

RECENZIO

Szitha Tünde

1956 – TÖRTÉNELEM ÉS ZENETÖRTÉNET EMBER- KÖZELBEN

Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): 1956 és a zenei élet. Előzmények, történetek, következmények. Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára–Kronosz Kiadó, 2019

Az 1956-os forradalom körüli zenei események feldolgozásával régóta adós a magyar zenetudomány. 1989-ig, ha hozzá is lehetett volna férni a fennmaradt levéltári adatokhoz, aligha lehetett volna azokat a korszak ideológiájától függetlenül értelmezni, de magyarázza a késlekedést az is, hogy ez a korszak a rendszerváltás óta eltelt három évtized alatt is „érzékeny” terület maradt. Egyrészt hiányzott még az objektív vizsgálódáshoz és interpretációhoz szükséges történelmi távlat, hiszen az események egykori aktív résztvevőinek (elszenvedőinek) egy része a zenei élet szereplője volt a gazdasági-politikai rendszerváltást követő időszakban is, másrészt a magyar zenetudománynak egyébként is jelentős lemaradásai voltak a 2. világháború utáni zenetörténetünk feldolgozásában. A közelmúlt tehát elsősorban e hiányok pótlásáról és a zenetörténet-szakma kortárs zenével kapcsolatos mindenkor aktuális feladatairól szolt, azaz zeneszerzői életművek feldolgozásáról, műfajtrónetről, intézménytrónetről, stílusirányzatokról, műelemzésekéről, a hagyomány és modernitás kérdéseiről. E kutatások eredményeiből azonban összeadódni lát-szik egy másik információs háló is, amelyet céltudatosan vizsgálva ma már pontosabb képet alkothatunk az 1945 utáni másfél évtizedről is.

A kötetben négy intézmény (a kiadóként felsoroltak mellett a Magyar Mozgó-képkincs Megismertetéséért Alapítvány) összefogásának köszönhetően a történet-szakma képviselői mellett olyan zenetörténetészekről olvashatók jelentős kutatási eredmények, akik az előbb felsorolt tématerületek feldolgozásában eddig is jelentős szerepet játszottak. Az itt összegyűjtött, kibővített és tanulmányá szerkesztett írások eredetileg a 2017 februárjában megtartott azonos című konferenciára készűltek, mely a rendszerváltás óta először foglalkozott a zenészek 1956 előtti és utáni évekre jellemző politikai és közéleti szerepével és helyzetével. A kötetben szélesebb nyilvánosság elé tárt adatok és következtetések nemcsak a konferencia által inspirált új és ide fókuszáló kutatások eredményei, hanem korábbi eredmények jéghegyének csúcsa is. A könyv hiánypótló olvasmány azok számára is, akik tanárként vagy előadóként ismerik a tanulmányokban sokszor említett zeneszer-

zők műveit, de bőven talál itt fontos adalékokat e nehéz idők történetéhez a téma iránt érdeklődő nem szakmabeli olvasó is, különösen, ha a zenei élet eseményeit a kultúra más területein lezajlott történésekkel is össze tudja vetni.

A témák különbözőségéből is adódó sokféle nézőpont jó érzékelhető, sőt, a források kezelésének és értelmezésének nehézségeit olykor maguk a szerzők is hangsúlyozzák. Rainer M. János írása (*Tíz, hús, harminc... hatvan!*), a kötet egészét tekintve lendületes bevezető és felütés, mely történészszemmel vizsgálja azokat a forradalomhoz kapcsolt jelentésváltozásokat, amelyeket az ország döntéshozói az elmúlt több mint hat évtized folyamán az éppen időszerű hatalmi és társadalmi érdekek szerint alakítottak. A történetírás és emlékezet viszonyára vonatkozó gondolatok egyúttal arra is figyelmeztetik az olvasót, hogy a kép valószínűleg sohasem lesz teljes és tiszta, mert minden (közösségi és személyes) visszaemlékezés csak a nagy mozaik egy-egy alkotóeleme. A Rainer által „emlékezetpolitikai erőtér”-nek nevezett közegben változott és változhat a felkutatott tények és adatok értelmezése, nemcsak a többi adattal összevetve, hanem azáltal is, hogy ki és hová illeszti őket. A politikai manipuláció lehetősége mindig és mindenkor, tehát ma is jelen van, és hogy az emlékeket és dokumentumokat jóra vagy rosszra használják, az többnyire az adott korszak hatalmi viszonyaitól és politikai kultúrájától is függ. A politika által közvetített értelmezést tehát kritikával, vagy legalább is erős távolságtartással érdemes kezelni.

