

A művészetszociológia módszertani alapjairól

VITÁNYI IVÁN

I.

A művészetszociológia a művészetet mint társadalmi jelenséget vizsgálja legelső kérdése tehát az, hogy a művészet *hogyan jelenik meg az emberi társadalomban*. Erre a kérdésre azonban még nem kaptunk kielégítő feleletet, s ezzel egyben azt is megmondottuk, hogy a művészetszociológia elvi és módszertani alapjait jórészt ezután kell kidolgozni.

Ne tekintsük ezt doktrinér akadémikuskodásnak, amely okkal, ok nélkül mindent definícióval akar kezdeni. Többről van itt szó: nem juthatunk el a kérdés lényegéhez, ha a művészetet csak kész, befejezett, rögzített műalkotás formájában vizsgáljuk. Márpedig nemcsak az esztétikai, de zömmel a művészetszociológiai írások is ezt teszik, a művészet dologi formája ezekben a vizsgálatokban is eltakarja még a mögötte rejlő emberi lényegét.

Véleményem szerint éppen abból kell kiindulni, hogy a művészet mint minden társadalmi jelenség, egyszerre tevékenység és annak terméke, eredménye. Minden termékét tevékenység hozza létre, és minden művészi tevékenység terméket szül; e kettős jelleg tehát minden esetben fennáll, de más és más *fokon, formában* valósul meg.

Csakis ennek az összefüggésnek a felismerése hozhatja létre az esztétika és a művészetszociológia termékeny kapcsolatát. A két oldal — különösen a polgári tudományban — gyakran olyannyira elkülönült, egymással nem is érintkező „aspektus”-sá válik, hogy ez már önmagában is a szemlélet relatívvá válását bizonyítja. A művészetről szóló marxista tudomány azonban minden vonatkozásban a két oldal egységéből, abból indul ki, hogy a művészet (mint tevékenység és mint termék egyaránt) a valóság visszatükrözése, mint társadalmi jelenség tehát e visszatükrözés objektívációja.

A tevékenység és a termék e dialektikáját nemcsak Marx ismerte fel és fejtette ki ragyogóan (pl. a munkamegosztás és a magántulajdon összefüggését jellemezve a *Német ideológiában*,¹ hanem — bár kialakulatlanabb formában megfogalmazva — felismerte a polgári szociológia, így pl. már Durkheim² és Simmel³ is. (Jellemző módon ezekben a Marx után polgári szociológiákban érvényesül ugyan a marxi elmélet hatása, anélkül azonban, hogy annak mélységét

¹ Marx—Engels Művei 3. köt. Bp., 1960. 33. o.

² Durkheim a szociológiájának egyik alapfogalmával, a „társadalmi tény”-nyel kapcsolatban is leszögezte, hogy „a társadalmi létnek ezek a módjai csak megszilárdult módjai a cselekvésnek”. (Durkheim: A szociológia módszere. Bp., é. n. 31. o.) — Más kérdés — amire itt nem térhetünk ki —, hogy milyen következetesen tudta ezt a felismerést alkalmazni.

³ Vö. G. Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur*. München und Leipzig, 1918. 6. o. Simmel azonban a tevékeny oldalt a „geistgewordenes Leben”-nel azonosítja, s ezzel idealista irányba eltorzítja.

elérné.) Nem alkalmazta azonban ezt a felismerést a művészetre kellő élel sem az esztétika, sem a művészetszichológia.

A tevékenység- és a termékjelleg különböző összefüggései alapján a valóság művészi visszatükrözésének három alapvető fokozatát különböztethetjük meg. Az első a művészi visszatükrözés *elemi foka*, itt a tevékenység még mindenképpen előtérben áll, s a termékjelleg korlátozottan, esetlegesen, rögzítetlenül érvényesül. (Ide tartoznak pl. a köznapi beszéd hasonlatai, költői fordulatái, vagy a beszéd zenei elemei, dallamváza, introjekciói, a mindennapi életben használt kifejező gesztusok és mozdulatok.) A második fok a *közhasználati művészet foka*, pl. a paraszti népművészet. Az elemi jelenségek itt már művésszégek, de a mű még előadásról előadásra változik, alakul, variánsok során keresztül megváltozva marad fenn, nem válik le az őt hordozó tevékenységről, hanem a tevékenység formájában létezik. S végül a harmadik az *önálló művészet* vagy (jobb szó híján) *magasművészet* foka, amelyben már kialakult a termékjellegű, önálló, rögzített, a változtathatatlanság igényével fellépő műalkotás.⁴

Eltévesztene útját a művészetszociológia, ha csak a harmadikat venné figyelembe, s legfeljebb azt vizsgálná, hogyan „fogyasztják” ezeket a művészi termékeket. Olyan fokon maradna, mint az a fajta történetírás, amely csak a királyok és hadvezérek tetteit jegyzi fel. A művészi visszatükrözés két alsóbb fokának s a három fok kapcsolatának vizsgálata (bár még persze nem egyenlő a művészetszociológiával) döntően fontos a számára, sőt véleményem szerint a művészet *tudományos, marxista* szociológiai vizsgálatának *conditio sine qua non*-ja.

Első pillanatra nyilvánvaló, hogy a három fokozat a különböző társadalmi formációkban különbözőképpen kapcsolódik egymáshoz.

Először is a harmadik fok, a *magasművészet kialakulása történelmi folyamat*, nem minden országban és nem minden művészetben egyszerre megy végbe. A középkori művészetet pl. még jobbra a közhasználatú és a magasművészet közötti átmenetnek tekinthetjük. A magasművészet kialakulása szigorúan a társadalom fejlődéséhez van kötve, olyan előfeltételek szükségesek hozzá, mint a felett munkamegosztás (amely lehetővé teszi a művészi hivatás elkülönülését, sőt differenciálódását), az árutermelés kialakulása (amely a művészetben is előtérbe helyezi és áruvá változtatja a terméket), valamint a modern nagyüzemhez kapcsolódó intézményi formák létrejötte (színház, nagyzenekar, koncertélet, múzeumok, kiállítások stb.)

Az ilyen módon kialakuló magasművészet a történelmének különböző szakaszaiban más és más viszonyban áll a művészi tükrözés elemi és közhasználatú fokával: Míg kezdetben szerves a kapcsolat, a közlekedés intenzív, addig később a differenciálódás ellentétessé válik. Kitűnően megfigyelhetjük ezt a tánc történetében. Kezdetben ugyanazokat a táncokat táncolják az életben és a színpadon, később a színpadiak az életben jártak kifinomított változatai lesznek. A klasszikus balett kialakulásával a színpadi tánc elveszíti a mindennapi élettel való e kapcsolatát, az új társasági táncok (pl. a valcer) még csak a karaktertáncok sorában kerülnek a balettszínpadra, majd a kánkánnal kezdődőleg úgy se. A színpadi és a közhasználatú táncokultúra a századfordulón már mint két idegen, ellentétes világ mered egymással szembe.

⁴ Részletes kifejtés helyett itt utalnom kell a Magyar Filozófiai Szemle 1963. évi 2. számában „A valóság esztétikai tükrözésének fokozatai” címmel megjelent cikkemre.

Másodszor: E vertikális irányú differenciálódás *horizontális differenciálódással is társul*, ennek keretében különülnek el egymástól a különféle művészeti ágak, műfajok, műformák, stílusok. Elvált nemcsak a népi és a magasművészet, hanem a komoly és a könnyű műfaj, sőt az „igazi művészet” is valami olyantól, amit nem lehet igazi művészetnek tekinteni. (André Malraux joggal mutatott rá, hogy ez a megkülönböztetés azelőtt értelmetlen volt.⁵) Ahogy Eberhard Preussner a polgári zenekultúra kialakulásáról írt kitűnő könyvének végső soraiban jellemzi: „nemcsak a művészi és a népzene különül el egymástól, hanem a nagyvárosi, a falusi, az iparvidéki, a kisvárosi zene, a munkásság zenéje, a nevelő célzatú használati zene, az ünnepek és ünnepségek zenéje is.”⁶

S mindezek a részek most már önálló funkcióval bírnak, feltételezik egymást, együtt alkotják a kapitalizmus művészeti életének egész épületét. A művészeti élet struktúrája gyökeresen átalakul. Míg az ősközösségben vagy a parasztság körében viszonylag zárt közösségek maguk elégítik ki valamennyi kulturális szükségletüket, maguk teremtik a művészi formákat és — hivatásos művészek közbejötté nélkül — élnek vele, addig most már az egyes közösségek nem képesek ilyen „önellátásra”, a művészet termelése és fogyasztása bonyolult társadalmi folyamattá válik, amelyben differenciálódik és fetisizálódik a művészi termék.

Harmadszor: *Átalakulnak a differenciálódással szemben ható összefogó, integráló erők.* Átalakulnak a művészet terjedésének és terjesztésének technikai és intézményes eszközei. A parasztművészet terjedési módja: a szájhagyomány, művészi formája: amilyent az emlékezet megbír. Terjedési köre: nem széles, addig jut el, ameddig a szó, de ezen a körön belül mindenkihez. A polgári magasművészet terjedési formája: a könyv, a színház, a koncert, a kiállítás — rövidebb idő alatt szélesebb körbe jut el tehát, de sohasem mindenkihez. A szájhagyomány bizonytalan, átalakuló, rögzítetlen, a színház, a koncert rögzítést igényel; egyben el is választja a társadalmat a kultúra szempontjából is birtokon kívüliekre és birtokon belüliekre osztja. Végül korunk technikai forradalma olyan új tömegkommunikációs eszközöket teremtett, és olyan új lehetőségeket nyitott (a rádió, a film, a televízió, a színházrendszer, az iskolahálózat bővülése, a könnykiadás, a sajtó fejlődése stb.), amelyek lehetővé teszik a korábban arisztokratikus formák közkinccsé válását, olyanok elterjedését, amelyek azelőtt csak merőben szűk körű élvezetekre nyújtottak alkalmat.

Negyedszer: a magasművészet kialakulásával egyidőben *pusztulni kezd és törvénytörően elenyészik a hagyományos közhasználatú művészet, a parasztságé*, amely a közösségi kultúra egyes hagyományait az ősközöségtől kezdve — persze átalakított, újrainterpretált formában — folyamatosan őrzi. A kapitalizmus fejlett árutermelésével és munkamegosztásával elősegíti a magasművészet kibontakozását, de elnyomja, leszorítja, gúzsba köti a népi alkotóerőt, elveszi a néptől a népművészetet, s elzárja a polgári kultúra magasabb szintjeitől is. De vajon jelenti-e ez azt, hogy a művészet elemei és közhasználatú foka mindenestül eltűnik, sőt jelenti-e azt, hogy a néptömegek számára csak a magasművészet „fogyasztása”- marad, a népi alkotóerő a művészet terén többé semmilyen formában nem marad életben?

⁵ A. Malraux: Art, Popular Art and the Illusion of the Folk. The Partisan Review Anthology. Ed. W. Philips & Philip Rahw. New York. 120. o.

⁶ E. Preussner: Die bürgerliche Musikkultur. II. kiad. Kassel und Basel. 210. o.

Minden arra mutat, hogy nem jelenti. Igaz, hogy a népi alkotóerő, amelynek eddig (a parasztművészetben) megvolt a természetesen adott megnyilvánulási területe, most, a kapitalizmus nyomása alatt gyakran rejtektutakra kényszerül. Ilyen rejtektutat jelentenek pl. az ún. szórakoztató művészet formái. Ez a fajta művészet a kapitalizmus terméke, már kialakulásában is kifejezetten a tömegeknek szánják, az „igazi művészet” pótlására. Valóban tömegek gyakorolják is, a mindennapi élethez kapcsolódik (szórakoztat), és őrzi a differenciálatlan összművészet sok hagyományát (pl. variánsszerűen átalakul). Bár ismert szerzője van (aki díjat kap művéért és jogvédelemben részesül), de a szerző személye a felvevő közönséget többnyire nem érdekli.

Ez a fajta művészet kétségtelenül pótlék, de hiba volna egyesegyedül csak pótléknak és iparnak tekinteni, amelyet a burzsoázia a tömegek kielégítésére és butítására szán, s amelyről ezért a művészetről szóló írásokban még beszélünk sem szabad, hanem oda kell sorolnunk a sport és kártya, vagy egyenesen a kocsma és a prostitúció mellé. A szórakoztató műfajokban valóban erősen érvényesül a burzsoá művészetipar hatása, de mellette mégis ott találjuk a népi alkotóerő megnyilvánulásait is. E két tendencia küzdelmét világosan láthatjuk például a dzsesszben, amelyet sokan korunk népzenejének tartanak (pl. Hugues Panassié, a jeles dzsessz-kutató, és Yehudi Menuhin, vagy — a marxista kritikusok közül — Francis Newton, Sidney Finkelstein, és nálunk Pernye András, Gonda János, Maróthy János. Maróthy rámutat a proletariátus szerepére is a dzsessz formáinak kialakulásában.)

De helytelen volna, ha csak a szórakoztató műfajokban látnánk a közhasználatú művészet új megnyilvánulási formáit. Nem, sokkal szélesebb körre kell itt tekintenünk, amelybe éppúgy beleférnek a forradalmi művészet múltbeli megnyilvánulásai (pl. forradalmi dalok), mint a művészeti tömegmozgalom (kórus-, tánc-, színjátszómozgalom), a városi vice, tréfa, anekdota), amelyek jelentősége sokkal nagyobb irodalmunk fejlődésében, mint sokan hiszik) csakúgy, mint a korunkban népművészetté vált fényképezés.

Nincs most terünk arra, hogy ezeknek az új közhasználatú formáknak kialakulását és jelentőségét részletesen megvizsgálhassuk. Most csak arra a tényre kell utalnunk, hogy a művészet elemi és közhasználatú formái a kapitalizmus viszonyai között a hagyományos paraszti népművészet pusztulása után is fennmaradnak, s ha fejlődésük a társadalom nyomása alatt lassú is, mégis van erejük az átalakulásra. A művészetszociológia egyik fontos, sőt — marxista művészetszociológiáról lévén szó — szinte azt mondhatjuk legfontosabb feladata: a fejlődés e kettősségének feltárása. Egyrészt a kapitalizmus művészetromboló hatásának kimutatása, másrészt viszont annak vizsgálata, hogy a népi alkotóerő hogyan és hol érvényesült mégis.

II.

A nép művészi alkotóerejének vizsgálati módszerét keresve tehát voltaképpen a művészetszociológia tárgyát és feladatát kell közelebbről meghatározunk. Ehhez azonban legalább vázlatosan át kell tekintenünk eddigi módszereit és eredményeit. Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a kérdés nemcsak a szociológia oldaláról vetődik fel, hanem a néprajzról is, amelyet ebből a szempontból is joggal tekinthetünk a szociológia testvértudományának. A néprajz, közelebbről a folklorisztika ugyanis a parasztművészetben

közhasználatú művészi formákat vizsgál, elmélete és módszertana ezért mindig nagy figyelmet fordított arra, hogy a közhasználatú művészet „életmódjának” törvényszerűségeit felfedje. Ennek következménye, hogy a marxista művészet-szociológia számára sokban egészségesebb módszertani alapot tud nyújtani, mint a polgári művészetszociológia.

