősember a céljainak megfelelően — az adott tárgy használhatóságára törekedve — formálta a különböző fákát, köveket, csontokat, „a forma tehát a társadalmi célszerűség kifejezése”. A tartós formák generációk számos tapasztalatának, kísérletezésének eredményei. Ebben az értelemben „a forma a rögzített társadalmi tapasztalat”. Konzervatív jellege innen adódik. E fejezet egyébként bővelkedik értékes gondolatokban (l. pl. a téma, a tartalom, a jelentés problémájának taglalását stb.). Mindamellett a művészet nélkülözhetetlenségének

problematikája szempontjából a tartalomforma viszony taglalását — noha valóban a művészetesztétika központi kérdései közé sorolható — nem érezzük szorosan idetartozónak.

Fischer a műve végén tér vissza vállalt célkitűzéséhez. A művészet a kialakuló szocialista társadalomban is nélkülözhetetlen. Az átmenet minden szükségzerű és elkerülhető nehézsége ellenére itt jut egyre erőteljesebben érvényre a művészet felvilágosító s erkölcsi-nevelő feladata. A művészet, természetesen, a kommunizmusban sem hal el. A kommunizmus „mint a kollektívizmus és a személyiség szintézise, mint értelmes, áttekinthető, osztály nélküli társadalom, mint a tudat uralma a természeti és a termelőerők felett, mint a szabadságnak és az élet teljességének a birodalma, olyan művészetet tesz majd lehetővé, amelynek lényeges funkciója nem a mágia és nem is a társadalmi felvilágosítás lesz”, hanem az, „hogy az ember tulajdon élményévé tegye azt, ami rajta kívül álló, részévé tegye annak a gazdagságnak, amely az egész emberiségé — gyarapítva azzal a rejtett élvezettel, hogy egy játékká lett, legyőzött, a művészet varázsereje által felmegasztosult világ az, amellyel azonosítja magát”.

Ernst Fischer művét a problémafelvetése, a szemléletmódja, a magas színvonala és számos értékes, újszerű megállapítása egyaránt jelentékennyé avatja. S ha felépítését nem is tartjuk mindenben példamutatónak, a marxista művészetelmélet alapproblémája eredeti megközelítése s esztétikai műhöz illő — ám esztétikai műveknél is oly gyakran hiányzó — világos, választékos, szép stílusú követendő példa.

Halász László

A zene négy világekorszaka*

Walter Wiora neve nem ismeretlen a magyar zenetudomány előtt. Ő maga — szűkebb szakterületét tekintve — zene-folklorista. Együtt a zenetörténetnek éppen azokon a tájain otthonos, amelyek a zenei folklórral leginkább szomszédosak: a zenei őstörténetben. A mi figyelmünket különösen azzal vonta magára, hogy a zenetörténeti kutatás nyugati képviselői között azoknak az igen keveseknek egyike, akik a zene történetét nem szűkítik le a nyugat-európai műzene mintegy ezeréves fejlődésére, a népzene pedig nem határolják el

abszolút mértékkel a műzenétől. Walter Wiora legutóbb hozzánk jutott könyvében is (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957) megmutatta, hogy világosan látja népzene és műzene, frásos és szájhagyomány történeti egységét és kölcsönhatását.

Tavaly megjelent kis könyve is ennek a történelmi egységnek és folytonosságnak a megértéséből fakad. Négy „világekorszakába” a kezdettől napjainkig, sőt holnapjainkig terjedő zenetörténetet sorozza be. Az első az őstörténet, a korai megnyilatko-

*Walter Wiora: *Die vier Weltalter der Musik*. Stuttgart, 1961., Kohlhammer, 185. o.

zások ideje. Zenei emlékei a természeti népeknél és a nagy kultúrák archaikus népzei rétegében élnek tovább. A második korszakba tartozik az ókori nagy kultúrák zenéje, a sumér és egyiptomi korszaktól a kései Róma idejéig, valamint változatos további élete a nagy keleti kultúrákban. A harmadik a nyugat-európai zeneművészeté, amelyet a korai középkortól kezdve a többszólamúság, a logikus harmóniavilág, az architektonikus nagy formák és más jellemvonások különböztetnek meg a többi nagy kultúráktól. Végül a negyedik korszak a technikai és ipari kultúra egész világot átfogó, minden addigi hagyatékat „univerzális műzeumná” egyesítő, állandó nemzetközi nyilvánosság előtt zajló zenéjének kora (9—10. o.).