Tallián Tibor és Péteri Lóránt jegyzi a kötet terjedeleme és tartalom szerint is két legsúlyosabb írását. Bár minden tanulmányban számtalan hivatkozás tekinthető első kézből való (tehát a szereplőktől közvetlenül származó) adatközlésnek, Talliáné (1956 – *Az Elek utcától az Eötvös utcáig*) az egyetlen, amely személyes élményeket idéz fel, azaz saját gyerek- és kisiskolás éveiből őrzött emlékeit is társítja a kutatási eredményekhez. A szerző maga sem titkolja, hogy az emlékek felidézésének e mostani lehetősége is ösztönözte őt arra, hogy korábbi bőséges – tanulmányokban és ismeretterjesztő rádióműsoraiban már nyilvánosság elé is tárt – tudományos ismereteit tovább tágítsa a kifejezetten erre az alkalomra végzett levéltári (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára) és intézménytörténeti (Köbölkút utcai Általános Iskola) kutatásokkal is. A memoár és a hiteles dokumentumok egymásra is reflektáló szövevényében a személyes hang felerősíti a múlt palackpostájából kibontott üzeneteket. Tallián figyelmezteti olvasóját, hogy a fennmaradt dokumentumokat csak kritikusan és más adatokkal összevetve szabad értelmezni. A Kodály Zoltánról és környezetéről, Járdányi Pálról, Szervánszky Endréről, Vincze Imréről, valamint a korszak zenei életében meghatározó szerepet játszó Mihály Andrásról és Székely Endréről szóló ügynökjelentések a tájékozatlan olvasót akár félre is vezethetik, mert e szövegek megfejtéséhez elengedhetetlen az egész környezet felkutatása, a tévedések és a rossz adatok kiszűrése is. A diktátúra csak nagy vonalakban kiszámítható és állandóan változó elvárásait a politikailag elkötelezett besúgók (és tartótisztjeik) nyilvánvalóan követték, de a jelentések jelentős része megfélemlített, megzsarolt vagy éppen a hálózatot bölcsen vagy cinikusan kijátszó emberektől származik. Az „elkötelezettek” között sok műveletlen vagy a megfigyelt környezetét és tevékenységét nem jól ismerő ügynök is volt, a többiek jelentéseiben pedig a szándékos megtévesztés lehetősége is gyakran fel-

merül. Tallián körültekintően vezeti az olvasót, és nemcsak ezekre az elemekre hívja fel a figyelmet, hanem a diktatúra embertelen manipulációinak értelmetlenségére is: a mindenki által ismert 70-es évekbeli három T (Tiltás–Tűrés–Támogatás) rendszerének analógiájára az ötvenes éveket a három H, azaz Hazugság–Hülyeség–Hiábavalóság rendszerének, az 1956 előtti évtizedben a magyar zeneszerzőktől elvárt alkotói és zenei-közéleti magatartást „munkaterápiás intézet”-nek nevezi. Szomorúak és elgondolkodtatók a korszak zenei jelenségeiből levont következtetései is, és nemcsak azok az észrevételek, amelyek a reprezentatív komolyzenei művekre vonatkoznak, hanem azok is, amelyek 1956 és az utána következő évek közismert zenei szimbólumait tárgyalják. Liszt *Funérailles* című zongoradarabjának forradalom utáni jelentését eddig csak kevesek ismerték, de a kor slágerzenéjére tett megállapítások is tartogatnak meglepetéseket, amikor a szerző a tanulmány zárószakaszában szüleink fiatalkori, nosztalgiaiával emlegetett dalain keresztül érzékelteti a forradalom utáni évtized hangulatát, a sokféleképpen megélt kulturális meghasonlottságot és az értelmiségi életforma évtizedeken keresztül reménytelennek látszó jövőjét.