A folklorisztika kérdésfeltevése

Valóban, a folklorisztika középponti problémája a népművészet magas-művészetétől eltérő „életmódjának” tisztázása, az egyéni és közösségi alkotás, a mű és közösség viszonyának elemzése. A romantikus és a reakciós megoldás, amely a feltett kérdésre egyaránt metafizikus feleletet adott, nem képezhette a folklorisztika fejlődésének fő és maradandó útját. (A romantikus válasz — amelyet legpregnánsabb képviselője, Wilhelm Grimm így fejezett ki: „Ein Volkslied sich selbst dichtet” — elvont, személytelen néplelket tett meg a népdal alkotójának. A reakciós választ viszont Hoffmann-Krayer így fogalmazta meg 1903-ban: „Das Volk produziert nicht, es reproduziert”; ezen épült azután Naumann hirhedtté vált elmélete a „gesunkenes Kulturgut”-ról.)

A fő út az a megoldás maradt, amely a népművészet törvényszerűségeit a parasztélettől való szerves kapcsolatából kiindulva kereste. Bizonyos romantikus vonásokkal ezt vallotta már Herder is,⁷ a modern folklorisztika legjobb irányzatai pedig ezen elv alapján feltárták a népművészet életének dialektikáját. Ezt a dialektikus felfogást képviseli a szovjet és a magyar folklorisztika is. Ortutay Gyula 1959-ben a szájhagyományozó műveltség törvényszerűségeiről tartott akadémiai székfoglaló előadásában éppen a hagyományosnak és a megújulónak, a közösséginek és az egyéninek dialektikáját jelöli meg a folklorisztika középponti kérdésének. „Minékünk éppen az a feladatunk — írja —, hogy a szóhagyományban a variánsokon keresztül megjelenő alkotásban rejlő kettős egységet, ebben az egységben összefogott dialektikus ellentétet fedjük fel. A *variáns* (magyar terminussal: *változat*) lényege éppen ebben a kettős, dialektikus ellentétet takaró egységben van. . . A változat. . . mindig Janus-arccal fordul felénk: a mögötte elősejlő, változatlanságra törő, egyszer már megszületett alkotás visszaállítása, mint a hagyományozás belső tendenciája és az újraszülető s a maga újraszületésének frissességét hirdető alak, amelyet a közösség is úgy fogad, olyan kettős érzéssel, hogy ünnepli benne az ismert-hagyományost és a most teremtetett alkotás diadalát. . . Ez a sajátos dialektikus feszültség a névtelen népköltészetben, ahol az „*első alkotó*” . . . ismeretlenségbe süllyedt az esetek döntő többségében, ahol egyéni stílusok helyett csak közösségi stílusok ismeretesek, ez a *feszültség a variáns . . . lényegi vonása*, s a szóhagyományozó filológia kérdései közül az egyik legfontosabb, szinte minden további kérdésünk valamilyen szálon ide kapcsolódik.”⁸

A kérdés lényegéhez az is hozzátartozik, hogy az egyéni és a közösségi alkotás közötti ilyen dialektikus viszony kétoldalú, az egyéni alkotás a múlt közösségi stílusából táplálkozik és a jövő közösségi művészetében él tovább.

⁷ Herder így ír például: „Az ilyen vad népeknek minden éneke összekapcsolódott a létező tárgyakkal, tevékenységekkel, eseményekkel, az egész létező világgal.” (Herder: *Stimmen der Völker in Liedern*. Sämtliche Werke. VII. köt. Stuttgart—Tübingen, 1828. 69. o.)

⁸ Ortutay Gyula: Variáns, invariáns, affinitás (A szájhagyományozó műveltség törvényszerűségei). Akadémiai székfoglaló előadás. Lásd: Az MTA Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményeiben, 1959. 3—4. sz. 195—238. o.

Ortutay is utal ezzel kapcsolatosan arra, hogy Cecil Sharp, a századforduló nagy jelentőségű angol folklorisztikájának kiemelkedő alakja (s egyben a népművészeti tömegmozgalom megindítója) három elvben látta a népművészet életmódjának sajátosságait: a kontinuitásban, a variálásban és a szelekcióban (amely egyben közösségi újjáalkotás is). Könnyű felfedeznünk, hogy ez a három elv szinte szabályos triáddá egyesül: a kontinuitás, azaz a hagyomány a tézis, az egyéni alkotás (variálás) az antitézis és a megújítva-fenntartó szelekció a szintézis.⁹

A kérdésfeltevés szociológiai jellege még jobban szembetűnik, ha a Sharp-féle triádnak modern „fordításaira” gondolunk. Arra például, amelyet Péter László adott „A népköltészet időszerű kérdései” című cikkében. Nála ez a három elv a hagyomány, a népköltészet alkotó egyénisége és a közösségivé válás (szentesítés) formulájában jelenik meg.¹⁰ Itt még világosabban kirajzolódik, hogy az egyéni és közösségi művészi tevékenység kapcsolatáról van szó, olyan kapcsolatról, amelynek vizsgálata a művészetszociológiának is alapvető feladata.

A folklór kutatói gyakran arra is céloztak, hogy ez a dialektikus viszony nemcsak a népművészetre, hanem — más módon — a magasművészetre vonatkozóan is fennáll. Alexander Nikolajevics Veszeloovszkij, a forradalom előtti orosz folklorisztika egyik képviselője különösen nagy figyelmet szentelt annak bizonyítására, hogy nemcsak a népköltészet, de az irodalom is a „társadalmi gondolat” fejlődésének megnyilatkozása. Ennek érdekében — a szociológiai irodalommal egyidőben — bevezette a csoport fogalmát. „... a költő születik — írta —, de költészetének anyagát és eszközeit a csoport készítette elő. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a petrarkizmus megelőzte Petrarcat. Az egyéni költő, lírikus vagy epikus, mind csoporthoz tartozik”¹¹

Veszeloovszkij a csoport fogalmával kísérletet tett, hogy a folklorisztika módszereit szociológiai síkon alkalmazza a magasművészet vizsgálatában. A művészetszociológia azonban lassabban mozdult. Azt mondhatnánk, hogy inkább csak a kapcsolat érdekelt, amely a már létrejött egyéni műalkotás és a közösség között keletkezett, tehát a művészet befogadása.

Ehhez persze az is hozzájárult, hogy a klasszikus értelemben vett folklorisztika a tárgyánál fogva is elsősorban mégis a nép művészi alkotóerejének *múltbeli* megnyilvánulásaiával foglalkozott. Sőt már Erdélyi János is felismerte azt a sajátos összefüggést, amely szerint a népművészet iránti érdeklődés mindig a fejlődés bizonyos fokán ébredt fel, ott és akkor, ahol és amikor a hagyományos népművészet pusztulása már elkezdődött.¹² Milyen jellemző, hogy Thomas Percy püspök 1765-ben kiadott s a népművészet gyűjtésében határkövet jelentő nagy munkája a „Reliquies of Ancient English Poetry” címet viselte, jelezve, hogy szerzője a folklór alkotásaiban a múlt relikviáit látja. S ettől kezdve valóban a népművészet sok lelkes kutatója panaszkodott a pusztulásra és a művészet általános hanyatlására. Ebben az élményben gyökerezik

⁹ Vö. C. J. Sharp: English Folk Song. London, 1907.

¹⁰ Péter László: A népköltészet időszerű kérdései. Tiszatáj füzetek. 41. sz. Szeged, 1956. 4. o.

¹¹ Idézi Y. M. Sokolow: Russian Folklore. New York, 1950. 107. o.

¹² „Megjegyzendő — írja — hogy a nemzeti irodalom rendszerint akkor fordul egész szeretettel ősrégi költészetére felé, amikor már félreismerhetetlen jeleit adja művelődésének. Innen úgy látszik, hogy a műveletlen osztályok és költészetének méltánylására bizonyos előhaladási fok szükséges”. (Erdélyi János: Esztétikai tanulmányok. Művelt Nép, 1953. 83. o.)

aztán a Riehl-féle reakciós kispolgári utópia,¹³ amely a régit, tehát a feudalizmust magasabbrendűnek és visszaállítandónak ítélte, s amely forrása maradt a folklorisztika, a „Volkskunde” retrográd irányzatainak. De másrésről a népművészet pusztulásának ebből az élményéből táplálkoznak a népművészet megmentésére és felemelésére indított hatalmas pozitív mozgalmak is, Cecil Sharptól Bartókig.

A szociológia kérdésfeltevése

Mindez persze elevenen hatott a múlt században kibontakozó új tudományágra, a szociológiára is. A szociológia kezdettől fogva hajlamos volt arra, hogy a művészetet szemléleti körén kívül felejtse, s belenyugodjék abba, hogy a művészet igazi korszaka már lezárult. A kor hatalmas társadalmi átalakulásai, a polgári rend győzelme és megszilárdulása, s ezzel kapcsolatban a társadalmi viszonyok egész rendszerének és a mindennapi életnek gyökeres átformálódása már a múlt századforduló körüli évtizedek legtöbb gondolkodójának figyelmét is magára vonta. Hegel új „világállapot” létrejöttét és a művészet szükségszerű hanyatlását látta a polgári rendben.

Megjelent ez a gondolat az utópisták írásaiban is, amelyek már bíralták a kibontakozó kapitalizmus viszonyait. Az ő művészetfelfogásuknak két lényeges eleme: a jelen hanyatlásának felismerése és egy jövődő fellendülés előrevetített képe. Morus, Campanella, Owen, Fourier műveiben egyaránt találunk idillikus képeket a jövő társadalmának nagy, színes, énekes-táncos ünnepegeiről, amelyekben mindenki megszabadul a munkamegosztás nyűgétől és kifejtheti művészi képességeit. *Saint-Simon* a művészetet a három alapvető emberi tevékenység közé sorolta (az ipar és a tudomány mellé), de hangsúlyozza, hogy igazi lényege (amelyet poézisnek vagy vitalitásnak nevez) egyre inkább háttérbe szorul a forma és a technika mögött, s hogy az a művészet viszont, amely megtartja vitalitását, az elkeseredés szenvedélyes kifejezése által gyakran válik antiszociálissá.

August Comte-nak, *Saint-Simon* tanítványának írásaiban érdekesen módosul az utópisták által vallott szemlélet. Miután a társadalom forradalmi átalakulásának programját Comte a pozitivizmus elveinek győzelmével helyettesítette, a művészetet is a pozitivizmus szempontjából vizsgálta. Először abban az 1822-ben írt fiatalkori értekezésében („A társadalom reorganizálásához szükséges munkálatok tervrajza”) foglalkozott a művészettel, amelyről később azt írta, hogy benne „a szociológiai törvények felfedezése első ízben szerepel”.¹⁴ E tanulmányában már megkülönbözteti az emberiség fejlődésének teológiai, metafizikai és pozitív stádiumát, s hangsúlyozza, hogy a pozitivizmus kialakulásában a képzeletnek, s így a művészetnek csak másodlagos szerepe van, feladata elsősorban a propaganda.¹⁵ A kapitalizmus művészetelle-

¹³ Riehl egységes rendszerre, a „népszemélyiség csodálatos organizmusává kapcsolja össze a népelet tényeit” (W. H. Riehl: Kulturstudien. 220. o. Idézi Bach id. mű. 29. o.) Ezzel sokat tesz az összefüggések feltárásában, de — mint Adolf Bach is (bár persze ellenkező előjellel) hangsúlyozta — mindezzel a marxizmussal, a „negyedik renddel”, sőt a liberalizmussal való szembenállást szolgálta, a múlthoz való fordulás jegyében. (Adolf Bach: Deutsche Volkskunde. Leipzig, 1937. 31. o. Vö. még: Hoffmann Tamás: W. H. Riehl száz éve. Ethnographia, 1957. 319—336. o.)

¹⁴ Comte Ágost: Sociálphilosophiai értekezései Bp. 1904. XI. o.

¹⁵ Uo. 125. o.

nességének utópista megtagadása így vált a művészet kapitalizmusellenességének bírálatává.

Comte lényegében ezt a felfogást vallotta később is, kijelentve, hogy „az új doktrína... a realizmus szellemében feltárja a művészet igaz teóriáját.” Eszerint a művészetnek, amely az emberi tevékenységek sorában a politika és tudomány között foglal helyet, inkább múltja és jövője van, mint jelene. „Láthatjuk ebből az elméletből, hogy a pozitívizmus költői ereje a jelenben nem nyilvánulhat meg. Meg kell várnunk, amíg az erkölcsi és szellemi regeneráció előrehalad... Ha elmúlik az első szellemi és társadalmi megrázkódtatás, a művészet végülis visszanyeri korábbi rangját.”¹⁶

A „megoldás” itt is jellemzően ellentmondásos és illuzórikus. A művészetnek eszerint az hozza meg a rehabilitását, aminek hanyatlását is köszönhetette. A szociológia további fejlődése során ez a megoldás is rendszerint elmaradt, a művészi pozitívizmus vallása nem talált papokra. Megerősödött az a felfogás, amely a művészet igazi jelentőségét a múltban látta, a jelenben pedig a művészi termelés és fogyasztás, a művész és közönség kapcsolatának vizsgálatára törekedett.

A művészet ilyesfajta múltbatalására hadd hivatkozzunk még egy, a szociológia történetében igen jelentős múlt század végi példára: *Ferdinand Tönnies*re. Tönnies alapvető műve — *Gemeinschaft und Gesellschaft*¹⁷ — igen nagy hatást gyakorolt a szociológia fejlődésére. Alig van azóta szociológiai irányzat (beleértve a szociometriát is, amely ilyen vagy olyan módon ne nyúlna vissza a társadalmi szervezet Tönnies által felállított kétféle fogalmához).¹⁸

Nem volna helyes Tönnies kategóriáiban merőben önkényes, merev konstrukciót látni. Ő a kétféle típusban kétféle, gazdaságilag is elhatárolható társadalmi formációt akart jellemezni: a *Gemeinschaft* jellegű alapja a természetes gazdálkodás, míg a *Gesellschaft*-félélé az árutermelés (amelyet részletesen vizsgál). Hogy pedig felismert valamit a fejlődés dialektikájából is, arról végkövetkeztetése tanúskodik, amelyben így jelöli meg a társadalmi mozgás irányát: „az eredeti (egyszerű, családi) kommunizmustól és az abból kialakuló, abban gyökerező (falusi—városi) individualizmustól a független (nagyvárosi—univerzális) individualizmus, majd az általa törvényszerűen meghatározott (állami és internacionális) kommunizmus felé”.¹⁹

Tönnies hatásában így egy pozitív és egy negatív tényezőt kell számításba vennünk. Pozitív: hogy kategorizálása kétségtelenül sokkal kevésbé formális, mint pl. Durkheim monosegmentaire és polysegmentaire típusa (bár maga is hajlamos az önkényes rendszerezésre), így gondolata mégsem elsősorban könnyen kezelhetőségének, hanem valóságtartalmának köszönheti hatását. Tönnies elismeréssel nyilatkozott Marxról, s felismerhető munkáján Marx hatása. Másrészt azonban, bár elismeri a gazdasági tényező hatását, központi kategóriaként mégis a társadalmi szervezetet jelöli meg, ezzel a marxi történetfel-

¹⁶ French Philosophers from Descartes to Sartre. Meridian Books, Cleveland and New York. 1961. 351. o.