A könyv kifejtő szövegrészének nagyobbik felét, 106 oldalt a 167-ből, az első két korszak, az ős- és az ókori zene története veszi igénybe. Ez az első fél kötet szigorúban vett történeti jellege szerint különválnak a másodiktól, s önmagában is nagyon tanulságos. A szerző sok olyan megrögzött közhellyel száll vitába, amelyek hosszú ideig öröklődtek a zenetörténeti hagyományban, s amelyek az új adatok, a kitágult szemlélet világánál nem állják meg a helyüket.

A magyar olvasónak ugyan nem új a népzenei kutatásnak a zenetörténeti vizsgálattal való egyesítése. Kodály Zoltán iskolája ezt a módszert adta át az utóbbi fél évszázad magyar zenekutatóinak, köztük elsősorban Szabolcsi Bencének. Zenetörténete már mintegy 30 évvel ezelőtt a zenefolklor akkor ismert nemzetközi eredményeinek figyelembevételével tárta fel a zene eredetének sokágú voltát és bonyolult szimultaneitását. Új azonban Wiora munkájában a legfrissebb archeológiai kutatások felhasználása és a kísérlet az eddigi meglehetősen egybemosódó őskor kronológiai rétegzésére.

A legrégebbi leletekre hivatkozva, a képzőművészet emlékeivel való összevetés alapján mintegy 60 000 évre tolja vissza a zene valószínű időhatárát. A régebbi kőkorszak 25 000 és 10 000 közötti időszakára teszi az ún. vadáskultúrák mágikus-sámánisztikus zenekultúrájának idejét, és igen fejlett, magas színvonalú sziklaképek, plasztikus ábrázolások korával egyezteteti. Innen továbbhaladva jut a 10 000 és 3 000 közötti évek újabb kőkorszakának faluközösségi kultúrájához és az ősi vadáskultúráknak a korai falusi-földművelő műveltségekkel egyesülő pásztor-nomád zenéjéhez. Az első igazi falu jellegű települések — és velük a matriarchális jellegű társadalmi rend — kialakulását Elő-Ázsia területére teszi. Innen eredezteteti a továbbiakban a sumér-mezopotámiai és, részben, az egyip-

tomi nagy kultúrát, azt a középpontot, ahonnan a zenei magas kultúra bizonyos jellemző vonásai kelet és nyugat felé elterjedtek.

Fontos az a megállapítása, hogy az ókori nagy zenekultúrák sokáig általánosnak tartott filozófiai-kozmozgóniai számmissztikája aránylag kései fejlődés eredménye, s nagyjából egy időben jelentkezik a kaldeus zenei művelődésben, a görög püthagoreizmusban és a kínai zene konfucianus időszakában. Az előző korszak zenei művelődése — véleménye szerint — inkább gyakorlati, mesterségi jellegű lehetett. A zeneelmélet és a hivatalos zenekultúra írásban hagyományozott emlékei keltették és keltik azt a látszatot, mintha az ókorban ezek lettek volna a zenélés és a zenei közfelfogás általános formái. Pedig — és ezt nem mulasztja el hangsúlyozni — ezek csak egy töredékére vetnek fényt a korai kultúrák zeneéletének, amely a mindennapok irratlan gyakorlatában, a nagy tömegek muzsikájában áradt és zajlott.