A Tallián Tibor által felidézett korszak (vagy inkább korszak) megvilágító erejű adatokkal és következtetésekkel bővíti Péteri Lóránt írása („*Szabad Szövetség*”. *A zenei elit intézményei a forradalom, a megtorlás és az államszocialista restauráció idején [1956-1959]*), amely a zenészszakmát összefogó országos hatósugarú szervezetek és intézmények működésére, tagságuk és vezetőik forradalom alatti és utáni szerepvállalására összpontosít. A tanulmány elsőként az 1949-ben alapított Magyar Zeneművészek Szövetségében lezajlott eseményeket követi végig. E szervezet, mely Péteri találó megfogalmazása szerint a „pártállami kontrollgyakorlás céljából végrehajtott központosítás” legfontosabb intézményes eszköze volt, magában foglalta a zenei élet minden művészi vagy intézményes értelemben is nagy tekintélyű szereplőjét. Az itt zajló események az egész ország zenei életének működésére kihatottak, közvetlen kapcsolatban voltak a Szerzői Jogvédő Hivatalban, az Országos Filharmóniában és a Zeneakadémián zajló történésekkel – és nemcsak a forradalmat megelőző hónapokban, az októberi–novemberi hetekben, hanem a pártállami visszarendeződés időszakában is. Péteri egy sportközvetítés izgalmaival ismerteti a Szövetség szervezeti felépítéséről, tagságáról és az elnökség 1956–58 között (a hatalmi viszonyok át- és visszarendeződésének megfelelően) többször változó összetételéről fennmaradt iratokat. A számok és listák összefüggéseiből és a korabeli eseményeket dokumentáló iratokból a zenei élet vezető szereplőinek személyes élet- vagy túlélő stratégiái, szakmai és közéleti elkötelezettségeik, egzisztenciális kényszereknek is kiszolgáltatott sikeres pályáik vagy – egyes esetekben – sikeresnek látszó kényszerpályáik is feltárulnak. Hasonló súlyúak azok az információk is, amelyek az intézményrendszer anomáliáit mutatják meg: a realitásokkal nem számoló zenésztultermelést, az előadóművészek (mesterséges földrajzi bezártságából is következő) kiszolgáltatott helyzetét, a művészi létet és a hangversenyélet működését mérgező honoráriumkategóriákat, az egzisztenciális kiváltságokat létrehozó és konzerváló alkotói támogatásokat, a cenzúra és öncenzúra sokféleképpen intézményesített formáit. Péteri számadatokkal is alátámasztott következtetései érzékle-

tesen tárják fel azokat az okokat, amelyek nemcsak a forradalmi változásokban reménykedő megnyomorított zenésztársadalom közkatonáit, hanem a szakmai elit képviselőit is aktív részvételre ösztönözték ebben az időszakban. Az 1956-os év a zenei élet legtöbb vezető szereplője számára is új és jobb korszakot ígért, ugyanilyen lényeges tehát azoknak a forrásanyagoknak a vizsgálata, amelyek a forradalom leverése utáni két évről tanúskodnak. Akik nem hagyták el az országot, azoknak a pártállami visszarendeződés során újabb, akár személyes bukásokat is magukban rejtő kihívásokkal kellett szembenézniük. A feltárt dokumentumokból kiderül az is, hogy a Szövetségben 1957-től zajló események már a szakmai és egzisztenciális túlélésre, az előadói, alkotói és kutatói munka feltételeinek visszaszerzésére és (bizonyos vonatkozásokban) a kiváltságok megőrzésére irányultak.