¹⁷ Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Berlin, 1920. (Az első kiadás: 1887.)

¹⁸ Tönnies kategóriáinak a szociometrikus struktúra — hivatalos szervezet, valamint a primer és szekunder csoportok fogalompárjaival való összefüggésére Hegedüs András is rámutatott. (Hegedüs András: A modern polgári szociológia és a társadalmi valóság. Budapest, 1961. 44—45. o.)

¹⁹ Tönnies: Id. mű 210. o.

fogást a „talpáról a feje tetejére állította”, méghozzá olyan módon, hogy az operáció viszonylag kevésbé tűnik szembe, látszólag megmarad materialistának. Ezzel Tönnies kedvező módszert adott a polgári szociológiának, arra, hogy az elvi alapok nélkül használhassa fel a történelmi materializmus egyes gondolatait, s hogy konkrétan vizsgálhassa a társadalmi szervezetet, de ne kelljen túlságosan mélyreható következtetést levonni róla. Sőt Tönnies közösségfogalma sem volt mentes a ködtől és a romantikus múltbavágyástól, ezért — mint arra Raymond Aron is rámutatott — a nemzeti szocializmus is felhasználhatta.

A mi szempontunkból most az a lényeges, hogy Tönnies a művészet igazi kibontakozási területét a Gemeinschaft jellegű társadalmakat jelöli meg. A zenét, a költészetet, a táncot, a mimikát különösen szoros kapcsolatba hozza a házi gazdálkodással és a házi tűzhelyet őrző asszonyokkal, s e műfajokat a képzőművészettel szemben elsősorban női jellegűeknek ítélte.²⁰ Szavaiból nyilvánvaló, hogy a Gemeinschaft-közösségek művészetét „közhasználatú” művészetnek tartja. S valóban, rendszerében a Gesellschaft jellegű társadalomban a művészet helyén már a tudomány áll, amelynek a mai irodalom, sajtó és közvélemény is csak mintegy megjelenési formája.²¹

Nem változik a kép akkor sem, ha az utóbbi évtizedek kultúrszociológiai munkáit vizsgáljuk. Gondoljunk csak olyan jelentős szociológusok műveire, mint Max Weber, Mannheim Károly, Pitirim Sorokin vagy Bronislaw Malinowski. A szemléletnek, a módszernek, a tárgyalásmódnak rendkívüli változatoságát találjuk írásaikban, de abban valamennyien közösek, hogy a népi alkotóerő kibontakozását legfeljebb a múltban veszik figyelembe.

Max Weber zeneszociológiai tanulmánya (Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik) kitűnő írás, tanúságot tesz a német szociológia egyik klasszikusának elsőrendű zenei ismereteiről is. A zene szociológiai megközelítésében is előremutató módszerrel dolgozik, a könyv a hangrendszerek fejlődésének elemzésével foglalkozik. Felvázolja, hogy a „természetes” hangrendszerekből nőtt ki az európai újkor kezdetén racionálisan szabályozott s önálló zeneművészet megteremtésére alkalmas hangrendszer. Weber megjegyzi, hogy a régi zenének más a funkciója, mint az önálló zeneművészetnek, az előbbi ugyanis nem tiszta esztétikai élvezet, hanem „praktikus célokat” is szolgált.²² Voltaképpen tehát a közhasználatú és a magasművészet funkcióját különíti el, de fel sem merül benne a kérdés, hogy mi tölti be a régi funkciót az önálló művészet kialakulása után. Maga a probléma is csak egy kis utalás formájában kerül elő, a történelmi folyamat nagy gonddal megrajzolt képe közben. A weberi „megértő szociológia” agnosztikus álláspontja nem volt alkalmas az összefüggések nagyobbvonalú megragadására.

Mannheim Károly többhelyütt foglalkozik a művészettel, így pl. nagy kultúrszociológiai tanulmányában (Essays on the sociology of culture). Konceptiója szerint nemcsak az utóbbi évszázadok fejlődésének fő tartalma a demokratizmus küzdelme és előrenyomulása az arisztokratizmussal szemben, hanem változatlanul ez korunk fő problémája és a jövő perspektívája is (nem pedig a szocializmus és kapitalizmus harca). A művészet fejlődését ezen belül

²⁰ Uo. 131. o.

²¹ Uo. 208. o.

²² Max Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München. 1924. 30. o.

jellemző módon az arisztokratikus és a demokratikus elit problémájaként veti fel. (Mint nyomában sok más művészetszociológus, pl. a festészetre vonatkozóan Bruce A. Watson.²³)

Az arisztokratikus kultúrákat erős, elsősorban vertikális „elkülönülés” (distantiation) jellemzi, a demokratikus fejlődést viszont nem azonnal a de-distantiation, hanem inkább az elkülönülés személytelenné és absztrakttá való átalakulása. A „modern” humanizmus tehát még az arisztokratizmus egy válfaja, amelynek kettős arca van: elutasítja a régi arisztokratikus ideált, de nem fogadja el az új demokratikus, elkülönül a mindennapi élettől. Hasonló módon kettősarcú a l’art pour l’art művészet: egyrészt demokratizál, másrészt azonban új elkülönülést teremt. „A művészet egyetemes funkciója, hogy semlegesítse a sors érzetét, amely az emberi egzisztenciát fenyegeti.” De a művészetért való művészet kultusza „teljesen kizárja a sors tudatát, ahelyett, hogy csupán feloldaná és ellensúlyozná”.²⁴

Amint a demokratizálás tovább halad, a humanizmusnak és a l’art pour l’art-nak át kell adnia helyét. Új, demokratikusabb ideálok jönnek. Az intellektuális réteg és a tömegek közötti kapcsolat szorosabbá és szervezettebbé válik. „Ennek nem kell azt jelentenie, hogy a művészet nyersen propagandisztikus lesz, csupán azt, hogy szervezettebb funkciója lesz az életben, mint a l’art pour l’art-nak volt.”²⁵

Amikor aztán a példát kell megnevezni erre az élettől való szorosabb kapcsolatra, egy-egy félmondatban két utalást olvashatunk: a klasszikus művészet szerves funkciójára a görög polisz életében és a falusi paraszt csoportok kollektív eksztázisára.²⁶ Mannheim jövőre vonatkozó fejtegetéseire itt már leginkább saját szavait alkalmazhatjuk: „játékpénzzel dolgozunk, amelynek a valóságban nincsen fedezete”.²⁷ Nem ismerve a társadalmi fejlődés rugóit, olyan játékpénzzel akar kifizetni, mint az eksztázis. A művészetet csak az elit szempontjából vette vizsgálat alá, olyan művészetet, amely valóban szervesen kapcsolódik a nép életéhez, csak a messze múltban, vagy az illuzórikus jövőben tud elképzelni.

Nem sokban módosul a kép *Pitirim Sorokin* kultúrszociológiai munkáiban. Négy kötetes nagy művének²⁸ első kötetében a művészetek egész fejlődését egyetlen alapvető tétel körül rendezi el. A társadalom fejlődésében, a filozófiában, a lélektanban stb. egyaránt három típust különböztet meg: az ideatív, a szenzuális és a kettő szerencsés ötvöződéséből származó ideális típust. A történelem eszerint hullámmozgást mutat: az ideatív kultúrákat szezuálisak váltják fel és viszont, a fejlődés csak ritkán pihen meg az ideális középúton. Fejtegetéséből világosan kitetszik, hogy a szenzuálissal szemben az ideatívát részesíti előnyben. Jelenleg — úgy véli — a szenzualizmus végső tombolásánál tartunk, s arra mutat, hogy nemsokára ismét el kell jönnie az ideatív kultúrának.

²³ Vö. Bruce A. Watson: Kunst, Künstler und soziale Kontrolle.

²⁴ Karl Mannheim: Essays on the sociology of culture. London, é. n. — 233. o.

²⁵ Uo. 206. o.

²⁶ Az extázis egyébként Mannheimnél a demokratikus kultúra legfőbb elveként szerepel, mint az én és a tárgy, az én és a te, az én és én közötti elkülönülés megszűnésének kifejezése.

²⁷ Karl Mannheim: A jelenkori szociológia feladatai. Budapest, 1945. 19. o.

²⁸ Pitirim Sorokin: Social and Cultural Dynamics. I. Fluctuation of Forms of Art. 1937.

E felfogás látszatra dialektikus, de hiányzik belőle a dialektika két nélkülözhetetlen eleme, a fejlődés és a valóság. A kétfajta kultúra ugyanis végeredményben fejlődés nélkül változtatja egymást, az ideatívból szenzuálisba haldunk, s megint vissza. De hiányzik a valóság is, Sorokin — hatalmas apparátusa ellenére — önkényesen osztályoz, és „játékpénzzel fizet”, a valósággal szemben mindig a tetszetős konstrukciót részesíti előnyben. Nem épít konkrét szociológiai vizsgálatokra. A könyv érdekes gondolatai így inkább azzal jelentősek, hogy gondolkodásra és válaszra serkentenek.

Sorokin hangsúlyozza, hogy az ideatív kultúrák „nonindividualisztikusak, kollektivistikusak, vagy familisztikusak”, míg a szenzuálisak individualisztikusak.²⁹ E kollektivitás tipikus példájául zenében a gregoriánt említi, szemben pl. az ellenpólusként szereplő individualista szenzuális Wagnerrel. Igen ám, de miféle kollektivitásról van itt szó? Fejtegetései elárulják, hogy miként Mannheim, ő is csak az „elit” művészetéről beszél, a „common people”, a néptömegek művésze az ideatívnak magasztalt középkorban is szenzuatív volt, sőt mi több, a népművészetet nem is lehet igazán művészetnek nevezni, s ezáltal „kivül esik kutatásunk területén”.³⁰ Sorokin kollektivizmusa tehát szigorúan arisztokratikus, nem fér bele a népi alkotóerőnek még a múltban való elismerése sem. Az arra hivatottak alkotnak, a jámbor nép „kollektíven” befogad, s csak szabad idejében hódol a szenzuális népdalnak.

És végül: nem kapunk indítékot a néptömegek aktivitásának elemzéséhez Bronisław Malinowskinak nyugaton igen nagyhatású munkásságából sem. Pedig Malinowski nem tartozik azok közé, akiket egy vállrándítással vagy sommás ítélettel elintézhethetünk, mint ahogy az a dogmatizmus idején történt.³¹ Malinowski a gazdasági, társadalmi, szellemi életet összefüggésében akarta vizsgálni, s e vizsgálat precíz megalapozására törekedett. Valóban el is jutott sok összefüggés felismeréséhez, a szellemi tevékenységet például összekapcsolta az anyagi termelőfolyamattal. Ez határozta meg a funkció általa értelmezett fogalmát, amelyről rendszerét „funkcionalizmusnak” nevezte. („A funkció... a szükségletnek olyan cselekvésben való kielégítése, amelyben az emberek együttműködnek, eszközöket használnak fel és javakat fogyasztanak el.”³²)

Nem hiányzik rendszeréből az aktivitás szerepének felismerése sem. Az emberek nála tevékeny emberek, akik készen talál, meghatározott feltételek között termelnek, szervezkednek és gondolkodnak, s tevékenységükkel változtatnak ezeken a feltételeken. A szükségletek, amelyeket kielégítenek, Malinowskinál szigorú hierarchiában állnak; a társadalmi cselekvés, a kultúrát kielégítés maga is ösztönzővé válik, s az elsődleges és származtatott (kulturális) szükségletek egymással az alap és az épület megbonthatatlan viszonyában állnak.

Az egész rendszer azonban éppen itt veszíti el társadalomtudományi megalapozottságát. Hiába beszél ugyanis Malinowski az ember társadalmi mivoltáról, ha „alapnak” azután mégis az ember biológiai értelemben vett egyéni szükségleteit tekinti, s nem jut el annak határozott felismeréséig, hogy

²⁹ Uo. 258. o.

³⁰ Uo. 570. o.

³¹ Vö. Sz. P. Tolszov: A szovjet etnográfiai iskola. Magyarul: Ethnographia, 1949. 33—34. o. Megjegyzendő azonban, hogy ez a megjegyzésünk semmilyen formában nem akarja Tolszov munkásságát értékelni vagy megítélni.

³² Bronisław Malinowski: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze. Zürich, 1949 — 78. o.

a biológiai szféra is csak a társadalmin keresztül érvényesülhet. Éppen abba a hibába esik, amelyet (ma már nyugaton is meglepő tudatlansággal) a marxizmusnak tulajdonít: nem jut tovább a gyomor materializmusán. A fejlődés és a történelem így valóban kívül reked szemléletén, hiszen ugyanazokat a szükségleteinket elégítjük ki, mint valaha (lélegzés, evés, ivás, pihenés stb. — Malinowski rendszerezi és táblázatba is foglalja őket), csak legfeljebb kissé másként. A különbségek ebben a felfogásban elenyésznek, a fejlődés változássá zsugorodik. Az aktivitás biológiai tevékenységgé szűkül, a tömegek társadalmi cselekvése értelmét veszti.

Malinowski kultúrszociológiája tehát más fokon, más formában ugyanazokat az ellentmondásokat mutatja, mint annakidején Tönnies-é. Találunk benne felhasználható gondolatokat a társadalmi szervezet és kultúra összefüggéseinek értelmezéséhez, de ideológiai következtetéseit el kell vetnünk. A népművészeti aktivitásának megértéséhez és vizsgálatához nem segít hozzá bennünket.

Most, hogy továbbmehessünk, foglaljuk össze az elmondottakat. A művészet szociológiai megítélésében a különböző irányzatok *megegyeznek abban*, hogy a népi alkotóerő kibontakozását, a kollektív művészet, a közhasználatú művészet virágzását, az élethez szervesen kapcsolódó művészet funkcionálását csak a múltban vagy esetleg a jövőben tudják elképzelni. A népi alkotóerő, a közhasználatú művészet jelenkori életének vizsgálatára nem dolgoztak ki módszereket.

Mi marad hát a jelenben a nép számára? Egy másfajta típusú művészeti élet, amelyet nem a közös művészi tevékenység, hanem a *termelés és fogyasztás éles elkülönülése* jellemez.

Ezt a kérdést legalkalmasabb a művészetszociológia egy szakterülete, a zeneszociológia kapcsán megvizsgálnunk. A zene ma is inkább igényel közösségi tevékenységet, mint az irodalom vagy a képzőművészet, ma is kevésbé korlátozódik befogadásra, mint pl. a film.³³ Az egyén és közösség kapcsolatát is legközvetlenebbül a zenében (és a táncban) szemlélhetjük. Ezért a zeneszociológia nagyon alkalmas arra, hogy megíthessük a mai művészetszociológia vizsgálati módszereit.

A zeneszociológia

Azok az írások, amelyek a zeneszociológia címet viselik magukon, vagy ilyennek az igényével lépnek fel, céljaikban, eszközeikben, módszereikben olyan sokfélék, hogy szinte már nem is alkotnak egységes tudományágat.

