

SZAJBÉLY MIHÁLY

# SZÖVEG + AKUSZTIKUM = KÖZVETÍTETT KULTÚRA?

**A** Magyar Rádió 1925. december 1-jén kezdte el műsorainak sugárzását, és a rákövetkező években sokan tekintettek rá úgy mint a kultúrákövetítés korábban nem ismert és nem remélt, hatékony eszközére. A lelkes nyilatkozatokból egész csokorra való gyűjthető össze Tóbiás Áron rádiótörténeti munkája<sup>1</sup> nyomán: „Az ismeretek micsoda gazdag magvait hinti szét a rádió olyan egyszerű lelkekbe, akik eddig valami sötét és kultúrát gyűlölő ósiségbe, primitívségbe burkolóztak be, vagy alvó lelkekbe, amelyek eddig a legközönségesebb tudás színvonala alatt szunnyadoztak...” (Szini Gyula<sup>2</sup>) „A rádió alkalmas arra, hogy egységes kultúrszínvonalra emelje az egy nyelven élőket.” (Móricz Zsigmond<sup>3</sup>) „Az is helyes, ha a legnagyobb magyar írók legszebb novelláit először is a rádió olvashatná fel [...] minden olyan elbeszéléseket, amelyet te magad nagyon jónak tartasz [...], küldd be ide a stúdióba; [...] s a legjobb írásaidat százezrek hallgathatják.” (Németh László levele Móricz Zsigmondhoz<sup>4</sup>) „[...] a rádió van hivatva a világtörténelmi tévedéseket kikapcsolni. [...] ledönti az elválasztó falakat, és a kultúra lelket szelídítő szózatát árasztja szét a Föld minden pontján. Minden ország megismertetheti speciális zenei kultúráját, irodalmát, [...] a felolvasótermek szűk méretei helyett a hallgatók milliói előtt tárhatjuk fel annak szépségeit. A kultúrák kicserélődnek, az egész világ egyetlen összefüggő egész, melyet a rádió hullámvonalai abroncsolnak össze.” (Pekár Gyula<sup>5</sup>) „A rádió e század legnagyobb emberi találmánya. Több, mint a repülőgép, hatékonyabb, mint a mustárgáz; a lélek megkereste ezzel a talál-



...a technika szenzációja kezdetben odaültette az embereket a készülék mellé, függetlenül attól, hogy éppen milyen műsort sugároztak.

mánnyal a közvetlen utat az emberek lelkéhez...” (Márai Sándor<sup>6</sup>) „Némelyik rádió koporsó alakú. Mit temettek el benne? Mindazt, ami a múltban elválasztotta embertől az embert, ami kicsinyesség volt, butaság, zárkózottság, kucorgás, rabság.” (Kosztolányi Dezső<sup>7</sup>) Hasonló megnyilatkozásokat bőségesen lehetne idézni a rádiózás első évtizedéből. Közös jellemzőjük, hogy a rádióért nem mint új és sajátos médiumért, hanem mint a már meglévő médiumokba foglalt üzenetek közvetítőjéért lelkesednek; felfogásuk szerint tehát a rádió nem *létrehoz*, hanem (csupán) *sugároz*. S amit a rádióhullámok közvetítenek, az nem más, mint a megelőző évszázadokban kialakult, de sokak számára megközelíthetetlenül maradt írásos és zenei kultúra. Jóval előtte vagyunk még McLuhan mára médiaelméleti közhellyé vált megállapításának, mely szerint pusztá közvetítés nincsen, *the Medium is the Message*, a tartalom nem csomagolható ki a díszdobozból, mint a karácsonyi ajándék.

A rádió pusztá közvetítő médiumként való felfogását kezdetben természetessé tette, hogy szinte minden „előben ment”, előzetesen rögzített anyagok sugárzása csak a második világháborútól kezdve, a magnetofon elterjedésével vált általánossá. A magnetofon legnagyobb újdonsága a fonográffal szemben nem könnyebb kezelhetősége, hanem az, hogy a hangot nem csupán rögzíthetővé, hanem manipulálhatóvá (vághatóvá, keverhetővé, kollázsolhatóvá) tette.<sup>8</sup> Ettől a pillanattól kezdve ugyanis a rögzített hanganyagok valójában alapanyagokká váltak, Niklas Luhmann terminológiájával élve:<sup>9</sup> laza médiumaivá a belőlük később kialakuló formának, az adásba kerülő akusztikus produkciónak. A vágás szerepe az egyszerű kozmetikázástól kezdve a sokrétű hanganyagból készülő hangjátékok összeállításáig terjedhet, melynek során az alkotó úgy bánik a rendelkezésére álló hangokkal, ahogyan a festő palettájának színeivel. Pontosabban nem is alkotóról, hanem alkotókról kell beszélni, hiszen az akusztikus produkciók létrehozásához éppen úgy egész stáb összehangolt munkája szükséges, mint a mozifilmek forgatásához. A rendező által koordinált tevékenység nyomán adásba kerülő akusztikus produkciók pedig nyilvánvalóvá teszik, hogy a rádiózással olyan új médium született a 20. század elején, mely nem egyszerűen terjeszt valami meglévőt: vele nem a kultúra *közvetítésének*, hanem magának a *kultúrának* egy új szegmense jött létre.