Nem kevésbé izgalmas Péteri tanulmányának második része, mely a Zeneakadémián zajló eseményeket és ezek következményeit tárja fel. A jegyzőkönyvekből, jelentésekből és határozatokból összegyűjtött és egymásra vonatkoztatott információk hitelesnek tűnő képet rajzolnak a Zeneakadémia egykori tanárainak és hallgatóinak forradalom alatti szerepvállalásáról, a bukás utáni vizsgálatok folyamatáról és következményeiről. Bár itt az októberi és novemberi események korántsem voltak olyan harcosak, mint más felsőoktatási intézményekben, az olvasónak észre kell vennie, hogy a forradalmi cselekményekben vezető szerepet játszó hallgatók legtöbbször egyben a legtehetségesebbek közé is tartozott. Talán emiatt is válik átélhetővé az események leírása, hiszen – miközben a dokumentumokban későbbi zenei életünk köztiszteletben álló művészeinek, zenetörténészeinek neveit olvassuk – valójában egykori tanáraink és szakmai példaképeink fiatalkorának embert próbáló időszakával szembesülünk. A tanulmány külön erénye az objektivitása. Péteri érzékelhetően távol tartja magát az ítélekezéstől, de bizonyos esetekben felhívja a figyelmet némely cselekedetek mentő körülményeire és a retorziós célú vizsgálatokat végző tanárok humánus eljárás módjaira, melyet a rájuk nehezedő és szakmai egzisztenciájukat is veszélyeztető politikai nyomás ellenére is vállaltak.

Két tanulmány az 1956-ot körülvevő zenei élet és a zenéről szóló hivatalos kommunikáció jelenségeit vizsgálja. Bozó Péter írása (*Zenei évfordulók 1956-ban*) a Liszt-, Mozart-, Schumann-, Muszorgszkij-, Bartók-évfordulókhoz kapcsolódó eseményeket elemezve tárja fel a jól érzékelhető változásokat, melyek az 1953 utáni kulturális lazulásnak köszönhetően megjelentek a magyarországi hangversenyéletben és az évfordulókhoz kapcsolódó zenetudományi és kottapublikációkban. Tanulmányában részletesen kitér arra is, hogy hogyan történt meg a hangversenyéletben is Bartók korábban feketelistára tett műveinek rehabilitációja, és hogyan indult el az a változás, amelynek eredményeként – például az öregkori zongoraművek publikációinak köszönhetően – a Liszt művészetéről alkotott meglehetősen egyoldalú kép átalakulása is ebben az évben kezdődött meg. A függeléként közölt dokumentumok¹

1 Részlet Losonczy Géza „Az Operaház legyen a népé” című cikkéből, *Szabad Nép* 8/31. (1950. február 15.); *Losonczy Géza felszólalása* – részlet a Petőfi Kör sajtóvitájának (1956. június 27.) jegyzőkönyvéből; az Operaház beadványa a Népművelési Minisztérium Zene és Táncművészeti Főosztályának (1956. május 10.) és az arra kapott válasz (1956. június 5.).

érzékletesen mutatják a Bartók műveiről szóló politikai diskurzus változását az 1950 és 56 közötti években.

Gyarmati György (*A Nép, zene, párt című dokumentumfilmről*) a Szécsényi Anikó, Lukács Bea, Szűcs Gergő filmjében összegyűjtött 1950–56 közötti mozifilmhíradók zenei vonatkozású tudósításait tekinti át. Ezek a hírek Gyarmati meghatározása szerint a „politikai tudósítások közé ékelt – népnevelő – kis színesek” funkcióját töltötték be, és mélyen egyetérthetünk azzal a záró megállapításával is, hogy ez ma sincs másképpen a hazai médiában. E filmhíradók környezet- és kultúraszennyező szerepe azonban nyilvánvalóan kártékonyabb volt az 50-es években, mint amilyen ma lenne, amikor a TV- és rádiócsatornák, a világháló (és ezen belül is a közösségi média) mindenki számára bőségesebb, szelektióra és értékelésre is alkalmas tájékoztatói lehetőségeket adnak. A mai néző számára a militarizált vagy politikai propagandára használt folklórról, a munkás- és tömegdalos kóruseseményekről és operettekről szóló tudósítások e korszak legelrettentőbb arcát mutatják. Kiábrándító a szembesülés egy olyan „kulturharccal”, melynek ideológiai célkitűzése szerint a művészetet a „dolgozó nép” szolgálatába kellett volna állítani, de amely a korabeli egyetlen mozgóképplatformon Kodály személyét csak politikai hasznossága szerint jelenítette meg, s lényegében nem vett tudomást arról a Magyarországról, amely Bartók Béla, Weiner Leó, Fischer Annie, Ferencsik János, Tóth Aladár, Cziffra György, Szervánszky Endre, Járdányi Pál és Szabolcsi Bence hazája is volt.