Találunk olyan műveket, amelyek kifejezetten *szociológiai* kérdésfeltevéssükkel tűnnek ki, a társadalmat a zene szempontjából különböző csoportokra osztják, s ezek struktúráját, funkcióját stb. elemzik. Mások viszont inkább *leíró* jellegűek. Ismét mások a zene szociológiáját *esztétikai* nézőpontból vizsgálják. Újabb csoportot alkotnak azok, amelyek a *zene történetét* taglalják szociológiai módszerekkel. Ezekből azonban elválasztandók azok a művek, amelyek — mint Sorokin idézett munkája — *történetfilozófiai* jellegűek. Egészen

³³ Ezért is érthető, hogy a filmszociológia már első kezdeteiben is a termelés és a fogyasztás különválasztásából indult ki. Emilie Altenlohe 1914-ben A. Weber kultúrszociológiai sorozatában kiadott könyvecskéje (Zur Soziologie des Kino) már ezt a beosztást alkalmazza.

más csoportba tartoznak ezekután a *hangrendszerek szociológiáját* tárgyaló írások, valamint azok a tanulmányok, amelyek a *néprajzi gyűjtés* módszeréből indulnak ki. Végezetül külön említhetjük a szociológia és *pszichológia* módszerét egyesítő műveket.

Ebből a vázlatos felsorolásból is láthatjuk, hogy hányféle úton, hányféle módszerrel közeledtek az egyes szerzők a zene és társadalom viszonyának megragadására, a zene szociológiai vizsgálatára. Ezt a változatosságot látva megérthetjük Stuckenschmidt ironikus megjegyzését: „Ha az ember megvonja a 35 év zeneszociológiai vizsgálatainak mérlegét, egyetlen pluszt talál: azt a felismerést, hogy a zenének nincs más feladata, mint saját szép és haszontalan létezése”.³⁴

Kiindulópontját tekintve szinte valamennyi irányzat megegyezik abban, hogy a zenét társadalmi jelenségnek tartja, és ilyen mivoltában vizsgálja. Különböző megfogalmazásban ez az alapja a legtöbb zeneszociológiának. Révész Géza a zenét magát is az emberek közötti kontaktus szükségletéből származtatja.³⁵ Mukerjee megállapítása szerint a művészet „a társadalom és nem a művész életrajza”.³⁶ Vagy mint J. H. Mueller kifejezte: a zenei ízlés „sem nem személyes, sem nem magán, sem nem szubjektív természetű”.³⁷

A művészet szociális jelenség mivoltának leszögezése azonban önmagában véve még nem dönti el a vizsgálatok módszerét. A következő kérdés az, hogyan él a zene a társadalomban, milyen módon van alávetve a termelés és fogyasztás törvényeinek. Nyilvánvaló ugyanis, hogy azok a szociológiai vizsgálatok, amelyek nem elégednek meg a Mannheim- vagy a Sorokin-féle elméletkonstruáló módszerrel, de a népi alkotóerő vizsgálatáig nem jutnak el, csak a művészi termelés és fogyasztás törvényeiből indulhatnak ki. Ezt teszi — a legmagasabb színvonalon — *Alphons Silbermann*.

Silbermann összefoglaló munkája (*Wovon lebt die Musik?*³⁸) példásan gazdag apparátussal összegezi a zeneszociológia eddigi elméleti és módszertani eredményeit, s megkísérli, hogy részletmegoldások helyett egészset adjon, mintegy bevezetést a zeneszociológiai módszerek műveléséhez.

Ő is abból indul ki, hogy a zene „társadalmi jelenség”, sőt társadalmi erő, amelynek hatása van az emberek szociális életére, a társadalmi csoportok kialakulására, érintkezésére, konfliktusaira. A zene nem dologi természetű, ezért szociológiai vizsgálatának is a zenei aktivitás, közelebbről a *zenei élmény* az alapfogalma. Az élmény mindig aktív és társadalmi, kapcsolatot létesít egyén és egyén között, létrehozza tehát a modern társadalom „szocio-muzikális csoportjait”.

A zeneszociológia tárgya Silbermann szerint e csoportok vizsgálata, mégpedig három síkon: 1. A struktúra elemzése (milyenek is ezek a csoportok?) 2. A funkció vizsgálata (hogyan működnek?) és 3. a magatartás analízise (hogyan viselkednek az emberek a zenei élmény kapcsán?).

Strukturális szempontból Silbermann a szocio-muzikális csoportokat két főtípusba osztja, megkülönböztetve a zene termelőit és fogyasztóit (Produzentengruppen és Konsumentengruppen). Mindkettőn belül technológiai

³⁴ Melos, 1955. szept. 245. o.

³⁵ G. Révész: Einführung in die Musikpsychologie. Bern, 1946. 274 sköy. o.

³⁶ Mukerjee: The Social Function of Art. New York, 1954. X. o.

³⁷ J. H. Mueller: Social Nature of Musical Taste. 14. o.

³⁸ Alphonse Silbermann: Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg, 1957.

mentális és organizatórikus komponenst állít fel. A termelőcsoport technológiai komponense a zeneszerzők technikai felkészültsége, a mentális komponens elméleti tudásuk, míg az organizatórikus elem intézményes és baráti kapcsolataikra vonatkozik. A fogyasztók csoportját viszont a komponensek már alcsoportokra is differenciálják. Az előadóművészek képezik a technológiai komponenst, a mecénások, kritikusok, zenetudósok, pedagógusok, valamint a közönség a mentális elemet, végül a zene-kereskedelem (hangversenyrendezők, kiadók) az organizatórikusat.

A *funkció* analízisében Silberman abból indul ki, hogy az meghatározott akciótípus, méghozzá minden esetben egyének vagy csoportok közötti *interakció*. Két eleme van: az aktus és a következmény. Az interakció teremt kapcsolatot a szerzők, a művészek és a publikum közt. A funkció vizsgálatában kiemeli a zenei élményre ösztönző erőt, amelyet Sorokin ismert kifejezésével a *stimulus* fogalmával jelöl, valamint az *ízlést* és az *intézményeket*. Kétféle stimulust ismer: egy alapvetőt és eredetit (amelyben a zene a tánchoz és a ritmushoz kapcsolódik, és zenei aktivitással jár), és egy másodlagosat (amelynek célja nem az aktivitás öröme, hanem a zenei szép élvezete.) E kétféle stimulusszal tehát voltaképpen a művészi tükrözés fokozatait választja el egymástól. Az ízlésről szólva annak társadalmi jellegét emeli ki, végül az intézményeket a termelő és a fogyasztó csoportok közötti interakciók lebonyolítójaként jellemzi, hangsúlyozva, hogy az egyes intézmények funkciója a fejlődés során változik.

A *magatartás* elemzésében a behaviorizmus iskoláját követi. Különböző típusokat állapít meg, aszerint, hogy ki hogyan közeledik a zenéhez (akusztikus, fonetikus, pszichológiai, esztétikai, szociológiai típus). Itt is szétválasztja a termelő és a fogyasztó csoport tagjainak magatartását, bevezetve a *szerep* fogalmát. Elválasztja az egyéni és a kollektív zenei élménnyel kapcsolatos magatartást is.

Ez tehát röviden Silberman zeneszociológiai rendszere. Jól megkonstruált épület, amelyben ott találjuk — gondosan megválasztott helyre beillesztve — a szociológiai irodalom sok ismert fogalmát (csoport, struktúra, funkció, intézmény, interakció, stimulus, szerep stb.). Így érthetjük meg, hogy művét a legjobb kultúrszociológiai írások közt említik.

E nagy gonddal felépített rendszer valóban segítséget nyújthat a zeneszociológia tudományos rendszerének kialakításához. A zeneszociológiának, ha túl akar jutni a leíró vizsgálatokon vagy elvont konstrukciókon, elemeznie kell a zene szempontjából is a társadalom csoportjainak struktúráját, funkcióját stb. Silberman módszere azonban mégis csak indítékot nyújt, módszere éppen a döntő ponton merevnek és végzetesen egyoldalúnak bizonyul.

Osztályozása ugyanis nem a valóságos társadalomból s csoportjaiból indul ki, hanem egy elképzelt, de valójában sehol nem létező zenei társadalomból. Az életben ugyanis a zeneszerzők, szólisták, kritikusok, a hangversenyrendezők vagy a közönség sohasem alkotnak külön zárt csoportot, ezek csak elvontan léteznek. Silberman ugyan helyesen szól a zenének a valóságos társadalomra a társadalom csoportjaira való hatásáról, de a továbbiakban ezt a gondolatot teljesen elejti. Ezért valóságos emberek helyett (akik a társadalom valamely osztályához tartoznak, koruk, nemük, hivatásuk, családjuk, munkahelyük, képzettségük, világnézetük stb. van) csak elvont emberek szerepelnek nála, egyetlen tulajdonságuknál fogva, hogy ti. a zene termelői vagy fogyasztói közé tartoznak. Nem tűnik fel neki, hogy a termelők csoportjába tartozó zeneszerző

is fogyasztja olykor a mások zenéjét (s többnyire saját termelésén is meglátszik hogy kiét), — az pedig, hogy a fogyasztó csoport valamely tagja (legyen bár világhírű előadóművész vagy zenetanár) befolyással lehet a „zenei élmény termelésére”, egyenesen elképzelhetetlen a számára. A „közönség” passzív fogyasztó tömeg itt, meg sem kíséri, hogy a zenei aktivitás mértéke szerint osztályozza az embereket, a két mereven felállított szélsőség között nem ismer átmeneteket.

Szociomuzikális csoportjai így csak egy irányban szelik át a társadalmat. A másik kínálkozó felosztási mód, amelyben a zenei ízlés adja a megkülönböztetés mértékét, még az ízlésről szóló fejezetben is alig jelentkezik. Ez a felosztás természetesen keresztezné a mereven szétválasztott termelő és fogyasztó csoportokat, a zeneszerzők és a közönség különféle rétegei között ízlésbeli rokonság jöhet létre. Ez a felosztás azonban talán éppen azért idegen Silbermann számára, mert közelebb áll a valóságban létező társadalomhoz, az ízlést az osztályhoz, családhoz, munkahelyhez való tartozás döntő módon befolyásolja. Silbermann azonban hangsúlyozza, hogy nem ismeri el az osztályok létét, sőt még az olyan fogalmaknak, mint feudalizmus vagy kapitalizmus sem hajlandó valóságos létet tulajdonítani.

Ezek szerint tehát egyedül a kapitalizmus illuzórikus absztrakcióját, pontosabban a kisárutermelő társadalom elvont, a valóságban soha nem létezett tiszta formáját tekinti egyedül valóságosnak. Az emberek itt független termelők, akik árujukat saját maguk viszik piacra. Ki cipőt termel, ki zenét. Ha a társadalmat a cipő szempontjából vizsgáljuk, éppúgy felállíthatjuk a termelők és a fogyasztók csoportját, mint ha a zenét állítanánk elemzésünk középpontjába. Csakhogy ez a séma olyannyira elavult, hogy már a modern nagyipar sem „fér bele”. Vajon a cipőgyárakban ki lesz a termelő, a gyártulajdonos-e, vagy a bérért dolgozó és az előállított termékkel nem rendelkező munkás? Ne gyanítsunk ebben a kérdésfeltevésben vulgáris leegyszerűsítést: Silbermann koncepciója az első mellett szavaz.

Ez a koncepció mindenesetre szemérmesen figyelmen kívül hagyja a néptömegek alkotó szerepének még a lehetőségét is. A Sharp-féle triádban a műkettős kapcsolatba lépett a néppel, itt mindkét kapcsolat elhalványodott, elvesztette alkotó jellegét és fogyasztássá szürkült. A nép csak „konzumálja” a zenei élményt, nincs szerepe a mű létrejöttében és nem dönt a sorsáról.

Egyes szerzők persze a polgári művészetszociológiai irodalomban is többet foglalkoznak a néptömegek művészi alkotó szerepével. A közelebbi vizsgálatnál azonban gyakran kiderül, hogy ez a foglalkozás vagy éppen a tagadást jelenti (láttuk Sorokin példáján), vagy pedig csak a szavakban való elismerésig jut el. Többnyire nem tudják megtalálni azt a módot, ahogyan ezt az elvet a gyakorlatban a mai korra is alkalmazni lehet.

E szempontból nézve *Hans Engel* kétségtelenül fejlettebb fokot képvisel Silbermannnál. Összefoglaló műve³⁹ ugyan nagyrészt a zenei élet intézményeinek elemzésével foglalkozik, az utolsó fejezet módszertana azonban sok jó szempontot is nyújt.

A két szerző kiindulópontjában sok a hasonlóság. Engel alaptétele is a zene társadalmi mivolta: „A művészet semmiképpen sem csak egyének alko-

³⁹ Hans Engel: Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie. Berlin, 1960.

tása. . . sokkal inkább a társadalom műve és kifejezése’’⁴⁰ Engel is alkalmazza, méghozzá központi jelentőséggel a csoport fogalmát.

A különbségek azonban már éppen a csoport kategóriájának kezelésében is megmutatkoznak. Míg Silbermann — mint láttuk — egy külön erre a célra preparált társadalomból indul ki, Engel a valóságosból, vagy legalábbis törekszik erre. Ezért míg Silbermann szinte nemlétezőnek tekinti az osztályokat az olyan fogalmak valóságtartalmát pedig, mint feudalizmus, vagy kapitalizmus, kereken tagadja, addig Engel fontos szerepet tulajdonít az osztályviszonyok elemzésének.

Igaz persze itt is, hogy Engel a nyugati szociológia általános felfogása szerint az osztályt csak a társadalom egyfajta „rétegének” tartja (L. v. Wiese nyomán háromféle fajta alapvető rétegződést különböztetve meg: a vérség; letelepedés és a gazdasági élet szerint), mégis legalább az egyik legalapvetőbbnek. Ezért a társadalmat zenei szempontból nem a termelők és fogyasztók csoportjaira osztja, hanem *ízlés* szerinti kategóriákat állít fel, s ezeket az osztályokkal és a képzettség szerinti rétegződéssel veti egybe. Legelső helyen áll a népzene, amely a társadalom alsó rétegeiből ered, s ma az iskolában, a katonaság között, a templomban gyakorolják. Felfelé haladva a populáris szórakoztató zene következik, amelyet a munkások, kisiparosok, kistisztviselők művészeteként jelöl meg. Ezután jön az opera és az operett, amely az alsóbb rétegek szellemi érdeklődésű csoportjainak ízlését elégíti ki. A következő lépcsőn azok a műfajok foglalnak helyet, amelyek már a képzetek érdeklődésének tárgyai, az alábbi sorrendben: kórusművek, koncertzene (Bachtól a XX. századig), régi muzsika (Bach előtt), új zene. Minél feljebb haladunk, annál szűkebb az egyes műfajok közönsége.