Az elmondottak nyomán két kérdést szeretnék felvetni és a teljesség igénye nélkül körüljárni:

1. Vajon miért hittek kezdetben éppoly naiv hittel és lelkesedéssel a rádió kultúraközvetítő szerepében, ahogyan jó egy évszázaddal korábban, a felvilágosodás idején hittek abban, hogy az írni-olvasni tudás terjesztése az általános műveltség emelésének csodafegyvere lehet?

2. Vajon az akusztikum önállóságának felismerése azt jelenti-e, hogy le kell mondanunk a nem akusztikus kultúra akusztikum útján történő közvetítéséről?

## A rádió mint a technikai innováció szenzációja

■ Az első kérdésre legkézenfekvőbben technikatörténeti válasz adható. Beszél valaki, aki nincsen jelen, zenét hallunk, de nincsenek itt a zenészek: ez a csoda kezdetben, függetlenül attól, hogy mit mond, hogyan zenélnek, biztosította az érdeklődést. Az emberek nem a *műsort* hallgatták, hanem a *rádiót*. Antje Vowinckel arra hívja fel a figyelmet, hogy kezdetben, amikor a rádiókészülékek eladása – nyilván magas árak miatt – csak vontatottan haladt, a hallgatók között a barkácsolók voltak többségben, akik maguk gyártotta kristálydetektoros készülékükkel faggatták az étert. A készülék megszólalása önmagában sikerélményt jelentett, s teljesen mindegy volt számukra, hogy *mit* közvetítenek, a fontos csak az volt, hogy közvetítenek *valamit*, amit fogniuk sikerült.<sup>10</sup> Az első készen megvásárolható, fülhallgatós, majd hangszórós rádióké-

szülékek birtokosai ugyanezt élték át: a technika szenzációja kezdetben odaültette az embereket a készülék mellé, függetlenül attól, hogy éppen milyen műsort sugároztak. Ráadásul a rádiónak nem volt igazi konkurenciája, a következő elektronikus médium, a televízió megjelenésére és elterjedésére jó néhány évtizedet kellett várni. Úgy tűnik, Németh László nem minden alap nélkül biztathatta Móriczot azzal, hogy novellájának felolvasását százezrek hallgatják, amint Móricz sem véletlenül hitt a rádió kultúrszínvonalat nivelláló hatásában.

Annak persze, hogy mindegy, mi szól, csak szóljon, éppen a kultúráközvetítés, a közvetített kultúra mélyebb megértése és átélése szempontjából gyorsan mutatkoztak a hátulütői. A veszélyekre minden bizonnyal elsőként Forró Pál hívta fel a figyelmet a *Magyar Rádió Újság* 1926. október 16-i számában, s igyekezett mindjárt – ma már mosolyogató naivsággal – rávezetni olvasóit a helyes rádióhallgatói magatartásra. „1. Nem muszáj a rádióműsor minden számát feltétlenül meghallgatnod. [...] Ne feledkezz meg arról, hogy sohasem jutna eszedbe ugyanaznap felolvasásra menni, hangversenyt hallgatni, színházat nézni. Ebbe ugye belezavarodnál, kifáradnál, el-tompulnál? Nos, így jársz akkor is, ha a rádió egész műsorát akarod felhabzsolni. 2. Nézd át előre a rádió egész heti műsorát. Válogasd ki a kedvedre való számokat és készülj azok élvezésére. A hangverseny műsorszámait zongorázd le (Szerk.: Feltéve, ha értesz hozzá...), a színdarabok írója felől tájékozódj, ne sajnáld elolvasni néhány nevesebb esztétikusnak azokra vonatkozó ismertebb cikkeit. 3. Sohase emeld füledhez ötletszerűleg a hallgatót. Ne ugorj fejest egy már javában folyó előadásba, mint ahogyan a színházban sem a második felvonás közepén foglalod el a helyedet. [...] 4. Ha rádióműsort hallgatsz, éppen úgy kapcsolódj ki környezetedből, munkádból, mintha csak színházban lennél. Helyezkedj el kényelmesen karosszékedben, ne sajnálj egy, a lámpa elé tett selyemnyővel hangulatvilágítást rögtönözni, és a nagyta- karításra való előkészületek megkezdését is halasztasd el a harmadik felvonás végére. Sem Puccini, sem Lehár búbjajos muzsikáját nem élvezheted, ha közben számlákat nyújtanak át, az asztalt terítik vagy a feleséged napi eseményekről tart temperamentumos előadást.”<sup>11</sup>