A kötet második felében szereplő tanulmányok a korszak zeneszerzőiről és zenei eredményeiről szólnak, s személyes dokumentumok, naplók, visszaemlékezések közreadásával vagy műelemzésekkel jelenítenek meg néhány olyan művészsorsot, melynek alakulását a forradalom és az utána következő évek jelentősen befolyásolták. A válogatás nem tekinthető reprezentatívnak, inkább arról tájékoztat, hogy az aktuális kutatások éppen mely zeneszerzőkre irányultak a konferencia programjának és a tanulmánykötet összeállításának idején.

Gyarmati György második írása (*„Csupa egzaltált ember, aki azzal szórakozik, hogy mímeli a normalist”*. *Közállapotok és magánpanaszok Jemnitz Sándor 1956-os naplójában*) az idősödő és az 1950-es években mellőzött helyzetbe került zeneszerző-zenekritikus május 22. és december 17. közötti naplóbejegyzéseiből ad kommentárokkal is kiegészített válogatást. E rövid írásrészletek némileg ellenpontozzák Jemnitz zenei életművét és máig forgatásra érdemes ismeretterjesztő és kritikusi tevékenységét. Elsősorban annak dokumentumai, hogy a saját mellőzöttségének keserűségével is küzdő zeneszerző hogyan élte meg az 1956-os évet, „átlagemberként” hogyan értékelte a forradalmat előkészítő hónapokban az egyre erősebben érzékelhető zenei-közéleti változásokat, október 23-án a Sztálin-szobor ledöntését, a rádió ostromát, az aktuális munkáját és feladatait ellehetetlenítő eseményeket, az újra megtapasztalt háborús szorongást, majd – a forradalom leverése után – a visszarendeződs és a besúgók miatti félelmeit.

Dalos Anna a *Légy jó mindhalálig!* című operát és az 1957 és 1969 között befejezett műveket áttekintve elemzi Szabó Ferenc utolsó alkotói korszakát. (*Légy jó mindhalálig! Szabó Ferenc utolsó évei*). A Szabó életművét és pályáját tárgyaló bősé-

ges szakirodalomból, főként Maróthy János és Tallián Tibor idevonatkozó munkáiból kiindulva azt kutatja, melyek voltak azok a személyes motivációk, melyek az élete utolsó két évében már betegségével küzdő zeneszerzőt Móricz Zsigmond regényének operai feldolgozására ösztönözték. Tallián Tibor – Dalos által is hivatkozott – korábbi értelmezése szerint a környezetéért (vagy ellene) hiába harcoló magányos hős sorsa a 60-as és 70-es évek magyar operatermésének visszatérő témája volt.² Bár a kommunizmus eszméjében élete végén is rendíthetetlenül hívő Szabó Ferenc valószínűleg azonosult Nyilas Misi sorsával, Dalos választ keres arra a kérdésre is, hogy a nyugdíjazás, a zenei életben 1945 után 22 éven keresztül betöltött hatalmi pozíció elvesztése önmagában elég volt-e ahhoz, hogy Szabó tudatosan egy lírai önvallomás operai megfogalmazására törekedjen. Az 1957–69 között készült művek alapján arra következtet, hogy az osztályharcos-kommunista művészi küldetés hangját Szabó zenéjében valójában már korábban, 1957 után fokozatosan a magánszféra hangja váltotta fel. E folyamatban egyformán fontos szerepe lehetett a társadalmi-politikai környezet megváltozásának (Dalos megfogalmazása szerint Szabó nem tudta elfogadni „azt az újfajta, haszonelvű kommunizmust, mely kibontakozni látszott Magyarországon”) és a fokozatosan beszűkülő zeneszerzői kifejezőképességnek. A tanulmányból egy alkotói nehézségekkel és emberi kudarcokkal egyszerre viaskodó zeneszerző portréja rajzolódik ki.