Ez a rétegződés-rajz persze túlságosan statikus és nem elég differenciált, és főként egyáltalán nem korrelatív, az új magyar zeneszociológia első kísérlete (Losonczi Ágnes „Zene és közönség” című tanulmánya⁴¹ (máris sokoldalúbb és modernebb módszert alkalmaz. Engel azonban kétségtelenül többet nyújt Silbermann merev termelő—fogyasztó csoportjainál. Annál is inkább, mert a társadalmi réteg hatását a műig követi, s a stílusban jelöli meg a műalkotás közösségi eredetű elemét: „A stílus éppannyira kollektív, mint személyes kifejezés. A stílus táptalaja a társadalmi réteg.”⁴²

Sajnos azonban ezt a jelentős megállapítást nem követi tudományos elemzés, nem ad semmiféle módszert arra, hogyan lehet a stílustörékvések egyéni és kollektív összetevőit elemezni. Ily módon sok megállapítása a „levegőben lóg”. Jó szemmel állítja fel a mai társadalom zenei életének ellentmondásait közönség és művész, közhasználatú és ábrázoló zene,⁴³ produkció és konzum, laikus és művészi zene, népzene és műzene között. Világosan látja, hogy a hagyományos népzene egyre inkább a múlté, de miután a sláger és a dzsessz funkcióját elkülöníti a népzenétől, nem tud utat találni arra, hogy a népzene pusztulásával mi módon lehetne követni az egyéni stílusművészet gyökereit a társadalom „táptalajáig”.

A problémát még élesebben látja *Winfried Mellers*. (Music and Society.⁴⁴) Mellers egyenesen kijelenti: „A zene olyasvalamit jelent, hogy az emberek

⁴⁰ Uo. 10. o.

⁴¹ Losonczi Ágnes: Zene és közönség. Valóság, 1963. 1. sz.

⁴² Engel: Id. mű. 336. o.

⁴³ E fogalmakat H. Besseler tanulmányai alapján használja.

⁴⁴ Winfried Mellers: Music and Society. New York, 1950.

együtt énekelnek és játszanak otthonukban, mivelhogy együtt élnek, és ez az aktivitásnak baráti és szociális módja. . . a művészet lényege az alkotó ember s egy egészséges társadalomban minden ember művész lehet bizonyos fokig, és bizonyos módon, olyan mértékben, ahogy képessége van alkotó életet élni. . . Jelenleg azonban az emberek, akik a művészi muzsikát alkotják, és az a muzsika, amely az emberek mindennapi életében él, egyáltalán nem felel meg egymásnak, szemben a múlt kisebb homogén társadalmával. . . Nem igaz az, hogy a néptömegek ma zene nélkül élnek; de igaz, hogy a nép nagyrésznének a zenével való kapcsolata abnormális. A zenei manufaktúrák kereskedelmileg hatássóssá tett ipara nagyon különbözik a népzene alkotó hagyományától, amely magából a népből nő ki.”⁴⁵

Mellers ezeket a megállapításokat kitűnő történelmi fejtegetésekkel támasztja alá. Könyve voltaképpen az angolszász zene szociológiai szemlélettel megrajzolt történetét nyújtja. Különösen meggyőzőek azok a fejezetek, amelyekben az európai többszólamúság kialakulásának közösségi gyökereit vizsgálja, elemezve a népzene makám-jellegét, a gregorián kollektív gyökereit (mennyire másként hangzik ez itt, mint Sorokin művében). A határt a XVIII. században jelöli meg.⁴⁶ Nagy erénye, hogy elemzése mindig konkrét és zenei, a zeneanyagból, zenei szövetből, a hang- és harmóniarendszerből indul ki. Minél közelebb érkezik azonban a mához, természetesen annál kevésbé találja meg a művészet közösségi gyökereit, vizsgálati módszere ezért egyre inkább szigorúan esztétikai jellegűvé válik, és elveszíti szociológiai indítékait.

Sorolhatnánk tovább a példákat, de ez már csak bővítené a képet. Részletes elemzés helyett ezért most már csak egy-egy utalással szeretném megerősíteni az eddig elmondottakat. S. Borris zeneszociológiájának példánál amely nyolcféle alkotó és nyolcféle műélvező típusnak meglehetősen önkényes, elkülönítésén épül,⁴⁷ a divatos pszichológiai tipológiák alapján, nyilvánvalóan nincs semmi köze a zenei élet valóságos fejlődéséhez. De rendszerint még azok a szerzők sem dolgoztak ki módszert a társadalom zenei viszonyainak elemzésére, akik egyébként a művészet fejlődését a társadalom egésze szempontjából nézik. Eberhardt Preussner a már idézett művében rendkívüli éleslátással rajzolja meg, hogyan állított a kapitalizmus „mély szakadékot a zene és a nép közé”,⁴⁸ de már csak utal Pestalozzi, Wagner, Liszt, Berlioz álmódosításaira e szakadék betöméséről, arról pedig, hogy mi zajlott le a „szakadék mélyén”, meg sem kísérel feleletet adni. Kurt Schwaen pedig, aki a marxista szemlélet igényével ugyanebből a gondolatból indul ki, majd — tudományos műben szokatlanul — szabadversben foglalja össze a népdal sajátságait (még hozzá művésziileg szépen és tudományosan hitelesen), végül sem tud több programmal szolgálni, mint hogy becsüljük meg a laikus zenélést, talán az fogja a „lelancolt Orpheust” kiszabadítani.⁴⁹

⁴⁵ Uo. 18—19. o.

⁴⁶ „Láttuk, hogy a polifónia és a tánczene egyaránt közösségi tevékenység: és hogy tulajdonképpen a XVII. századig minden zene közösségi és korabeli volt, legyen akár vallásos, akár világi zene.” Uo. 136. o.

⁴⁷ A nyolc alkotó típus: az álmódosító, a kozmopolita, az aszketikus, az esztétikus, a mester, az ezoterikus, a realista és az etikus. A zenei élmény nyolc fajtája pedig: a kasztalikus (azaz emóciós és logikán túli), a lírikus, az idealisztikus, a vitalisztikus, a misztikus, az orfikus, az artisztikus és a patetikus. (S. Borris: Soziologische Musikbetrachtung. Das Musikleben. 1950. jan.)

⁴⁸ Preussner Id. mű. 200. o.

⁴⁹ Kurt Schwaen: Über Volksmusik und Laienmusik. Dresden, 1952.

Mivel hiányzik a konkrét vizsgálati módszer, amellyel a nép művészi tevékenységét fel lehet mérni, megtörténhet, hogy egyes szerzők ugyanarról a tárgyról olyan homlokegyenest ellenkező eredményre jutnak, mint pl. *Jacques Barzun* és *Theodor W. Adorno* tették az Egyesült Államok zenei életével kapcsolatban. Barzun szerint ott „kulturális forradalom” zajlik le, mert „a zene egyre inkább az emberek szenvedélyes érdeklődését váltja ki”,⁵⁰ míg Adorno a hallás végzetes hanyatlásáról beszél, s még a Barzun által magasztalt szenvedélyes tevékenységek nagy részét is „pszeudo-aktivitásnak” ítéli.” A zenének ez a funkcióváltása — írja — a művészet és társadalom alapvető viszonyát érinti. Minél kérlelhetetlenebbül megöli a csereérték princípiuma az emberben a használati értéket, annál inkább eltakarja a csereérték magát mint az élvezet tárgyát.”⁵¹

Nem azért említjük most ezt, hogy az igazságot ebben a kérdésben kutasuk, csak megjegyezzük, hogy az ítélet mindkét esetben a tények szociológiailag szabatos felmérése nélkül történt. A marxi értékelmélet (egyébként nem kielégítően megoldott) alkalmazásával Adorno értékes gondolatokat vetett fel, de ez, éppen Marx szellemében, nem helyettesítheti a konkrét analízist.

Ezek után azonban itt az ideje, hogy ismét feltegyük a kérdést: hogyan lehet hát a néptömegek művészi aktivitását pszichológiailag és szociológiailag egyaránt hitelesen vizsgálni. Vajon nem kell-e inkább belenyugodnunk abba, hogy a kapitalista viszonyok mindenütt megölik ezt az aktivitást, s azt majd csak a kommunizmus állíthatja helyre?

III.

Alkotás és műélvezés (termelés és fogyasztás)

A helyes módszert keresve legelőször is azt kell tisztáznunk, hogy mennyiben helyes a termelésnek és fogyasztásnak ez a jellemző szétválasztása.

A jelző már utal a válaszra. Silbermannék látszólag társadalmi-gazdasági kategóriákból (termelés—fogyasztás) indulnak ki, de azzal, hogy ezeket társadalmi és közgazdaságtani funkciójuktól függetlenül szemlélik, elvont és üres fogalomká degradálják. Kiindulópontjuk tehát éppen nem a társadalmi valóság, hanem elvont eszme.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a *magyar zeneszociológia* már első kezdeményezéseiben, *Molnár Antal* műveiben is sokkal dialektikusabb fel fogást vallott ennél. Molnár első jelentős tanulmánya — „A zenetörténet szelleme”, amely 1914-ben jelent meg — is már erről a dialektikáról tanúskodik. Kiindulópontja nem a termelés és fogyasztás szétválasztása, hanem *összekapcsolása, viszonya, egysége*.⁵² Ennek alapján elemzése a termelők és fogyaszt-

⁵⁰Jacques Barzun: *Music in American Life*. Midland Book Edition, 1962. (Első kiadás: 1955.)

⁵¹Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Über die Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens*. Göttingen, 1956. 20. o.

⁵²„A művészi zene jelenléte azt jelenti, hogy van művész, aki a zenét kigondolja és hallgató, akinek számára készül”. — Később pedig: „Minthogy a művészettörténet nem más, mint készítő és fogyasztók viszonyának története, minthogy a művészet társadalmi jelenség, a művészt sem vonatkoztathatjuk el a társadalomtól.” (Molnár Antal: *A zenetörténet szelleme*. Franklin, 1914. 4. és 90. o.)

tók viszonyának konkrét osztály-analízisen alapulnak. Így ítéli meg a népi alkotóerő szerepét is: „A nép még távolról sem érkezett meg evolúciójának ama aránylag nyugalmas pontjára, amely számára szükségletté tenné a művészetet. . . Ma még robotol a nép, a tőke uralma tartja rabszolgaságban, neki a mi művészetünk idegen. . . L’art pour l’art művészete csakis az uralkodó osztályoknak van. A nép nem művészi célokból énekel, nem azért, hogy másnak élvezetet okozzon vele, hanem csak egyik primair életmegnyilvánulása a dal. . . Valamikor népuralom nem népiest adna, hanem népit, a nép szavát.”⁵³

1913-ban valóban forradalmi szavak ezek, megmutatják annak az erősödő szellemi mozgalomnak hatását, amelyet mindenekelőtt Szabó Ervin névvel jellemezhetünk. Idéznünk kellett, hogy megmutassuk a magyar zene-szociológia kezdeteinek értékeit. Molnár Antal szemlélete ebben a kitűnő tanulmányban igen közel jár a marxizmushoz. A művészi termelés és fogyasztás kérdését is sokkal dialektikusabban veti fel, mint a mai nyugati művészet-szociológia legtöbb alkotása.

Az összefüggés teljességének megragadása érdekében azonban Marx elemzéséhez kell fordulnunk. Marx ugyanis gazdasági vonatkozásban is beszélt a termelés és fogyasztás merev szétválasztásával. A Politikai gazdaságtan bírálatához írott bevezetésében részletesen foglalkozott ezzel a kérdéssel. „A termelés tehát — írta — közvetlenül fogyasztás, a fogyasztás közvetlenül termelés. Mindegyik közvetlenül önmaga ellentéte. Egyúttal azonban közvetítő mozgás megy végbe kettejük között. A termelés közvetíti a fogyasztást, amelynek anyagát termeli, nélküle a fogyasztásnak nem volna tárgya. De a fogyasztás is közvetíti a termelést, amennyiben a termékeknek csak a fogyasztás szerzi meg azt az alanyt, amelynek számára termékek. A termék csak a fogyasztásban kapja meg a végső befejezést. . . Termelés nélkül nincs fogyasztás, de fogyasztás nélkül sincs termelés, mert a termelés így céltalan volna. A fogyasztás kettősen termeli a termelést: 1. azáltal, hogy a termék csak a fogyasztásban válik valóságos terméké. Például a ruha valójában csak a ruha viselésének aktusában válik ruhává. . . 2. azáltal, hogy a fogyasztás teremti meg az új termelés szükségletét. . . A fogyasztás teremti meg a termelés ösztönét; megteremti a tárgyat is, amely célhatározóan működik a termelésben.”

Másrészről viszont hozzáteszi, hogy a termelés egyrészt tárgyat teremt a fogyasztás számára, másrészt megadja a fogyasztás jellegét, befejezését. Harmadrészt pedig: A termelés nemcsak anyagot szolgáltat a szükségletnek, hanem szükségletet is szolgáltat az anyagnak. . . A műtárgy ugyanis — ugyanígy minden más termék — műértő és a szépség élvezetére képes közönséget teremteni. A termelés nemcsak tárgyat termel az alany számára, hanem alanyt is a tárgy számára.”⁵⁴

Nagyon jellemző, hogy ezekben a fejtegetésekben Marx a művészetre is hivatkozik, hiszen a műalkotás szembeszökően ábrázolja a termelés és fogyasztás összefüggését. Figyeljük csak meg a folyamatot: a műalkotás fogyasztása (a műélvezés) szükségletet teremt, s ezzel irányítja a termelést, a termelés viszont ennek alapján tárgyat teremt, amely viszont közönséget nevel, tehát irányítja a fogyasztást. (A zeneszerző a „művével együtt annak közönségét is megkomponálja” — mondotta Paul Bekker.⁵⁵) Olyan szerves és elszakíthatat-

⁵³ Uo. 53—56. o.

⁵⁴ Marx: Bevezetés a Politikai gazdaságtan bírálatához. Szikra, 1951. 15—17. o.

⁵⁵ Idézi Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája. Bp. 1925. 78. o.

lan kapcsolat van tehát közöttük, amely tarthatatlanná teszi a Silbermann-féle felfogást, lehetetlenné teszi, hogy a „fogyasztást” merőben passzívan értelmezzük.

Marx természetesen hangsúlyozza, hogy ez az összefüggés nem vezethet a különbség elmosására, „nem szüntetheti meg közvetlen kettősségüket.” Igaz ez a művészet vonatkozásában is. Éppen ezért nagyon tanulságos, hogy míg mi a vulgarizációtól félve hajlamosak voltunk arra, hogy elhanyagoljuk a művészet áruvá válásának a marxi megoldás alapján álló elemzését, addig Adorno (idézett munkájában) éppen a marxi értékelméletből indul ki. Ez is felhívja a figyelmet e téren fennálló adósságunkra, annál is inkább, mert sajátos módon ő viszont elhanyagolja a művészi és ipari termék különbségét (a művészi alkotás értékét nem szabja meg a belefektetett társadalmi munka mennyisége, s ami még fontosabb: ez az az áru fajta, amely a fogyasztásban nem semmisül meg, hanem gyarapodik!).

Más szóval: a fogyasztás termelő jellege a művészetben még fokozottabb, s a termék újratermeléseként jelenik meg. Világos lehetne ez Silbermann számára is, ha megmaradna saját kiindulópontjánál, s a művészet szociológiai alapegységének megtartaná a művészi élményt, tehát a művészi tevékenységet. Nagyon kétséges, hogy helyes-e a művészi élmény létrejöttében egyedül a zeneszerzőnek tulajdonítani alkotó szerepet, s kirekeszteni belőle a közvetítőt, előadót, sőt magát a műélvezőt, aki minden esetben újjáalkotja a művet. Nem fogyasztja *el* (mert a fogyasztásban a tárgy megsemmisül), hanem új életre kelti.