## A hang fiziognómiája és a hangok érzékisége

■ Az elektronikus médiumok megjelenését Niklas Luhmann *evolúciós vívmánynak* tekinti, olyan változásnak tehát, amelynek hatása nem csupán saját körében és közvetlen környezetében érzékelhető, hanem átalakítja a társadalom valamennyi szegmensének a működését, s így új makrokorszak kezdetét jelöli az emberiség történelmében.<sup>12</sup> A rádióval ugyanis az élőszó, mely korábban a személyközi kommunikáció területét birtokolhatta csak, átkerül a tömegkommunikáció területére, s ezzel útjára indul az elektronikus médiumok által generált másodlagos szóbeliség,<sup>13</sup> a tömegkommunikáció szóbelisége, mely alapvetően formálja át az emberek tájékozódási lehetőségeit, következésképpen cselekvési stratégiáit, általános életvezetését is. Ha mármost magyarázatot keresünk arra, hogy a másodlagos szóbeliség térnyerése miért járt együtt ilyen alapvető változásokkal, akkor nem elégedhetünk meg a technikai szenzációra való utalással: mint minden *csoda*, ez is három napig tartott csupán. Sokkal inkább azokból a jellegzetességekből kell kiindulnunk, amelyekkel az élőbeszéd rendelkezik a kultúra más (írásos) médiumaival szemben – s ha ezeket tisztán látjuk, akkor talán választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy a rádiót mint az élőbeszéd tömegmédiumát miért tarthatták különösen alkalmasnak a(z írásos) kultúra közvetítésére.

Az élőszónak az írásos kommunikációval szemben előnyei és hátrányai egyaránt vannak. Platón az írásbeliség megszületésének hajnalán úgy fogalmazott e

vonatkozásban gyakran idézett *Phaidrosz* című dialógusában, hogy aki „azt hiszi, hogy művészetét írásban hátrahagyhatja, nemkülönben az, aki átveszi, abban a hiszében, hogy az írás alapján világos és szilárd lesz a tudása, együgyűséggel van telítve, és tényleg nem ismeri Ammón jóslatát, ha azt hiszi, hogy nagyobb jelentősége van az írásnak, mint az, hogy emlékeztesse azt, aki már úgyis tudta, arra, amiről az írás szól.”<sup>14</sup> E Szókratész szájába adott mondatokat néhány sorral lejjebb *Phaidrosz* úgy összegzi, hogy a hozzáértő ember eleven és lelkes szavainak az írott szó árnyképe csupán.<sup>15</sup> Az idézett sorok arra utalnak, hogy a rögzített szöveg a szóbeli megnyilvánulásnak csak egy részét képes megőrizni. Beszédkutatók mai terminológiával ezt úgy fejezik ki, hogy az írás csak a beszéd szegmentális elemeinek lejegyzésére képes, a szupraszegmentális (beszéddallam, hangsúly, tempó, szünet, ritmus stb.) és az extralingvális (mimika, gesztusok) elemeket írásban rögzíteni nem lehetséges.<sup>16</sup> Ugyanez azonban – félig üres már az üveg, vagy félig még tele van – pozitív felhanggal is megfogalmazható. Az írás feltalálásáig az élőbeszéd egyetlen összetevője sem volt rögzíthető, most legalább a szegmentális elemek archiválása lehetővé vált, s ez mint evolúciós vívmány megnyitotta az írásbeliség makrokorszakát. A kultúra más archivált szegmenseihez hasonlóan a nyelvhasználat is képessé vált arra, hogy tartós nyomokat hagyjon maga után, melyek bármikor szemügyre vehetők és vizsgálhatók – szemben a hang szupraszegmentális összetevőivel, melyek a fonográf 19. századi felfedezéséig (1877) egyszeri és tünékeny jelenségek maradtak. „A színész két sírban nyugszik, egyik a föld, másik a feledékenység. Neki nemcsak omlatag teste válik porrá, hanem mindaz, amit lelke alkotott, szellemének csodaművei, lángesze, híre; – por és hamu a halál után, mit a szél elfű. – A költő édes gyermeke a múzsának; ha ihletett lelkének aranyeszméi voltak, azoknak értéke halála után még nőni fog, eszméit egyik szív a másiknak adja által; – a színész a mostoha fiú, aki csak álmodik a nagyságról, az arany hírről, s mikor az álmnak vége, semmivé lesz, mint a szép álmok képe” – fogalmazott Jókai a reformkor nagy színészét, Lendvay Mártont búcsúztató nekrológiájában.<sup>17</sup> Platon érvelését megfordítva úgy is fogalmazhatnánk tehát, hogy az írás legalább *valaminek* a rögzítésére képes; márpedig vizsgálni csak azt tudjuk, ami rendelkezésre áll; nyilván ennek tulajdonítható, hogy az antik görögöktől kezdve a füllel szemben minden kor a szemet tekintette elsődleges érzékszervnek.<sup>18</sup>

Az előszó tünékenysége ugyanakkor nemcsak nehézséget okoz a befogadónak, hanem számos ponton megkönnyíti helyzetét: ami itt hátrány, az a másik oldalon előnyként mutatkozik.