Ozsvárt Viktória (*A szimfónia és a tömegek*) a hagyományosan talán legsúlyosabb műfaj, a szimfónia 50-es évekbeli esztétikai és politikai-közéleti jelentésváltozásaival foglalkozik, majd részletesebben kitér arra a három műre, Kósa György 7. „Mohács” szimfóniájára, Székely Endre *Sinfoniájára* és Lajtha László 7. szimfóniájára, melyek közvetlenül 1956 után készültek. A felsorakoztatott életrajzi adatokból és az elemzésekből kiderül, hogy a korszak zenei értelemben is megkezdődött kettős beszédének nyilvánvaló példáiról van szó. A három szimfóniában a forradalom elbukása fölötti fájdalom és csalódottság mellett a személyes tragédiák (Kósa György), a szakmai és politikai meghasonlottság (Székely Endre) és az 1948 után következő folyamatos mellőzöttség keserű tapasztalatai (Lajtha László), illetve ezek zenei ismertetőjelei és jelképei is megjelennek.

Solymosi Tari Emőke („...mint a szél a paraszat” – *Lajtha László és a 7. szimfónia*) Lajtha nemzetközi érdeklődést is kiváltó művének szerepét tárgyalja a zeneszerző pályáján és főként szimfonikus zenéjének környezetében, de feltárja a párizsi ősbemutató körülményeit és a mű magyarországi fogadtatását is. A 7. szimfónia kétségtelenül Lajtha László egyik legjelentősebb alkotása, s egyike azoknak a műveknek, amelyek a korszak szimfonikus terméséből olykor ma is megszólalnak koncertpódiumon. Solymosi Tari és Ozsvárt elemzése arra is rávilágítanak, hogy a bemutatón még az „Ősz” alcímet is viselő (de a magyarországi politikai támadások miatt alcím nélkül publikált) szimfónia tragikus hangvételésében nemcsak a majdnem hét évtizeddel ezelőtti történelmi aktualitásra kell ráismernünk, hanem

2 Tallián Tibor: „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után”. In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 360–368.

a nagyformátumú – s éppen ezek által mára általános érvényűvé vált – művészi üzenetekre is.

1956-ban Dohnányi Ernő 79 éves, a Floridai Állami Egyetem megbecsült tanára, immár amerikai állampolgár volt. Kusz Veronika tanulmánya (*Dohnányi és 1956*) azokat a dokumentumokat ismerteti, melyek a forradalom alatti és utáni időszakból fennmaradtak a Budapestről sok ezer kilométerre élő zeneszerző mindennapjairól. Mivel a személyes emlékek nagy részének forrása felesége, Zachár Ilona naplója és barátoknak írt levelei, aligha tudhatjuk már meg, hogy pontosan hogyan vélekedett az idős mester az őt oly méltatlanul eltaszító hazájában történekről (erre a tanulmány szerzője is felhívja a figyelmet). Bár Zachár Ilona írásait valószínűleg óvatosan kell olvasnunk, ezek a dokumentumok is képet adnak arról, hogy a Dohnányi házaspár részt vett az emigráns magyar diákokat támogató eseményeken, s Dohnányi elsősorban azzal segített, ami számára a leginkább magától értetődő volt: jótékonyági hangversenyeken zongorázott, és emellett tanított. S éppen az utóbbinak köszönhető ismeretsége későbbi életrajzírójával, magyarországi rehabilitációjának egyik első tevékeny segítőjével, a Budapestet 1956-ban elhagyó Vázsonyi Bálinttal.