A művészetszociológiának tehát, ha a művészetet valóban mint társadalmi jelenséget akarja vizsgálni, mindenképpen a művészi termelés és fogyasztás dialektikus egységéből kell kiindulnia, s ezért a vizsgálati módszer központjába a *tömegek művészi aktivitását* kell tennie (s nem is a pusztá befogadást). Fel kell tárnia a művészi tevékenység és társadalom viszonyának két legfontosabb oldalát:

1. Hogyan jelenik meg a művészi tevékenység a társadalomban?
2. Hogyan hat vissza a társadalomra?

A polgári művészetszociológia épp ezek vizsgálatával adósunk. Ezért a továbbiakban e vizsgálati módszerek kialakításának elvi alapjaival foglalkozunk.

A művészi aktivitás vizsgálata

Ha tehát a művészet társadalmi funkciójából indulunk ki, minden művészeti ágban az aktivitás kutatását kell középpontba helyeznünk. A művészi termelés és fogyasztás dialektikus felfogása értelmében ez a vizsgálat nemcsak azokra az esetekre terjed ki, amelyek konkrét, rögzített, azelőtt nem volt és szerzői joggal védett műalkotások létrejöttét eredményezik.

Itt érkezünk vissza kiindulópontunkhoz, amely a művészi visszatükrözés formáit illetően fokozatokat állított fel, s ezek egyben a művészi alkotótevékenység fokozatai is. Legfelső fokon áll természetesen a hivatásos alkotóművész, a szerző, aki terjedelmes, önálló műveket ír, rögzített, befejezett, a *magasművészet* kategóriájába eső alkotásokat. Hiába volna azonban a művészet társadalmi „termelése” szempontjából csak az ő munkáját tartanunk alkotó jellegűnek. Mellette ott él az a fajta alkotás, amely a művészet *közhasználatú és elemi* szférájába tartozik.

Próbáljuk meg e fokozatok mai életét az irodalom példáján szemléltetni. Nemcsak a hivatásos (és nyilvánosságot kapó) költő vagy regényíró munkássága jelent szociológiai értelemben alkotótevékenységet. Mellette ott él a szájhagyományozó irodalom közhasználatú foka, szinte páratlan gazdagságban. Társadalmunk ma más formában, más körülmények között is tele van híres mesemondókkal, szájról-szájra járó történetekkel, mint bármikor annak előtte. (Ne törődjünk most e művek értékével — a hivatásos alkotók művei között éppúgy akad értéktelen, mint mondjuk a vice-„termésben”.) A művészet elemi fokán pedig ott találjuk a köznyelvet, amely — a romlás bizonyos jelenségei mellett és velük szemben — ma is páratlan bőséggel ontja az új, színes nyelvi fordulatokat.

E formák jelentőségét nem szabad lebecsülnünk. Ha valóban szociológiai szemmel nézzük tárgyunkat, tisztában kell lennünk azzal, hogy az irodalom fejlődése csakis e három tényező együttes alakulásának eredményeképpen fogható fel. Nincs az az író, aki ne táplálkoznék korának szájhagyományozó művészetéből (hiszen amikor jegyzetfüzetet őriznek zsebükben, s abba bejegyzik az érdekes, feldolgozásra alkalmas történeteket, jellemző kifejezéseket, akkor voltaképpen ennek az irodalomalatti irodalomnak éltető nedveit szívják fel). Mindenki, aki benne él az életben, tudja, hogy mennyi értékes, leírni való, művészi megjelenítésre kívánczó történet hangzik el előszóval egyetlen nap alatt, s hogy ezeknek csak egy része formálódik irodalmi művé. S miként alulról felfelé, ugyanígy áramlanak a formák felülről lefelé. Szemünk előtt zajlik le például Karinthy Frigyes sok művének „folklorizációja”, amelynek során a nagy író (egyébként már eleve közösségi gyökerű) stílusa visszahat termőtalajára, s befolyásolja a magyar városi rétegek közhasználatú elbeszélőkultúrájának alakulását.

A Silbermann-féle szociológia ott követi el az egyik döntő hibát, hogy minden embert vagy csak az alkotó, vagy csak a fogyasztó csoportba akar besorolni. Ez azonban csak foglalkozás szerint lehet érvényes. Nincs az a zseniális alkotó, aki legalább annyira ne lenne műélvező, s a más alkotások átélése semmiesetre sem csak kiegészítő szórakozás számára, hanem szerves része az alkotó-folyamatnak. Ugyanígy megfordulhat a kocka a hivatásos művésztől legtávolabb álló olvasó esetében, akit talán éppen egy irodalmi mű élménye segít ahhoz, hogyha mással nem, egy jellemző megfogalmazással adjon valamit hozzá a társadalom művészi össz-termeléséhez. Lehet, hogy ez a mondás nem kelt visszhangot, de az is lehet, hogy rövidesen mindenki felkapja, s bekerül az irodalomba is, az új nyelvi kifejezések eredete többnyire ismeretlen.

A nem-művész lakosság mindennapi művészi tevékenységét is differenciáltan kell vizsgálnunk, az aktivitás foka szerint. Más fokozaton áll a dilettáns irodalmi alkotás (amely szociológiai értelemben ugyanolyan alkotó-tevékenység, mint a hivatásos művészé, a határok nem merevek, „befutott” költő is lehet értéke szerint dilettáns, s a titkos íróról is kiderülhet, hogy igazi művész), más fokozaton áll a közhasználatú művészi tevékenység (pl. a híres mesélőké), megint máson az amatőr művészeti csoportok munkája. Még a műélvezésben is megkülönböztethetünk egy aktív és egy passzív fokozatot. Aktívvá válik abban az esetben, ha egyben a műnek belső újjáalkotásával jár, s ilyen módon hat az egyén belső művészi tevékenységének további alakulására. Passzív viszont abban az esetben, ha teljes ráhagyatkozást jelent, s nem ébreszti fel az alkotó aktivitás semmilyen fokozatát.

Mindez talán túlságosan elvontnak és módszertanilag nehezen megfoghatónak tűnhet. Ezért vizsgáljuk meg a kutatás módszerét az egyes művészeti ágakban. (Egységes módszert ugyanis nem lehet adni, a művészetek műfaji sajátosságai megkövetelik a metódus differenciálását.)

Egyszerűség kedvéért most csak a három „műzsai művészetet”, az irodalmat, a táncot és a zenét vesszük sorra, hogy a zenére bővebben kitérhessünk.

Legkönnyebben kidolgozható a *tánc* vizsgálatának módszere. A táncművészetben ugyanis a tömegek művészi aktivitásának formái kevésbé szorultnak a magasművészet létrejötte után „illegalitásba”. A társasági tánc létének, hatásának felismeréséhez nem kell különösebb kutatás, sőt azt is természetesen vesszük hogy vizsgálata nemcsak a művészetszociológia, de az általános, és különösen az ifjúság-szociológia számára is igen jelentős. A társasági tánc közhasználatú formája a táncművészetnek, a táncolók tevékenységét nem lehet a műélvezés vagy a fogyasztás kategóriájába beleszorítani, de az előadásnál is több: a tánc közös alapelemeit egyéni ízlésük, tudásuk szerint alkotó módon alakítják, variálják. Története visszafele is követhető az elmúlt századokba, s világosan kimutatható, hogy az egyes korokban milyen kapcsolatban állt a magasművészettel. Végigkövethető, hogy a magasművészet (jelen esetben az európai balett) hogyan nőtt ki a közhasználatú formákból, s hogyan különült el tőlük, az elkülönülés hogyan vezetett egyre fokozódó differenciálódásra, s végül hogyan került szembe egymással e kétfajta művészet. Röviden: a tánc vizsgálatában igen jól lehet érvényesíteni a *szociológiai módszert*, sőt történetének kutatásában is elsősorban ezt kell érvényesíteni, hiszen maguk a műalkotások nem maradtak fenn. Ennek alapján igyekeztem magam is a tánc történetét elsősorban a szociológiai módszer alapján megvilágítani.

Más helyzet elé kerülünk, ha az *irodalom* szociológiai vizsgálatának módszerét akarjuk kidolgozni. Itt a közhasználatú formák a polgári társadalomban a hivatalos irodalom alá szorultak. Feltárásuk módszere azonban kidolgozható, ha a néptömegek aktivitásának és befogadó-készségének egységéből indulunk ki, ha tehát nemcsak azt nézzük, hogy az irodalmi alkotások, könyvek stb. hogyan terjednek, hanem tekintetbe vesszük a hivatalos irodalmon kívüli költői és elbeszélő művészet minden formáját.

Még bonyolultabb feladatot jelent a *zene* szociológiai vizsgálata. A zenében is találunk a közösség használatában élő formákat, s megkülönböztethetjük fajtáikat is: a népdalt, az egyházi éneket, a magyar nótát, az operettzenét, a slágert, a dzsesszt, a tömegdalt, a forradalmi dalt, a kóruséneket stb. Már e felsorolásból is látszik azonban, hogy a nép alkotótevékenysége szempontjából e formák nem teljesen egyneműek. Az egyik oldalon ott áll a népdal, a nép kollektív alkotása, a másikon az operett-dal és a sláger, amelyet inkább csak fogyasztanak.

Ha a kérdést világméreteken nézzük, ma sem tagadhatjuk, hogy a népi alkotóerő él, hiszen olyan új és nagy jelentőségű formákat hozott létre, mint a forradalmi dal, mely az utóbbi másfél—két évszázad alatt nagy hatást gyakorolt a zene egyetemes fejlődésére, vagy mint a dzsessz, amely nemcsak kollektív gyökerű, de harmóniai, ritmikai, dallam-formuláiban sokszor érintkezik a modern zenével. (Szélesebb értelemben a dzsessz maga is a „népszerű zene”, a „popular music” fejlődésének része, Sigmund Spaeth is a „városi népzene” kategóriájába sorolja.⁵⁶)

⁵⁶ Sigmund Spaeth: A History of Popular Music in America. New York, 1959. 11. o.

Ha azonban a világméreteknél maradunk, találunk olyan korszakokat és területeket, ahol a zenei tevékenység sokkal inkább elveszítette alkotó jellegét. Hazánkban például a dzsessznek vagy a népszerű muzsikának nem alakult ki ilyen szerepe a kollektív alkotó folyamatban, a népdal viszont már elveszítette (az iskolai elsajátítás funkciója más), s a tömegdalnak sem sikerült még elnyernie. Így tehát azt kell hinnünk, hogy nálunk a tömegek zenei aktivitása kevésbé alkotó folyamat, mint az irodalmi vagy táncos tevékenység.

Azt kell hinnünk — mondtuk —, mert a kérdést egyelőre csak az érzés és a hit alapján dönthetjük el teljesen. A megfelelő felmérések hiányzanak. Ahhoz ugyanis, hogy teljes képet kaphassunk, a népi alkotóerő megnyilvánulását visszafelé is követnünk kell, nemcsak a közhasználatú művészet területére, de azon is túlra, a művészet elemi fokához. Táncban kielégíthet bennünket a közhasználatú művészet (a társasági tánc), irodalomban vizsgálhatjuk a köznyelv művészi elemeit. De mit állíthatunk e mellé a zenében? Hogyan tudjuk a zenei nyelv átalakulását a tömegek mindennapi életéig követni?

Ennek egy módszere van: az intonáció, vagy még általánosabban véve a hallás szociológiai vizsgálata.

Intonáció- és hallás-szociológia

A zeneszociológia helyzetéről adott eddigi áttekintésünk egyoldalú lenne, ha nem foglalnánk össze azokat a törekvéseket, amelyek az intonáció, a hangrendszerek, a hallás vizsgálatából indulnak ki. Ha figyelemmel vagyunk a szorosabb értelemben vett zeneszociológia művelőin kívül a szociológiai szemléletű zenetudósok, történészek, zenepszichológusok működésére is, azt mondhatjuk, hogy most érkezünk el a legértékesebb kezdeményezésekhez, a legfigyelemre méltóbb szempontokhoz s a legjelentősebb eredményekhez. S egyáltalában nem tekinthetjük véletlennek, ha ezeknek az elveknek felvázolásában már elsősorban a Szovjetunió és más országok marxista vagy a marxizmushoz közel álló szakembereinek működésére kell támaszkodnunk.

A hallás-szociológia elveinek és módszerének kidolgozásában négy forrást kell elsősorban említenünk: 1. A szovjet zenetudományt, elsősorban Borisz Aszafjev működését; 2. A nyugati zeneszociológia egyes eredményeit, különösen a történelmi materializmus alapján álló Kurt Blaukopf munkáját; 3. A zenepszichológiát, ide számítva H. Bessler hallás-pszichológiai vizsgálatait; 4. A népzene gyűjtés szociológiai célzatú kezdeményezéseit. Vegyük ezeket sorban.

1. *Aszafjev* „A zenei forma mint folyamat” című művében fejtette ki felfogását legkomplexebben.⁵⁷ Legáltalánosabban véve az intonáció bizonyos „hangviszonyok állandósága”, meghatározott hangközök, hangsorok, hangszínek olyan visszatérő egysége, amely már tartalmi jelentéssel bír. Aszafjev a történelmi materializmus módszerével közeledik a zenéhez: az intonációk eredetét a „társadalmi környezetből” magyarázza, s egy-egy kor, osztály zenei irányzat sajátos „intonációs szótáráról” beszél. Ami a mi számunkra most különösen jelentős, e szótár felhasználását nemcsak a kiemelkedő zeneszerzőknél találja meg, hanem a zene közgondolkodásban, sőt a beszéd intonációjában is, ez tehát az a láncszem, amely a műalkotást a társadalom zenei tevé-

⁵⁷ Aszafjev: A zenei forma mint folyamat. Fordítás az Új Zenei Szemle részére. Kézirat. 1956.

kenységével összeköti. Elemzéseiben valóban sok érdekes példáját nyújtja a módszer alkalmazhatóságának (pl. az alaphang alatti kvinttól az alaphang feletti tercig terjedő hathangú skálarészlet, hexachord esetében, amelyet a polgári életérzés, a romantika jellegzetes zenei kifejezésének tart, s egyidőben való elterjedését sokoldalúan bizonyítja).⁵⁸

Aszafjev módszerének azonban vannak egyoldalúságai (pl. a harmóniának csak rezonátor-szerepet tulajdonít), és talán nem is zárta el eléggé a lehetőséget annak, hogy felfogását vulgárisan értelmezzék. Újfalussy József a vulgáris értelmezést bírálva helyesen kapcsolja össze az intonáció fogalmát a különös, a tipikus esztétikai kategóriájával.⁵⁹ Ilyen megalapozással viszont az intonáció alkalmassá válik arra — éppen ez munkájának célja — hogy a zenei hermeneutika alapja legyen. Újfalussy nem tér ki arra, hogyan lehet felfogásmódját a szociológiai kutatásban alkalmazni, de nyilvánvalóan ez az az út, amelyen Aszafjev felfogásának eredményeit esztétikailag megalapozottan hasznosíthatjuk. Ennek keretében használhatjuk fel a korábbi jelentéstan-pszichológiai és szociológiai munkákat, elsősorban Gyulay Elemér értékes tanulmányait.⁶⁰

2. És most vessük össze Aszafjev módszerét a nyugati zeneszociológiai irodalom egyik legérdekesebb alakjának, Kurt Blaukopfnek felfogásával. Blaukopf módszerének is a marxista történelmi materializmus az alapja (hangsúlyozva az alap és a felépítmény között a Plehanov-féle közvetítő elemek, elsősorban a társadalmi pszichológia szerepét⁶¹).