Értelmet veszti ebben az összefüggésben a visszavetített „kelet—nyugat” ellentét hagyományos kiélézése. Mezopotámia és Egyiptom, a görög-római ókor, a zsidó hagyatéok útja, alakulása a hellénisztikus római birodalomban és közvetítő szerepe a keresztény énekes gyakorlatához, az indiai, indonéziai, kínai, japán és iszlám arab zenei világ egységes történelmi folyamat mozzanataiként tárulnak eléink.

A harmadik és a negyedik fejezet azonban megmutatja, hogy az előző korok érdekes és alapos történelmi bemutatása csak bevezetés a könyv tulajdonképpeni mondanivalójához: korunk zenei problémáinak felvetéséhez. A hátralevő két fejezet lemond a kronologikus áttekintésről, és összefoglaló jellemzésbe sűríti az európai zenekultúra felvirágzásának és — a szerző fogalmazása szerint — új korszakba való átmenetének jegeit.

Az eddig vezetett szálakat összefonja a Nagy Károlytól mintegy a legutóbbi századfordulóig terjedő európai zenetörténet karakterizálásához. Folytatása is ez a korszak a megelőzőknek, de lényegesen különbözik is tőlük. Általános érvénye, terjeszkedő világuralma, Wiora szerint, „immanens univerzalizálás” nyugszik, azon a tulajdonságán, hogy a természeti adottságokra nem mesterséges rendszert erőltet, hanem rendszerét éppen a természet alapján fejt ki. A zenei kép természetes vizualitását a zenei gyakorlat és elmélet egészével összeforrott írásbeliséggé fejlesztette, ezzel lehetővé tette a zenei formálás nagyvonalú, architektonikus formáit, és az egyedi alkotások gazdag irodalmát teremtetten meg. Az ipari-technikai kultúra el-

uralkodásával azonban a polarizálódásnak olyan folyamata megy benne végbe, amely az új, negyedik korszak előjátéka.

Az európai zene egyszerű és általános érvényű formuláival a szemünk előtt keríti hatalmába az egész világot, de egyúttal — ellenhatásként — eddig elszigetelt területi kultúrák eláradását is elősegíti, főként a jazzét. Technikai eszközeivel hihetetlen mértékben teszi népszerű közkinccsé a zenét, másfelől azonban az avantgardista szakmai köröknek a tömegektől való legteljesebb elzárkózásához vezet. Egy időben veszi újra birtokba a zene egész történelmi hagyatékát, alkot belőle hatalmas „múzeumot”, és ösztönzi egyúttal az újítókat a hagyománytól való teljes elszakadásra, a minden áron való újításra. Mindig új területek meghódítására sarkall, s közben a zene határáig kergeti az újítókat. Megfosztja a zenét szenzuális jellegtől, ebből eredő tartalmától, s megfosztja maguktól a hangoktól. Eltechnizálja a muzsikát, és gyakorlatát mérnökiek objektív mesterséggé teszi. Organizációs és ideológiai béklyókba veri, „elemberteleníti, másfelől azonban a tömegek spontán zenéléseinek új forrásait nyitja meg.

Ennek a sokoldalú folyamatnak a felvázolása után a szerző végül felteszi a kérdést: haladás vagy vég jelei-e ezek a tünetek? Abban a módban, ahogyan erre a kérdésre válaszol, illetőleg nem válaszol, ahogyan a válságtünetek felsorolása közben fogalmazásában érezeti kétségeit, a válságot azonban nem nevezi nevén, az egész könyv belső feszültségei kerülnek napfényre. Azok is, amelyek már az első két fejezetben ott lappanganak.