Két egymást kiegészítő dokumentumközlés ad eligazítást a talán leghíresebb 56-os magyar zenészemigráns, Ligeti György forradalom előtti és utáni politikai nézeteiről, valamint pályájának – részben általuk is – befolyásolt fordulatairól. Kerékfy Márton („Nullapont” – 1956 szerepe Ligeti György életében és pályáján) a baseli Paul Sacher Alapítványban őrzött, Veress Sándorral, Seiber Mátyással és Weissman Jánossal 1956 decembere és 1958 decembere között folytatott levelezésből kiindulva mutatja be Ligeti első nyugat-európai éveit. A 44 tételből álló, körültekintően kommentált dokumentumanyag (levelek és levelezőlapok) – mint Kerékfy fogalmaz – „töredékessége ellenére is [...] jól tükrözi Ligeti nyugat-európai pályafutásának kezdeti időszakát: szakmai várakozásait és terveit, az ’újrakezdés’ izgalmat és nehézségét, zeneszerzői érdeklődései változásainak irányát, új szakmai kapcsolatainak kialakulását, s végül, de nem utolsósorban új zeneszerzői önképének, imázsának kialakítását.” A mai olvasó számára kétségtelenül fontosak azok az információk is, melyek a „hogyan és hol tovább” dilemmáiról szólnak, de talán ennél is lényegesebbek a Kerékfy által utolsóként hangsúlyozott folyamat írásos emlékei, különösen, ha összevetjük őket az itthon maradt nagy kortárs, Kurtág György ugyanebben az időben végrehajtott zeneszerzői fordulatának zenei és életrajzi dokumentumaival.

Fábián Imre, a Magyarországról 1970-ben távozott zenetörténész (az *Opernwelt* nagy tekintélyű főszerkesztője) 1973-ban életútinterjút készített Ligeti Györggyel. Mikusi Balázs a mintegy 9 órányi beszélgetésből az 1956-ot megelőző évtizedre és az emigrációra vonatkozó részleteket ismerteti (*„Olyan baloldali hasznos idiotának tartottak” – Ligeti György és az 1956-os forradalom*).³ Mikusi meglátása szerint ez a

3 A magnószalagok 2016-ban kerültek az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, a teljes, mintegy kilencórányi beszélgetés külön kötetben jelenik meg a későbbiekben.

beszélgetés azért különleges jelentőségű, mert Ligeti – nyugat-európai kérdezőivel összehasonlítva – Fábíán Imrével az anyanyelvén közvetlenebbül tudta megosztani az előzményekről, a forradalomról és az első küzdelmes külföldi hónapokról őrzött emlékeit. A zeneszerző által „naivnak” nevezett háború utáni politikai szerepvállalás (és 1948 után az ebből való kilépés) mellett betekintést nyerünk az 1956 utáni teljes újrakezdés és külföldi kapcsolatépítés nehézségeibe, valamint azoknak a szakmai és személyes döntéseknek a hátterébe is, melyek nyomán Ligeti külföldi karrierje elindult.

A kötet utolsó írása – Loch Gergely hármaskörös portréja Rózman Ákosról, Szőke Péterről és Bengt Emil Johnstonról (*Madarak és emberek*) – első látásra nem illik a kötet tematikájába. A három jelentősen eltérő életpályát az elektroakusztikus zene, az ornitológia és azon belül is a madárhangok iránti szenvedélyes érdeklődés kötötte össze. Az 1970-ben Svédországba emigrált Rózman Ákos zeneszerző működése földrajzi értelemben is kapcsolatba került a svéd költő, zeneszerző, rádiós műsorvezető és ornitológus Johnston tevékenységével. Az itthon maradt Szőke Péter 1982-ben megjelent könyvével,⁴ tudományos közleményeivel, külföldön pedig előadásai révén vált az ornitomuzikológia első nemzetközileg is számon tartott kutatójává. Míg Rózman sok éven keresztül foglalkoztatták a madárhangok elektroakusztikus-kompozíciós felhasználásának lehetőségei, s *Impulsioni* című kompozíciójának negyedik (*Madarak és emberek*) tételének fő zenei rétegeit madárhangokat felhasználva komponálta, addig Szőke magukat a madárhangokat kutatta, lelassította, leírta és rendszerezte. A Loch Gergely által összegyűjtött információk szerint e tevékenységét a magyar zenetudományi szakma részéről lényegében negligálva, „körön kívül” végezte. Loch értelmezése szerint Szőke és Rózman eltérő módon tekintett a madarak énekére: „Szőke a régit, az ismerőset és emberit kereste a lelassított madárhangok többnyire idegenszerű hangvilágában, Rózman az újat, az idegent, a természetfölöttit kereste a madárhangok ismerős világában is.” Kettőjük eltérő művészi és tudományos eredményeit a belső emigráció jellemző példáinak is tekinthetjük, s ebből következően a zenei élet periferiájára szorult életművükben „a Kádár-korszak Magyarországnak sajátos korlátai és lehetőségei tükröződnek”. Nehéz lenne megállapítani, hogy egy, a forradalom fiatalkori emlékével nem terhelt szabad világban hogyan alakult volna a pályájuk, de tudatosan vállalt művészi és tudományos elszigetelődésük jelzi, hogy 1956 után a zenészművészetek között is akadtak, akik számára ez volt az egyetlen lehetséges szellemi túlélési lehetőség.