Kétségtelen: hang csak *leendésben* létezik, keletkezik és keletkezése pillanatában elmúlik.<sup>19</sup> Befogadása jelenlétet követel, hangjelenséget recipiálni csak performativitásában lehet, s ezen nem változtat az sem, ha a hangot a rádió közvetíti, az sem, ha rögzített hangot közvetít, sőt még az sem, ha a hangot mi magunk rögzítjük, és újra meg újra meghallgatjuk. A visszahallgatás során is csak a *leendést* hallgathatjuk vissza, a rögzítettnek a megszólalása pillanatában mindjárt el is múló, egymásra következő elemeit. Ez nagyon fontos különbség az olvasáshoz képest. Ha olvasunk, akkor nem betűket olvasunk, hanem szavakat, mondatokat, sőt bekezdéseket: szemünk előtt mindig ott van a már olvasott és a még olvasandó, bármikor előre- és visszapillantunk, tetszőleges befogadási egységeket képezhetünk önmagunk számára. A hangzó szövegnek viszont mindig csak az éppen hangzó részét halljuk, *előttjét* és *utánját* megteremtteni, érzékelni és tudatosítani azt, ami éppen nem hallatszik, még olyan digitális hangvágó programok segítségével sem könnyű, amelyek nem csupán visszajátszhatóvá teszik a hangsort, hanem pontosan jelzik, sőt jelölhetővé teszik annak időbeli lefutását és modalitását is, azaz ábrszerűen olvashatóvá teszik a hallhatót.

Más oldalról nézve azonban a *jelenlét*, a *leendés* fültanújának szituációja megkönnyíti a befogadást; a korlát, mint a műalkotások létrehozása és befogadása esetében mindig, itt sem csupán akadály, hanem támasztókarfa egyben.<sup>20</sup> A beszéd, szemben az írással, mindig magával hozza az odafigyelés pillanatnyiság által gerjesztett kényszerét, a fokozott koncentrációt. Az írást máskor is elolvashatom, olvasását végtelenségig halogathatom, ha olvasás közben elkalandozik a figyelmem, visszalapozással bármikor korrigálhatok. A hangok viszont azonnal elszállnak, ezért ösztönszerűen jobban összpontosítunk megértésükre. A beszéd akkor is magával hozza a jelenlét egyidejűségéből adódó érzését és vele a fokozott koncentrációt, ha a beszélő valamilyen technikai médiumon keresztül szólal meg; ezért okoz furcsa érzést, személyes érintettség esetén fájdalmat és megrendülést, ha halott emberek szavait halljuk.<sup>21</sup>

Az egyidejűség és jelenlét érzése tehát nem csak a személyközi kommunikáció klasszikus terében alakulhat ki. Ennek legfőbb oka az, hogy – Sybille Krämer megfogalmazása szerint – amikor valamit *mondunk*, egyben *mutatunk* is valamit, azaz a hang elkerülhetetlenül játékba hozza a testet, még akkor is, ha az láthatatlan marad. Megállapításának alátámasztására egyrészt Nietzsche-re hivatkozik, aki egyik hátrahagyott töredékében úgy fogalmazott, hogy „Az, ami a legérthetőbb a beszédben, nem maguk a szavak, hanem a tónus, a hangerő, a moduláció, a tempó, melyekkel szavak sorát ejtjük ki, röviden a szavak mögött meghúzódó zene”, másrészt svájci agykutatók 2005-ös, a *Nature Neuroscience* című folyóiratban megjelent tanulmányára, mely szerint a beszélő hangjában megnyilatkozó indulat (harag, düh) a hallgatók agyát riadókészültségbe helyezi – még akkor is, ha nem értik a kimondott szavak jelentését, vagy éppen egészen másra koncentrálnak.<sup>22</sup>

A test tehát nem csupán a látható extralingvális jegyek útján hagy nyomot a beszédben, hanem a hallható részhez tartozó szupraszegmentális elemeken keresztül is. A hangokat a test hangképző szervei hozzák létre; ebből következően egyrészt individuálisak (megismerjük egymást a hangunkról), másrészt a hang tulajdonosa által csak korlátozottan uralhatóak és ellenőrizhetőek. A hang azonban, jóllehet mindig személyhez kötődik, és csak folyamatában, személyhez kötődően fogadhatjuk be, egyben konvencionális, sokak által használt jelrendszer hordozója: azaz egyszerre individuális és társadalmi jelenség. „A hang nem egyszerűen test vagy szellem, érzéki vagy értelmi, affektus vagy intellektus, nyelv vagy kép, hanem mindkettő megtestesülése. Két olyan oldal között helyezkedik el, amelyek általa kerülnek kapcsolatba” – olvasható a *Stimme* című tanulmánykötet bevezetőjében.<sup>23</sup>