Az ellentmondások forrása az a különös kétértelműség, ahogyan a szerző a zene társadalmi kapcsolatait kezeli. Egész gondolatmenete számol egyrészt a zenélés alkalmainak alapvető társadalmiságával, és tudomásul veszi a termelési módok kultúrát meghatározó jelentőségét. A zenetörténet korszakos felosztásában is a társadalom termelési módjainak nagy korszakait követi, a zene európai fejlődésének alapját az iparosodásban látja. A zene folyamatainak ábrázolásában helyenként szinte a marxista megfogalmazás határát súrolja. A tömegek és a személyiségek, nemzeti csoportok és általános tendenciák kapcsolatáról így ír: „A 15. század óta a vezető komponisták oly jelentősen kiemelkednek a mindenkori zenélet egészéből, hogy a nyugati zene történetét alkotó mesterein be lehet mutatni. De ez az aspektus egyoldalú; a népek, rendek, a koráramlatok és stílusközösségek éppen olyan jelentősek, mint az egyes személyiségek. A nyugati népek már a középkorban nemzetfeletti jellemvonásokat kö-

töttek össze nemzeti különbségekkel, eközben közös formákat alkottak karakterisztikussá” (117. o.).

A zene jelentéstartalmáról írva, kifejti, hogy a hagyományos „affektus” szó nagyon is szegény a hangok révén megjelenő észmei körök és gondolati tartalmak megjelölésére. „Ezek azután történetileg elvirágzottak és elszáradtak, s a kívülálló azt hiheti, hogy csak hangzó formákat hall. Azok azonban, akik a kérdéses történeti stílus- és nyelvközösségnek részesei, vagy magukat mint történészek beleélik, a hangzásokban és a formákban tartalmakat és utalásokat fedeznek fel” (115. o.).

Annál csodálatosabb, hogy közben újra és újra visszatér a zenének mint „hangokkal való játék”-nak meghatározásához, és a zene társadalmiságának a termelési viszonyoktól a zenei megformálásig vezető áttételeit nem érzékeli teljes következetességükben és konkrétságukban, főként nem osztálytartalmuk szeriqt.

Az „iparosodás és technika” korszaka összefoglaló főcímme válik korunk imperialista és szocialista zenepolitikai törekvései számára. A kapitalista nagyvállalkozók üzleti érdekei egyszerű „és”-sel kapcsolódnak a szocialista kulturális politika zenei nevelő és terjesztő tevékenységéhez (erre vonatkozó idézetei főleg Snejerszonnak a kínai zenéről írt könyvéből származnak, amely a vulgáris torzítások korának egyes bélyegeit viseli). Mivel a zenei jelenségek történeti fejlődésének vizsgálatára csak immánens mértéke van — a zene saját eszközeinek változása, kénytelen a „fejlődés”-nek is ilyen értelmet adni: „A fejlődést nem biológiai értelemben vagy a felfelé fejlődés értelmében kell venni; egy fejlődésnek célja és eredménye nem áll szükségképpen magasabb fokon, mint megelőző fázisai...” — magyarázza a 110. oldalon. Ha pedig a zenei fejlődés elveszti objektív mértékét — a társadalmi fejlődés következetesen alkalmazott kritériumát, valóban nehéz válaszolni korunk nagy kérdésére: haladás vagy vég? Hiszen korunkra is éppen az jellemző, hogy a zenetörténet egy társadalmi korszakának vége és egy új társadalmi korszakának kezdete ölelkezik benne igen bonyolult egymásbafonódással. Ennek analitikus szétválasztása nélkül azok a jószándékú kérdések, aggodalmak és a „szintetikus” kibontakozásra való utalások, amelyeket — főként Bartókra hivatkozva — Wiora az utolsó lapjain megcsillant, tudós útmutatás helyett csak jóérzékű megsejtések maradnak.

Könnyű nekünk Walter Wiora könyvét biztosabb talajról, a magunk marxista szemlélete felől megbírálni. Olvasása közben azonban mindig számolnunk kell azzal

is, hogy milyen ellenséges zenei közvéleménnyel szemben kell véleményét elmondania, milyen „ideológiai” aggályok élnek benne magában is, amelyek néha visszatartják egyes következtetések levonásától.

Könyvecskéjét ezekkel együtt haszonnal forgathatjuk, szerzőjét továbbra is számos vonatkozásban pozitív, előremutató törekvések képviselőjeként tarthatjuk nyilván.

Ujfalussy József