A könyvet másképpen olvassák az 1956 körüli események aktív résztvevői (ma már egyre kevesebben élnek ebből a generációból), másképpen azok, akik családjukon és akkori környezetükön keresztül, gyermekként voltak tanúi ennek a korszaknak, s megint másképpen azok, akik a forradalom utáni évtizedekben kezdték pályájukat, tehát saját bőrükön már csak a hosszú távú következményeket tapasztalták meg a 60-as 70-es és 80-as években. És persze, mindez már történelem

4 Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető Kiadó, 1982

azok számára, akik 1989 után lettek felnőttek, és személyes emlékeik már nem lehetnek országunk „legvidámabb barakk”-ként is emlegetett évtizedeiről. Ők a könyv szereplőinek sorsára, műveik politika és történelem által is befolyásolt fő és mellékvágányaira a jelenkor nem kevésbé bonyolult morális és művészi értékrendje (vagy a saját világlátásuk) szerint tekintenek.

A tanulmányokhoz kapcsolt hatalmas jegyzetanyag és a számtalan hivatkozás a korábbi publikációkra folyamatos tovább- vagy újraolvasásra ösztönzi a kötet szakmabeli olvasóját, különösen, ha az maga is aktívan foglalkozik a 2. világháború utáni magyar zenetörténettel. Olvasás közben kérdések is felvetődnek, melyek közül talán a legkézenfekvőbb, hogy vajon az 50-es évek magyar zenei eredményeiből mennyi bizonyult tartósan életképesnek. Kodály, Dohnányi és Ligeti zenéjétől eltekintve az 50-es és 60-as évek nagy tekintélyű szerzőinek fő művei – a kor zenei életének diskurzusában fontos szerepet betöltő zenekari és oratorikus alkotások – lényegében tetszhalott állapotban rejtőznek különböző köz- vagy magánarchívumokban, az egykor monopolhelyzetben lévő Zeneműkiadó jogutódjának (UMP Editio Musica Budapest) katalógusában és kölcsönnyagtárában. Szabó Ferenc *Légy jó mindhalálig!* című operája, hasonlóan a háború utáni magyar operatermés nagy részéhez, nem maradt meg a magyar operaszínpadokon. Lajtha László és Farkas Ferenc néhány műve olykor-olykor felbukkan a szimfonikus zenekarok műsoraiban, de (az MTVA archívuma, néhány régi lemezfelvételt is megosztó zenei portál és a régi lemezeket is őrző zenei könyvtárak gyűjteményein kívül) Szabó Ferenc, Sugár Rezső, Járdányi Pál, Szervánszky Endre, Kadosa Pál, Ránki György, Mihály András, Székely Endre, Kósa György zenekari darabjainak jelenlegi élettere leginkább a korszak zenéjével foglalkozó zenetudományi kutatásokban van. Van-e ezeknek a műveknek születésük időszakától függetlenedett vonzerejük, azaz a mai hallgatót megragadó szépségük és zenei hatásuk? A választ nem a kötetben lévő írások feladata megadni, mert valójában csak a zenei intézmények rendszere (oktatás, és az ősbemutatókra többnyire kész, de a közelmúlt zenetörténete iránt általában közömbös hangversenyipar) teremtheti meg az új találkozások lehetőségét velük. A zenetudomány – e tanulmánykötet segítségével is – aligha tud többet tenni, mint hogy számon tartja a létezésüket, megmutatja keletkezésük környezetét, emberközelbe hozza történeteiket, és ezáltal is megőrzi őket az emlékezetnek.