A test ilyen módon való elkerülhetetlen jelenléte a beszédben megkönnyíti a befogadást. Érzékvé teszi a közlést, vezeti a hallgatót a recepció folyamata során. A beszéd fiziognómiai komponenseinek (melyek láthatóság esetén természetesen a beszéd extralingvális elemeivel is kiegészülnek) éppen ez a funkciója.<sup>24</sup> Az írásos szöveg ilyen mankókkal nem rendelkezik. Az élőszó további előnye, hogy lefutásában érzéki elemek tudatosan is elhelyezhetőek. A test által hátrahagyott nyomot kiküszöbölni nem lehet, alakítani és vele a megértésre „ráségíteni” annál inkább. Ennek művészei a színészek, de ezt gyakorolja az anyuka is, amikor felolvassa ágyban fekvő gyermekének az esti mesét. S amint az utóbbi példa jelzi, a hang befogadása nem kíván aktivitást. Éppen ellenkezőleg, néhez nem tudomást venni róla, ha hallótávolságon belül vagyunk, ez bosszantó is lehet, míg a látótávolságon belüli könyvet minden további nélkül figyelmen kívül hagyhatjuk.<sup>25</sup>

## Akusztikum: a kultúra önálló szegmense és/vagy a kultúra közvetítése?

■ A rádió kultúráközvetítő képességébe vetett hajdani hitnek – túl a technika csodáján – alighanem az élőbeszéd imént ecsetelt jellegzetességeire, a benne rejlő lehetőségekre való ösztönös ráérzésben lelhetjük magyarázatát. Az elmondottak alapján ugyanakkor világossá vált, hogy az élőbeszéd eredendően, személyközi kommunikáció formájában, az elsődleges szóbeliség időszakában sem volt egyszerű, engedelmes és semleges közvetítő médium. E tény pedig mindjárt érthetővé teszi, hogy miért bizonyult naivnak a beléje vetett hit. Ha valami egyáltalán, akkor a könyv több joggal pályázhatna a puszta közvetítő médium státusára: a nyomtatott szöveg alapelemei, a betűk végső soron egyformák és személytelenek. A könyv mégis ellenáll a teljes uniformizáltságnak. A betűtípusok megválasztása, a nyomdai tükör, a papír minősége, a borító, a méret, a külső dizájn milyensége egyedivé teszi a könyvet, és részesévé válik a szöveg jelentésének. Egészen más élmény Ady versesköteteit az első kiadásban olvasni, és más egy későbbi összkiadásban. A példák száma tetszés szerint multiplikálható.<sup>26</sup> A magukra valamit adó nyomdák termékeit valaha könnyű volt felismerni, a magukra valamit adó kiadók ma is súlyt helyeznek arra, hogy könyvek külső formája igényes és a szöveggel harmonizáló legyen. A szöveg lecsupaszítása puszta szövegre csak az írógépfeltalálásával vette kezdetét a 19. század második felében, mert a kézírásnak mindig volt dizájnja. Nemcsak a tehetségtől függ a siker, fogalmazott Kosztolányi, hanem „attól is, hogy violaszín tentával írsz-e vagy feketével”, s attól is, hogy az íráshoz milyen papírt választasz.<sup>27</sup> A szöveg uniformizálásának írógépek által megkezdett gyakorlatát folytatták a számítógépes szövegszerkesztők, legújabban pedig már a régi könyvek is egyenruhában jelennek meg az e-book-olvasók képernyőjén. Ha a Gutenberg-galaxis mégsem ér véget, az csak annak lesz köszönhető, hogy talán mindig lesznek ínyencek, akik minden praktikussága ellenére sem kedvelik a digitalizált menzakovszót.