Blaukopf is a zene *társadalmi funkciójából* indul ki, de e fogalmat nem elvontan használja, hanem a konkrét társadalom konkrét osztályviszonyaihoz kapcsolja Hans E. Wind könyve alapján⁶² (amely a modern zene problémáit a marxista megoldás igényével közelíti meg). Ő is elsősorban két fő társadalmi funkciót választ szét a disciplina és az élvezet elve alapján. Nem követi azonban Windet a funkciók elvi vizsgálatában, hanem konkrét módszereket keres. S ezt a funkciót és a zenei struktúra fejlődésének kapcsolatában találja meg.

Blaukopf struktúra-fogalma körülbelül azonos az aszafjevi intonációval. Nem elégszik azonban meg az „intonációs-szótár” felállításával, hanem arra törekszik, hogy megtalálja a grammatikát, s ez szerinte a zene hangrendszere. S zenei struktúrák fejlődését két tényező befolyásolja: egy belső, a zenei fejlődés immanens törvényei alapján, és egy külső, társadalmi-ideológiai, amely „a zene belső technikai és esztétikai fejlődésének lehetőségeit szabja meg”.⁶³ Lehetőségekről van tehát szó és nem közvetlen megfelelésről, de nem mulasztja el hangsúlyozni, hogy a zene és a társadalom struktúrája között mégis „mélyebb az összefüggés, mint azt közönségesen hiszik”.⁶⁴ A legpregnán-

⁵⁸ Itt meg kell említenünk a Csajkovszkij-tanulmány analíziseit. Vö. B. Assafiew — Glebow: Tschaikovskys Eugen Onegin. Potsdam. A magyar kiadás sajnos mellőzi a német szöveg kitűnő dokumentációját.

⁵⁹ Újfalussy József: A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája. Budapest, 1962. 161. o.

⁶⁰ Sajnos Gyulay Elemérnek csak „A zene hatása” című szintén igen értékes, elsősorban ízlésszociológiai műve jelent meg 1936-ban. A zene jelentésének pszichológiájával és szociológiájával foglalkozó úttörő munkái még kiadásra várnak!

⁶¹ Kurt Blaukopf: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Wien, é. n. 10—11. o.

⁶² Hans E. Wind: Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs. Wien. 1953.

⁶³ Uo. 16. o.

⁶⁴ Uo. 23. o.

sabban a következő mondatban foglalja össze módszerét: Minden zeneszociológiának a hangrendszerek szociológiája az alapja.”⁶⁵

Első pillanatra talán túlságosan is merésznek hat ez a megfogalmazás, s valóban magában is rejtje az egyoldalúság veszélyét. Ha azonban csak a vizsgálat alapjának tekintjük a hangrendszer-szociológiát, akkor olyan módszert kapunk, amely képessé tesz a zenei érzék, a zenei hallás fejlődésének tudományos megragadására. Blaukopf nem hivatkozott Aszafjevra, úgy látszik, munkáit nem ismerte, felfogásuk azonban, nyilvánvalóan közös történelmi materialista kiindulópontjuk folytán, közeli rokona és kiegészítője egymásnak.

A hangrendszerek fejlődésének konkrét elemzésében Blaukopf képes arra, hogy világos és nagyvonalú koncepciót adjon, s kísérletet tegyen a törvényszerűségek megragadására. Könyvének ezt az igen fontos részét most természetesen nem érintethetjük (négy fázist különböztet meg: a szubinfradiatonális, az infradiatonális, a diatonális és a szupradiatonális hangrendszert), s csak utalhatunk arra, hogy eredményei ezen a téren is bizonyítják kiindulópontjának megalapozottságát.

Mint mondtuk, Blaukopf persze nem egyedülálló jelenség, hanem a nyugati zeneszociológia legjobb kezdeményezéseit folytatja: Max Weber említett, szintén a hangrendszerek fejlődését boncoló zeneszociológiai tanulmányát, Adornónak a zene társadalmi funkciójáról és a hallás szociológiájáról szóló műveit. Joseph Yassernek a tonalitás kialakulását tárgyaló munkáit. És gondoljunk csak Hans Engel idézett kijelentésére, amely szerint „a stílus éppannyira kollektív, mint egyéni kifejezés”. Ilyen megállapításokkal más szerzőknél is találkozunk, de reális bizonyítása csak az Aszafjev—Blaukopf módszer egyesítésével lehetséges.

3. Mellettük nem feledkezhetünk azonban meg arról a harmadik forrásról sem, amelyet a *zenepszichológia* jelent számunkra.

A zenepszichológiának már indulásában egyik legfontosabb és legvitatottabb kérdése volt a hallás aktivitása. Stumpf kutatásában a hang-érzet (Tonempfindung) játszotta a fő szerepet, s élesen elkülönítette a hallás- és a hangpszichológiát. Vele szemben viszont Riemann a hangképzetet (Tonvorstellung) adta meg a zenei lélektan központi fogalmának, kimondva, hogy Stumpf csak mintegy a zene „elszenvedésének” tekinti a hallás műveletét, s megelégedzik arról az aktivitásról, amely több mint egyszerű kísérő fantáziatevékenység: „az emberi szellem logikus funkciójának tevékenysége”.

Riemann azonban figyelmen kívül hagyta, hogy ezek a hangképzetek milyen viszonyban állnak a valósággal. Kantiánus filozófiai álláspontja nem is tette lehetővé, hogy ezt a kérdést egyáltalán feltegye. Munkássága azonban mindenesetre kiindulópontot adott a zenepszichológia számára, hogy a hang-érzékelés lélektana mellett kidolgozza a hallás lélektanát is.

A szorosabb értelemben vett zenepszichológia — Révész Géza, Seashore, a Szovjetunióban Tyeplov, Leontyev és mások munkái — a vizsgálati módszerek bőséges példatárát nyújtja. Rendelkezünk e módszerek olyan kitűnő marxista összefoglalásával, mint Tyeplov magyarul is megjelent könyve.⁶⁶ A marxista zenei lélektan a hallás aktivitásából indul ki. („A zene meghallása. — mondja pl. Sz. L. Rubinstein — ... annyi, mint az intonált zenei hangok végigvizsgálása a zenei rendszernek az e hangokat jellemző összes paraméterei

⁶⁵ Uo. 91. o.

⁶⁶ B. M. Tyeplov: A zenei képességek pszichológiája. Budapest. 1960

szerint.”⁶⁷), s ez a felfogás ismét szembeszökő módon érintkezik az Aszafjev és Blaukopf által képviselt módszerrel. A zene szociológiai vizsgálatában tehát fel lehet és fel kell használni a lélektan eredményeit.

A szűkebb értelemben vett zenepszichológián kívül azonban gondolnunk kell az olyan kutatásokra is, mint amilyeneket pl. Heinrich Bessler munkái tartalmaznak. Bessler a hallás lélektanára támaszkodva újszerű módon, a közönség és a nép aktivitása szempontjából világította meg a zene történetét.⁶⁸

Bessler a leírt, rögzített zenéből indul ki, s annak hangnembeli, ritmikai, formai, harmóniai stb. — ha úgy tetszik tehát strukturális vagy intonációs — sajátosságai alapján visszakövetkeztet arra a hallástípusra, amely e művek létrejöttének társadalmi bázisát jelentette. Kategorizálása (aktív-szintetikus és passzív hallástípus) így sokkal megalapozottabb, mint Adornóé (aki expresszív-dinamikus és térbeli-ritmikus típust különböztet meg).⁶⁹ Bessler módszere ismét új s igen lényeges oldalról egészíti ki az eddig elmondottakat.

Végül a források között említhetjük fel a szociológiai érdeklődésű népzene-gyűjtést is. „A magyar népzene-tudomány — írja Járdányi Pál 1943-ban — eddig magára a zenei anyagra tette a hangsúlyt, legfőbb feladatának a magyar nép egészére jellemző zenei ízlés, hagyomány megismerését tekintette. Pár éve érvényesül és munkál a népzene új szemlélete: a szociográfia.”⁷⁰ S rögtön felsorolja az első eredményeket, Kerényi György monográfiáját Kemse, majd Vargyas Lajosét Áj falu zenei életéről. Ezt követte Járdányi tanulmánya, a „kidei magyarság világi zenéjéről.”

A szociográfiai szemléletű népzene-gyűjtés nemcsak abban különbözött a folklorisztikától, hogy a gyűjtés körülményeinek feljegyzésében, feldolgozásában, az „adatszolgáltatók” ízlésének vizsgálatában a szociográfia, első-sorban a falukutatók módszerét követte. Ennél is fontosabb, hogy míg a „hagyományos népzene-gyűjtés” az értékes zenei anyagot kutatta, addig a „szociográfiai gyűjtés” arra törekedett, hogy felvegye egy-egy község teljes dalanyagát, a különböző stílusú népdaloktól kezdve az operettig és a slágerig, s ilyen módon teljes képet adjon egy-egy település zenei kultúrájáról.

Ez a módszer azonban csak falun alkalmazható. Falun lehetséges egy-egy parasztember teljes dalanyagának felgyűjtése, ez megbízható képet ad a zenei élményanyagáról és az ízlésről is. Teljesen más a helyzet azonban a városi ember esetében. A városi ember zenei élményének csak kis része az a dalanyag, amit maga is elő tud adni, nagyobb része ezerféle bizonytalan eredetű emlékkép, töredék, részlet, amelynek feltárása a lejegyző módszerrel lehetetlen. Hogy Herbert Spencer ismert megfogalmazását alkalmazzuk: a zene „integrációja”⁷¹ a városi zenében már annyira előre haladt, hogy túljutott az egyszerű, néhány soros dal fokán. Az átlagos hallgató ezt már nem tudja követni, a kapott emléket foszlánnyá „differenciálja”, vagy reprodukálhatatlan emlékként őrzi. A dallam-anyag vizsgálata tehát a városi vizsgálatban már csak másodrendű jelentőségű, s helyét éppen a hangrendszer, az intonáció, a hallás vizsgálatának adja át.

⁶⁷ Sz. L. Rubinstein: *Lét és tudat*. Budapest, 1962. 318. o.

⁶⁸ Heinrich Bessler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Akademie Verlag, Berlin, 1959.

⁶⁹ Theodor — Wiesengrund Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949. (A Stravinsky-fejezetben.)

⁷⁰ Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*. 1943. 5. o.

⁷¹ Spencer Herbert: *Alapvető elvek*. Budapest. 1909. 389. o.

Miért éppen annak? A paraszttzenében a hangnem és a hangsor fogalma még nem alakult ki. A parasztember persze meghatározott hangsorban és tonalitással énekel, de a hangsor és a tonalitás létezéséről nincs fogalma. Amint azonban a zene „integrációja” magasabb fokra lépett, szükségképpen kialakultak azok az elvont struktúrák (kezdetben csak „makámok”, majd később szabályos hangrendszerek), amelyek törvényeül szolgálhattak a fejlettebb zenei tevékenységnek. Amit tehát a hagyományos falu vizsgálatában a teljes dallamanyag felgyűjtése jelent, ugyanazt a város felmérésében a hallás és intonáció tanulmányozása teljesíti.

A mai falut persze egyre inkább ugyanúgy kell vizsgálni, mint a várost. A népzenei gyűjtésben is előtérbe kerültek a hangrendszerrel, a tonalitás-érzékel összefüggő kérdések. Amikor Lajta László a kőrispataki gyűjtés feldolgozásában már bizonyosfajta szociológiai teljességre is törekedett, már kitért ezekre a hangrendszer-szociológiai problémákra is (mint pl. az ún. „hamis éneklés”, a tonalitásérzék, a különböző hangrendszerek hatása stb.⁷²).

*

A népi alkotóerő zenei megnyilvánulásának hallás-szociológiai módszeréről szólva tehát négy fő forrást ismertettünk. Nem mulaszthatjuk el azonban hozzátenni, hogy a módszer elvi megalapozásában Marxnak a hallás fejlődésére vonatkozó ismert megjegyzéseire támaszkodhatunk. Marx így ír a Gazdasági-filozófiai kéziratokban: „Mint ahogy csak a zene ébreszti fel az ember zenei érzékét, mint ahogy a zeneietlen fül számára *nincs* értelme a legszebb zenének sem, . . . ezért a társadalmi ember *érzékei más* érzékek, mint a nem-társadalmi; csak az emberi lény tárgyilag kibontakozott gazdagsága által képződik ki és részben csak ezzel jön létre a szubjektív *emberi* érzékiség gazdagsága, a zenei fül, a forma szépsége iránt fogékony szem, egyszóval emberi élvezetekre képes *érzések*, olyan érzékek, amelyek *emberi* lényegi erőkként igazolódnak. Mert nemcsak az őt érzék, hanem az úgynevezett szellemi érzékek, a gyakorlati érzékek is (akarat, szeretet stb.), egyszóval az *emberi* érzék, az érzékek emberi volta csak a *maga* tárgyának létezése által, az *emberiesült* természet által van. Az őt érzék *kiképződése* az egész eddigi világtörténelemnek munkája.”⁷³

Az ilyen módon értelmezett hallás nem a zeneművek pusztá meghallgatását, hanem aktív *elsajátítását*, belső vagy külső újjáalkotásukra való képességet jelent. Beethoven IX. szimfóniáját passzív értelemben meghallgathatja egy ősemberhez hasonló körülmények között élő pigmeus vagy egy teljesen botfűlű ember, de felfogni, követni, a zene mozgásának logikáját megérteni csak az képes, aki a társadalom által meghatározott fokon kiművelt érzékkel rendelkezik, fel tudja fogni a dallam belső vonalát, szintetizálni tudja elemeit stb. A hallásnak ebben az egyetemes értelemben felfogott fejlődése nyilvánvalóan nem egyes kiemelkedő tehetségek műve csak, hanem a társadalom, az emberiség tevékenységének eredménye, „az egész eddigi világtörténelemnek munkája”. Hiszen ennek a fejlődésnek keretében alakult ki a kötetlen énekből a tonalitásérzék, az egyszólamúságból a többszólamúság, a funkciós rend és a harmónia, a kezdetleges hangsorokból az ötfokúság, majd a hét- és tizenkét-

⁷² Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Zeneműkiadó, 1955. Bevezetés. 1—11. o.

⁷³ Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok. Bp., 1962. 73. o.

fokúság, a temperálatlanból a temperált hangzás, a klasszikus majd a romantikus harmóniavilág stb.