A rádióban hallható akusztikus produkciók jelentős részének – gondoljunk a hangjátékokra példának okáért! – az élőbeszéd ráadásul egyik komponense csupán. „Amikor az akusztikus elemek bejutnak a mikrofonba, abszolutizálódnak, új játéktér keletkezik, melyhez hasonló korábban nem létezett. [...] Ebben a potenciális játéktérben az összes akusztikus elem új szerepkörhöz juthat. A hang, a zöreje ábrázoló funkciókat vehetnek át, beszéddé válhatnak, és fordítva, a beszéd hangokká és zörejeikké alakulhat. A szavak és a hangok csak a beszéden keresztül közvetítődnek, így a szó szoros értelmében nem literárisak, és a beszéd egészen más szerepet is játszhat, mint amelyet a színpadon és a filmben játszani képes. A beszéd »megtettesíthet« személyeket, helyet és cselekményt, ugyanakkor instrumentuma a »text-sound-composition«-nak is” – fogalmaz Werner Klippert a hangjáték elemeit bemutató könyvében.<sup>28</sup> Azt, hogy a különböző akusztikus elemek, közöttük a beszédhangok, a rádiójátékban sajátos műalkotássá szerveződhetnek, Hans Flesch már nagyon korán, a *Funk* című lapban közreadott 1925-ös írásában felismerte.<sup>29</sup> Erről azonban csak a távoli jövő lehetőségeként értekezett, míg a rádió legfontosabb szerepét ő is a *közvetítésben* látta. Ám a bevezetőben idézett magyar szerzőktől eltérően nem abban az értelemben, hogy a rádióban felhangzó az *eredeti* élményében részesítené a hallgatót. Az akkori technikai feltételek mellett természetesen nem volt nehéz belátni, hogy ami készülékek mellett helyet foglalva hallható, az közel sem azonos a mikrofon előtt elhangzóval. Másként fogalmazva, annak az új játéktérnek, amely az akusztikus elemek mikrofonba való bejutása nyomán jött létre, kezdetben a minőségromlás volt a legszembetűnőbb jellemzője. A rádió által közvetített koncert nem más, mint egyféle, a Walter Benjamin-i értelemben auráját vesztett adaptáció, hangos partitúraol-

vasás, melynek Flesch szerint csak az adhat létjogosultságot, hogy képes felkelteni az érdeklődést az eredeti iránt.

Hans Flesch érdemei tehát nem csupán az önálló rádióművészet vizionálása terén vitathatatlanok, hanem a rádió közvetítő szerepének a mikrofon által teremtett új és önálló játéktérrel összefüggő, differenciáltabb megítélésében és leírásában is. Szavai nyomán ugyanis világossá válik, hogy a rádió sohasem lehet képes egy másik médium által létrehozott alkotás pusztá – értsd: semleges – közvetítésére, legyen szó akár szövegről, akár zenéről. A közvetítés mindig *elsajátítás*, amely elvesz és hozzátesz az eredetihez, s hogy a kettő közül melyik a feltűnőbb, az a technikai felteletől, a rendező és csapata tehetségétől, a hallgató előzetes ismereteitől egyaránt függ. Másként értékeli az adaptációt az, aki ismeri az eredeti művet, és másként az, aki először akusztikus formájában ismerkedik meg vele. Utóbbi esetben biztosan nem az eredetihez képesti hiányok lesznek számára a legszembetűnőbbek – ám ennek ellenére (vagy éppen ezért) kedvet kaphat az eredeti megismeréséhez is. Egyik hallgatóm, amikor 2011 tavaszán Markovits Ferenc hangjátékát elemeztük a szegedi egyetemen, mely Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok* című verseskötete<sup>30</sup> nyomán készült,<sup>31</sup> úgy fogalmazott, hogy számára Tolnai szövegeinek költői világa könnyebben befogadhatóvá vált az akusztikus produkció meghallgatása nyomán, s ebben az értelemben a hangjátékot jó belépőnek tartja a Tolnai művészetének olvasás útján való megismeréséhez. Markovits Ferenc (valamint a szöveggönyt készítő Parti Nagy Lajos, a három színész és a produkció többi munkatársa) eszerint és ennek a befogadónak az esetében nem csupán önálló akusztikus műalkotást<sup>32</sup> hozott létre, hanem kedvet teremtett Tolnai munkáinak olvasás útján való megismeréséhez: a fleschi értelemben vett kultúráközvetítés is megvalósult tehát. Ám nem a Flesch által leírt módon, az eredeti limitált formában való közvetítésével. Markovits hangjátéka éppen annak köszönheti közvetítő erejét, hogy erős és magával ragadó, öntörvényű akusztikus műalkotásként megeremtetette önmaga esélyét arra, hogy érzékeny, értő és főként kíváncsi befogadókra találhasson. S ez persze fordítva is igaz: bizonyosan szép számmal voltak és lesznek olyanok, akik azért kapták és kapják fel a fejüket Markovits Ferenc munkája hallatán, mert Tolnai *Wilhelm-dalainak*, az írott kultúra ezen erős alkotásának az olvasmányélménye már predesztinálta iránta való érdeklődésüket.

### Egy összegző mondat – és még valami

■ Az a rádiózás hajnalán kialakult hit, hogy az új médium egy csapásra megoldhatja a kultúra terjesztésének és magas szinten való nivellálásának a felvilágosodás óta napirenden lévő és megoldatlan problémáját, azért bizonyult naivnak tehát, mert vele nem a közvetítés Jolly Jokere, hanem a kultúra olyan új és önálló szegmense jött létre, amelynek akusztikus produkciói esetenként éppen úgy közvetítőkre szorul(ná)nak, mint az írott kultúra magas színvonalú termékei.

A *megszóaltatás* az írásos kultúra közvetítése terén csak abban a kivételes esetben játszhat kulcsszerepet, amikor valamely írásbeliség által megőrzött és ma már az írásbeliség részeként számon tartott, de eredendően szóbeli befogadásra készült művet vezet vissza eredeti közegébe. Tipikusan ilyenek a homéroszi eposzok, amelyeket ugyan már az antik görögök lejegyeztek, de nem azért, hogy olvassák, hanem hogy felolvassák őket. Először Nietzsche figyelmeztetett a 19. század végén<sup>33</sup> arra, hogy a klasszikus görög irodalmat az írásbeliség évszázadainak nyomása alatt duplán félreértették: egyrészt elválasztották eredeti, szóbeli befogadáson alapuló közegétől, másrészt figyelmen kívül hagyták, hogy a szóbeli előadás során több művészet (deklamáció, zene, dal, tánc stb.) kapcsolódott össze. Az eredeti közeg rekonstruálása persze nem lehetséges, de a modern, hangzó feldolgozás ilyen eset-

ben meglepő eredménnyel járhat. Tanúskodik erről az *Odüsszeia* hallás útján történő befogadását ismét lehetővé tevő, német nyelvű hangoskönyv pár évvel ezelőtti, lelkes fogadtatása. Példaként – Korinna Janz-Peschkének az adaptáció létrejöttét és fogadtatását részletesen bemutató tanulmánya nyomán<sup>34</sup> – a *Bunte Wochenzeitung* kritikusanak szavait idézem: „Aki iskolás korában csak kényszeredetten foglalkozott Homérosz *Odüsszeiájával*, íme új lehetőséget kapott arra, hogy ehhez az irodalmi műalkotáshoz közelítsen [...]. Thomas Holtzman [a művet felolvasó színész – Sz. M.] [...] élővé teszi az antik történetet. Még az is újra felfedezi, aki ismeri a szöveget, olyan mellézköngéket és hangulatokat hall ki belőle, amelyek az olvasás során eddig talán fel sem tűntek neki.”<sup>35</sup> S ha valaki magyar nyelven szeretne próbát tenni, szeretne fültanúja lenni annak, hogy mennyire más élmény Homéroszt *hallgatva befogadni*, megszabadulva a végtelenbe nyúló hexameter hervasztó látványától, a néma olvasás monotóniájától, akkor rendelkezésére áll a Magyar Vakok És Gyengén Látók Országos Szövetségének hangos könyvtárának Devecseri Gábor fordításának hangos változata.

Érdemes rákeresni,<sup>36</sup> az élmény garantáltan különös és meglepő lesz.

### ■ JEGYZETEK

1. Tóbiás Áron: *Fellekvár*. A Magyar Rádió regénye. Emberek – Történetek – Dokumentumok. 1925–1945. Magyar Rádió Közalapítvány, Bp., 2003. (A továbbiakban Tóbiás 2003.) A szerző forrásainak lelőhelyeit nem adja meg; e hiányt az alábbi idézetek esetében, ahol tudtam, pótoltam.
2. Tóbiás 2003. 13.
3. I.m. 1; lásd Móricz Zsigmond: *A rádió új lelket termel*. In: *A tízéves Magyar Rádió. 1925–1935*. Tolnai Nyomda, Bp., 1935; *Rádió!...Rádió!* Magyar írók novellái és publicisztikai írásai. Szerk. Salamon István. Noran Kiadó, Bp., 2005.; (A továbbiakban Salamon 2005.) 41.
4. Tóbiás 2003. 165; lásd Németh Ágnes (szerk.): *Németh László élete levelekben. 1914–1948*. Magvető és Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1993. 202.
5. I.m. 29.
6. Márai Sándor: *Műsoron kívül*. Újság 1935. november 30. Lásd *Az étheren át*. Írók a Magyar Rádió műhelyében. Az interjúkat készítette és szerk. Salamon István. Magyar Rádió Rt., Bp., 2002. 218.
7. Tóbiás 2003. 45; lásd Kosztolányi Dezső: *Szavak a rádióról és a távolbalátásról*. In: Salamon 2005. 68.
8. Antje Vowinckel: *Collagen im Hörspiel*. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Band 146.) (A továbbiakban Vowinckel 1995.) 134.
9. A médium és forma kapcsolatáról szóló elméletét Luhmann szinte valamennyi munkájában érinti. Magyar nyelven lásd például Niklas Luhmann: *Bevezetés a rendszerelméletbe*. (Ford. Brunzel Balázs) Gondolat Kiadó, Bp., 2006. 211–222; speciálisan a művészet vonatkozásában lásd Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*. In: Uő: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 2008. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1872.) 123–138.
10. Vowinckel 1995. 121.
11. Tóbiás 2003. 31.
12. Niklas Luhmann: *A korszakképzés problémája és az evolúcióelmélet*. (Ford. Rákai Orsolya) In: Rákai Orsolya (szerk.): *A háló, a halászok és a halak*. Tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról. Osiris – Pompeji, Bp. – Szeged, 2001. 183–207.
13. Walter J. Ong által bevezetett terminus; vö. Nyíri Kristóf: *Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez*. In: Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség*. A kommunikációs technikák története Homérosztól Heideggerig. Áron Kiadó, Bp., 1998. (A továbbiakban Nyíri–Szécsi 1998.) 11–16.
14. Platón: *Phaidrosz*. (Ford. Kövendi Dénes) In: Falus Róbert (szerk.): *Platón válogatott művei*. Európa Kiadó, Bp., 1983. 561.
15. I.m. 562.
16. Benczik Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Trezor Kiadó, Bp., 2001. 23–28, 52; Gósy Mária: *Fonetika, a beszéd tudománya*. Osiris Kiadó, Bp., 2004. 164–227; Németh Géza – Olaszky Gábor (szerk.): *A magyar beszéd*. Beszédkutatás, beszédtechnológia, beszédinformációs rendszerek. Akadémiai Kiadó, Bp., 2010. 95–205.
17. Vasárnapi Újság, 1858. február 7. 61.
18. Doris Kolesch – Sybille Krämer: *Stimmen im Konzert der Disziplinen*. Zur Einführung in diesen Band. (A továbbiakban Kolesch–Krämer 2006.) In: Doris Kolesch – Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme*. Annäherung an ein Phänomen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 2006. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1789.) (A továbbiakban Stimme 2006.) 7–8; Bernhard Waldenfels: *Das Lautwerden der Stimme*. In: Stimme 2006. 195.
19. Kolesch–Krämer 2006. 11.
20. Weöres Sándor: *A vers születése*. In: Uő: *Egybegyűjtött írások*. Magvető Kiadó, Bp., 1986. I. köt. 226.
21. Kolesch–Krämer 2006. 7.