Valóban hatalmas fejlődés, óriási átalakulás. Ha az egészet nézzük, a legzseniálisabb alkotók tevékenysége is része ennek a folyamatnak, az összfejlődésben a nagy művészet munkája állandó kölcsönhatásban áll a nép mindennapi művészi tevékenységével. Az alkotók munkássága az emberi hallás fejlődésének a társadalom által adott fokán bontakozik ki, s engedelmeskednie kell a fejlődés törvényeinek. A mű hatásának mélységét és szélességét pedig mindenkor az is megszabja, hogy mikor mennyire találkozott a hallás egyetemes fejlődésének tendenciáival.

Az eredetiség Hegel felfogásában sem az ötletek szubjektivitásában van, hanem „azonos az igazi objektivitással, s *oly módon* egyesíti az ábrázolás szubjektív és tárgyi elemeit, hogy a két elem már semmi idegen mozzanatot nem tartalmaz egymással szemben”; — s az ésszerű tárgyat „a meghatározott műfaj lényegében és fogalmában, az eszmény általános fogalmának megfelelően, belülről, a művész szubjektivitásából alakítja ki”.⁷⁴ Szervesen következik ebből, hogy az alkotóművész eredetiségében az egyéni és közösségi stílus egységbe olvad össze, nem a közösségi stílus szeszélyes elvetését jelenti tehát, hanem annak belülről való újjáalkotását, s ezzel megváltoztatását.

Kétoldalú dialektikus folyamatról van szó tehát, amelynek ez alkalommal egységét és a kollektív mozzanat szerepét kellett hangsúlyoznunk. (Hadd tegyem hozzá rögtön, hogy ez semmiképpen sem jelenti a szubjektív elem, az egyéni alkotás jelentőségének lebecsülését. Amikor az eddig elhanyagolt kollektív mozzanatot kiemeljük, nem akarunk az egyik egyoldalúsággal szembe másikat állítani. Jelen tanulmány azonban a kollektív alkotóművészet szerepéről szól, az összfolyamatot ebből a meghatározott nézőpontból szemléli, a művészi alkotás individuális tényezőinek jelentőségével részleteiben nem foglalkozhat, ennek szociológiai vizsgálatát más alkalomra kell hagynia.)

S itt válaszolhatunk arra a kérdésre, amelyet e fejezet előtt feltettünk, hogy vajon nem kergetünk-e légvárakat, ha a művészet fejlődésében a néptömegek aktivitásának hatását kutatjuk. Erre most már határozottan felelhetünk. Ami persze nem jelenti azt, hogy a népi alkotóerőt minden időben és minden helyen egyformán funkcionálónak képzeljük. Vannak korszakok, amelyekben az osztálytársadalom, különösen a kapitalizmus megbénítja a nép alkotóerejét, s ennek eredményeképpen szakadék jön létre a népi művészi tevékenység és a hivatásos művészi alkotómunka, a magasművészet és a közhasználatú művészet között. A művészetszociológia fontos feladata ennek vizsgálata, a kapitalizmus bírálata. A szakadékot azonban nem vizsgálhatjuk csak felülről, hanem be kell hatolni a mélyébe. A lényeg mindig az összfolyamat elemzése, azon belül koronként, társadalmanként változik a nép művészi tevékenységének konkrét funkciója és jelentősége.

A művészet szerepe a társadalmiasulás folyamatában

A nyugati művészetszociológusok írásait olvasva az ember gyakran találkozik a „szociabilitás” fogalmával is. Először Guyau vezette be a művészet társadalmi funkciójának elemzésével foglalkozó irodalomban.⁷⁵ Ő mondta ki,

⁷⁴ Hegel: Esztétikai előadások I. k. Fordította Zoltai Dénes, Akadémiai Kiadó, 1952. 299. o.

⁷⁵ Jean-Marie Guyau: Die Kunst als soziologisches Problem. Leipzig 1921. 55. o.

hogy nem általában „a” társadalom a művészet előfeltétele, hanem meghatározott, konkrét társadalom, s hogy a művészet nemcsak „társadalmi jelenség”, hanem elevenen hat is a társadalomra: a kötőerő szerepét tölti be. A művészet Guyau dinamikus felfogása szerint maga is cselekvés, ezért „hajlamos ugyanolyan természetű cselekvésekre készíteni, mint aminőket kifejez”.⁷⁶

Guyaut azonban idealista vitalizmusa megakadályozta abban, hogy a művészet hatását a biológiai szférán túl is ki tudja fejteni. A szociabilitás fogalma pedig azóta nemcsak hogy nem gazdagodott, hanem még inkább szűkült. Olvashatunk róla tanáros fejtegetéseket Silbermannál és Engelnél is de az elvi nyilatkozatoknál többet nem igen mondanak.) Engel például megkülönbözteti a „Szocialitát” és a „Soziabilität” kategóriáját, az előbbi azt jelenti, hogy a művészet gyakorlása a társadalomhoz kötött, a másik, hogy kötőereje hat is a társadalomra.⁷⁷

A dogmatizmus elleni harcban, az igazi marxizmus védelmében gyakran szoktunk hivatkozni Marx óvására — hogy a „tevékeny oldal” kifejtését nem szabad átengednünk az idealizmusnak⁷⁸ — és Engels megjegyzésére, amely szerint a „formai oldalt”, a kölcsönhatások bemutatását nem szabad elhanyagolni az alap, a tartalmi oldal kedvéért.⁷⁹

Bár a marxista tudomány a dogmatizmus idején nem fogadta meg kellőképpen Marx és Engels figyelmeztetését — a polgári szociológia mégsem tudta az úrt betölteni és a tevékeny oldal kidolgozójának szerepét átvenni. Az idealista filozófia, ha a formától nem is, de a tevékenységtől mindenképpen „elidegenedett”. Ennek folytán két „rossz végletbe” torkollott. Az egyik a szellemtudományi módszer, amely a „szellem” fejlődését tekinti „alapnak”, de ezzel éppen a tényleges kölcsönhatást nem tudja bemutatni, nem tud konkrét képet adni arról, hogyan formálja a művészet a valóságos társadalmat. A másik az a fajta szociologizmus, amely „alapként” ismét nem a tényleges társadalmat, hanem az elvont társadalmi struktúrát kezeli, de a fogalmat abszolutizálva szintén elzárja a kölcsönhatások vizsgálatának útját.

A művészetek (és köztük a zene) társadalomformáló hatásának vizsgálata így a marxista esztétikára és művészetszociológiára maradt. Más nem is tudja ezt a feladatot teljesíteni. Guyau helyesen mutatott rá, hogy a művészet is cselekvés, tevékenység — de csak a marxizmus tudja megszabni a helyét az emberi tevékenységnek rendszerében. Csak a marxizmus tudja bemutatni, hogy az emberek valóságos tevékenysége hogyan ered a termelési viszonyokon alapuló társadalmi viszonyokból, s hogyan hat vissza rájuk. Nincs más módszer, amely fel tudná tární a valóság és művészet kapcsolatának teljes dialektikáját, amelynek a valóság ábrázolása és megváltoztatása elválaszthatatlan két oldala.

A nyugati szociológiában elismerésre méltó eredményeket ért el a „mikroszociológiai csoportok”, az „elsődleges csoportok” vizsgálata. Nincs azonban még kimutatva, hogy a művészetnek milyen különleges szerepe van éppen az „elsődleges csoportok” létrejöttében és életében. Ilyen szerepe volt már természetesen a „Gemeinschaft” jellegű csoportok, tehát a parasztság hagyományos életében — a művészet nemcsak lényegtelen velejárója a parasztéletnek, nemcsak „bokréta a kalap mellett”, hanem olyan összefogó és szer-

⁷⁶ J. Guyau: A modern esztétika problémái. Révai kiadás. 27. o.

⁷⁷ H. Engel: Id. mű 305. o.

⁷⁸ Marx—Engels Művei 3. kötet. Bp., 1960. 7. o.

⁷⁹ Marx—Engels: Válogatott levelek. Szikra, 1950. 536—538. o.

vező erő, amely kiegészíti a gazdasági tényezők hatását. De ez a funkciója nem csökkent, sőt bizonyos mértékig fokozódott a nagyvárosi életben. Nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy minden szorosabb közösségnek megvannak a maga művészi formái, amelyek létrejöttét szintén nem tekinthetjük véletlennek, hanem szigorúan törvényszerűnek. A közhasználatú művészet továbbélésének társadalmi funkciója ez, s ettől el kell választani azt a funkciót, amelyet a magasművészettel kialakult formák (pl. a nyilvános koncertélet) betöltenek. Hangsúlyozni kell azonban e kétféle funkció állandó és szerves kölcsönhatását.

Amikor Hans E. Wind és Kurt Blaukopf megkülönböztették a „disciplina” és az „élvezet” elvét, akkor valójában nem tettek mást, mint azt a kétféle funkciót választották el egymástól, amely a közhasználatú és a magasművészethez kötődik. Használt terminusuk nem a legjobb, de ugyanarra a két funkcióra utal, amelyet Kretzschmar, Bessler, Collingwood, Aszafjev más szavakkal már jellemzett. A művészet funkciójának vizsgálatát is csak akkor tudjuk tehát konkréttá és elevenné tenni, ha számításba vesszünk minden formát, ahogy a művészet a társadalomban él s nem korlátozzuk figyelmünket egyoldalúan a művészet fogyasztására. Ezen az úton vehetünk elő konkrétan, szociológiai módszerekkel olyan kérdéseket, mint egyrészt az elidegenedés problémája a művészetben, a művészet áru-funkciója és fetisizációja a kapitalizmusban, másrészt pedig mint a művészi érték szociológiája, s általában a művészet tartalmi oldalának szociológiai megvilágítása. Az ízlésszociológia is ebben a szélesebb összefüggésben kap igazi jelentőséget, szélesebbet, mint amilyet a nyugati művészetszociológia tulajdonít neki.

Az ilyen értelemben vett vizsgálatok persze már túl is mutatnak a művészetszociológián, s részt kérnek a szociológia más ágainak, az üzemszociológiának, faluszociológiának, ifjúságszociológiának munkájából.

IV.

Befejezésül azt lehetne várni, hogy összefoglaló pozitív rendszerét adjuk egyrészt a társadalom és művészet kapcsolatának, tehát *művészi felépítmény* struktúrájának és működésének, másrészt pedig a *művészetszociológia vizsgálati módszereinek*.

Ezek azonban már olyan feladatok, amelyek túlnőnek egy „befejezés” keretein és önálló igénnyel lépnek fel (annál is inkább, mert szociológiai megvilágítás mellett esztétikai és művészetpszichológiai kidolgozást is igényelnek). A művészetpszichológia eddigi eredményeinek vázlatos és egy problémára (valamint egy művészeti ágra) összpontosított áttekintését azonban már e módszerek kidolgozásának igényével végeztük el. Mint a bevezetésben is hangsúlyoztuk, a kutatásnak egyaránt ki kell terjednie a *művészi tevékenységre*, a tevékenység közben létrejött *viszonyokra* (ízlés-csoportok stb.), a tevékenység céljára, hatására, azaz *funkciójára* és a létrehozott *termékre* (tehát esztétikai értelemben a *műalkotásra*, társadalmi síkon pedig az *intézményre*). E tényezők között a legmostohább elbánásban eddig a legfontosabb, maga az eleven tevékenység részesül. Vizsgálódásunk középpontjába ezért állítottuk az aktivitás kérdését, nem mintha ez lenne egyetlen problémája a művészetszociológiának, de mert a jelenlegi helyzetben kétségtelenül a „döntő láncszem”. E kérdés megoldásával tárulhat fel előttünk a művészet társadalmi életének teljes dialektikája.

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА

Иван Витани

Социология искусства рассматривает искусство как общественное явление, следовательно, ее методология должна исходить из того, в какой форме живет искусство в человеческом обществе. Было бы неправильно исследовать лишь то, как рождаются, живут, какое влияние оказывают *продукты* искусства, т. е. художественные произведения, такое же внимание должно быть посвящено *деятельности*, создающей эти произведения. Буржуазная социология искусства осталась должником именно в разработке этого принципа, марксистская же социология искусства должна рассматривать его своей методологической основой.

Для доказательства этого положения автор рассматривает воззрения на искусство некоторых значительных деятелей социологии (Конта, Тенниса, Дюркгейма, Макса Вебера, Маннгейма, Сорокина, Малиновского и др.), а также отдельных представителей социологии искусства, в первую очередь, социологии музыки (Зильберманн, Энгель, Адорно, Меллерс, Прайснер и др.). Автор показывает, что в их воззрениях существо художественной деятельности было отодвинуто на задний план, резко, недialeктически отграничивались друг от друга создание и восприятие искусства.

Исследование художественной активности общества, творческой деятельности народа является таким образом центральной проблемой социологии искусства в настоящее время. Методы этого исследования, естественно, должны быть разработаны соответственно каждой отдельной области искусства. Статья кратко касается отдельных областей искусства, подробно останавливаясь на проблемах музыки, искусства, в котором присутствие художественной активности масс хотя и очевидно, но творческая роль этой активности с трудом поддается анализу. Метод анализа автор видит в социологическом исследовании слуха, интонации, звуковых систем, опираясь на касающиеся этого вопроса воззрения Бориса Асафьева, Курта Блаукopfа, Генриха Бесселера, и показывая, что взгляды, высказанные ими независимо друг от друга, согласуются с пониманием развития человеческого слуха Марксом.

Постановка художественной деятельности в центр исследований приводит социологию искусства и к пониманию его «социальности», формирующей общество силы. Проблема эта является таким образом одним из важнейших вопросов развития марксистской социологии искусства.

METHODOLOGICAL BASES OF THE SOCIOLOGY OF ART

I. Vítányi

Since the sociology of art treats art as a social phenomenon, its methodology must begin with the form in which art exists in human society. It would be incorrect to seek only the products of art, that is to say, the coming into being of works of art, their way of existence, the type of effect they produce, etc. We must equally focus on the activity bringing these works into being. Bourgeois sociology of art is indebted to us because of these answers and the Marxian sociology of art must regard them as basic to its methodology.

In proving his point the author examines the stand of several excellent sociologists (Comte, Tönnies, Durkheim, Max Weber, Mannheim, Sorokin, Malinowski, etc.) on art and also treats some works closely related to art, especially the sociology of music (Silbermann, Engels, Adorno, Mellers, Preussner, etc.) He shows that according to these authors art — as an activity — becomes secondary and firmly anti-dialectical; the artistic creation and its appreciation become separated from each other.

Thus today the central problem of the sociology of art is the examination of the artistic activity of society and the creative activity of peoples. Naturally the method must be elaborated to make it applicable for all realms of art. The article only briefly touches upon the various forms of art and treats in detail music in which the artistic activity of the masses is evidently present but it is quite difficult to analyze its creative role. In his opinion the method of analysis constitutes the sociological examination of sound systems, intonation, hearing. This he bases on the pertinent studies of Boris Asafiev, Kurt Blaukopf and Heinrich Bessler and proves that these views expounded independently also correspond to Marx's view on the development of human hearing.

By focussing on artistic activity the sociology of art can aid the comprehension of the sociability of art, its power to form society. At any rate this factor is the prime question of the development of the Marxian sociology of art.