22. Sybille Krämer: *Die »Rehabilitierung der Stimme« Über die Oralität hinaus.* (A továbbiakban Krämer 2006.) In: *Stimme* 2006. 274.
23. Kolesch-Krämer 2006. 12. In: *Stimme* 2006. 12. (Saját fordításom.)
24. Krämer 2006. 274–276.
25. Thomas Macho: *Stimmen ohne Körper.* Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: *Stimme* 2006. 130.
26. Részletesebben lásd Szajbély Mihály: *Intermediális randevűk a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co.* Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008. 36–39.
27. Kosztolányi Dezső: *Az írás technikája.* In: *Uő: Nyelv és lélek.* Szépirodalmi Kiadó, Bp., 7. 1971. 356.
28. Werner Klippert: *Elemente des Hörspiels.* Philipp Reclam Jun. Verlag, Stuttgart 1977. (Saját fordításom.)  
Általam használt internetes kiadása: <http://www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M586d515aedf.0.html> (Utolsó letöltés: 2012. június 20.)
29. Hans Flesch: *Mein Bekenntnis zum Rundfunk.* Funk, 1925. 445. Általam használt internetes kiadása: <http://www.mediaculture-online.de/Autoren-A-Z.253+M5a2ecccadc2.0.html> (Utolsó letöltés: 2012. június 20.)
30. Tolnai Ottó: *Wilhelm-dalok, avagy a vidéki Orfeusz.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1992.
31. Tolnai Ottó: *Wilhelm-dalok, avagy A vidéki Orfeusz.* Rádióra alkalmazta: Parti Nagy Lajos. Előadja: Csomós Mari, Máté Gábor, Vallai Péter. Zenei szerkesztő: Molnár András. A felvételt Kosárszky Péter és Pápay Mónika készítette. Dramaturg: Varga Viktor. Rendező: Markovits Ferenc (1992) Lelőhely: <http://kereso.nava.hu/document/show/id/450844/highlight?description=tolnai+wilhelm&subjects=tolnai+wilhelm&participants=tolnai+wilhelm&imagegallery=tolnai+wilhelm&tvguideinfo=tolnai+wilhelm>. (Utolsó letöltés: 2012. június 19.)
32. Vö. Szajbély Mihály: *Tolnai Ottó akusztikus műalkotássá formált Wilhelm-dalai.* Markovits Ferenc hangjátéka, Parti Nagy Lajos szövegkönyve nyomán. Tiszatáj 2012. (Saját alatt.)
33. Friedrich Nietzsche: *A görög irodalom története.* I. és II. rész. Részletek. (Ford. Vajda Károly) In: Nyíri-Szécsi 1998. 25.
34. Korinna Janz-Peschke: *Hörbuch und Mündlichkeit.* In: Jürg Häusermann – Korinna Janz-Peschke – Sandra Rühr: *Das Hörbuch.* Medium – Geschichte – Formen. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2010. 233–347. 35. l.m. 301. (Saját fordításom.)
36. Iliász: <http://mek.oszk.hu/03300/03319/index.phtml>; Odüsszeia: <http://mek.oszk.hu/03300/03320/index.phtml>. Felolvassa Bodor Tibor. (Utolsó letöltés: 2012. június 19.)

