

# Bartók a hidegháború kontextusában

---

Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided:  
Bartók's Legacy in Cold War Culture.*

Berkeley: University of California Press, 2007  
(California Studies in 20th-century Music, 7)

A *cold war studies* – a hidegháború időszakával foglalkozó tudományos publikációk – az utóbbi években láthatóan egyre nagyobb népszerűségnek örvendenek az angolszász zenetudományi irodalomban. Ezzel együtt is ritkaság, hogy 2007-ben, lényegében egy időben két jelentős könyv is napvilágot látott, amely – egészében vagy nagyrészt – az 1945 utáni magyar zeneéletről foglalkozik a hidegháború kontextusában. Míg az egyiknek a korszak két legmeghatározóbb magyar zeneszerzője, Ligeti és Kurtág a főszereplője,<sup>1</sup> addig a másik a háború után „hiányával jelenlévő” Bartók örökségének hazai és nyugat-európai fogadtatására koncentrálna. A következőkben az utóbbi munkáról, Danielle Fosler-Lussier *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture* című kötetéről lesz szó.

Hogy Bartók ideális alany a hidegháború (legalábbis a korai hidegháború) kulturális mechanizmusainak bemutatására, arról maga a könyv tanúskodik a legbeszédesebben. Mint ahogyan bevezetőjében a szerző röviden megfogalmazza: Bartókot az európai zenei hagyományhoz fűződő egyedi viszonya, életművének sokágúsága és az az életrajzi tény teszi különösen alkalmassá egy efféle vizsgálódásra, hogy mivel 1945-ben meghalt, a továbbiakban művei recepcióját, értékelését és különféle esztétikai vagy politikai érdekek mentén történő (félre)magyarázását nem állt módjában befolyásolni. A fiatal amerikai kutató olykor szinte megdöbbentő párhuzamokat fedez fel a magyarországi szocialista realista kritika és a nyugat-európai, amerikai modernista esztétika Bartók-recepciója között. A vasfüggöny mindkét oldalán voltaképp ambivalens módon viszonyultak Bartók életművéhez. Teljességében sem itt, sem ott nem tartották elfogadhatónak, de elvetendőnek sem. Mindkét oldal az *oeuvre*-nek csak egy részét tartotta progresszívnak és követendőnek, míg a másik részét egyenesen károsnak bélyegezte, amitől (mint *salaktól*) meg kell tisztítani az életművet. Persze arról, mi a kidobandó és mi az értékes Bartók művé-

<sup>1</sup> Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

szetében, a kezdeti hidegháborús évek egyre növekvő kulturális polarizációjának megfelelően éppen ellentétesen vélekedtek. A két esztétikai felfogás közti legalapvetőbb párhuzam azonban talán az – mint arra Fosler-Lussier René Leibowitz Bartók-kritikája<sup>2</sup> kapcsán mutat rá –, hogy mindkettő a folyamatos történelmi haladás marxista premisszáján alapult. „Így a bizonyos zenei eszközök és hagyományok közötti, kimondottan a történelmi haladás szemszögéből megfogalmazott konfliktus mintegy kicsiben szemléltette azt a világnézetek között kezdődő harcot, melynek hívei a végsőig meg voltak róla győződve, hogy csakis az ő fejlődési vonaluk folytatódhat a jövőben” – írja (67–68.).

A kötet felépítése voltaképpen magából a választott témából adódik: váltakoznak a magyarországi és a nyugati Bartók-recepcióval foglalkozó fejezetek. A kettő között olykor egészen közvetlen kapcsolat mutatható ki, mint például a Leibowitz–Mihály András-vita,<sup>3</sup> vagy – még inkább – az Amerika Hangja magyar műsora és a magyarországi hivatalos kultúrpolitika között kirobbant diszkurzív háború esetében. Az Amerika Hangja 1950 nyarán (nyilvánvalóan a zeneszerző halálának öt éves évfordulójára időzítve) rádiópropagandát indított, melyben azt állította, hogy Bartók műveinek jelentős részét a magyarországi kommunista kultúrpolitika elhallgattatta, betiltotta. Danielle Fosler-Lussier ezt összefüggésbe hozza egy a budapesti amerikai nagykövetségről 1950. február 10-én az Egyesült Államok *State Department*-jének küldött hosszú távirattal, amely Losonczy Géza öt nappal korábban megjelent, Bartókot élesen támadó, *A csodálatos mandarinnak az Operaház műsoráról* történő levételét követelő cikkéről<sup>4</sup> számol be. Az amerikai kutató azonban még ennél a táviratnál is fontosabb dokumentumra bukkant budapesti levéltári kutatásai során, nevezetesen arra az 1950. augusztus 9-én kelt levélre, amelyet a Magyar Rádióban vezető beosztásban lévő Pollner György küldött Széll Jenőnek, a Párt Agitációs-Propaganda Osztálya vezetőjének. Ez ugyanis műfajonkénti bontásban összesen tizenhárom Bartók-művet listáz, amelyeket – „mint olyanokat, melyeken leginkább érződik a burzsoá befolyás” – a „Rádió nem játszik”.<sup>5</sup> Fosler-Lussier meggyőző értelmezését adja a levél fura szűkszavúságának:

„Pollner a lista elküldését nem magyarázza vagy helyezi összefüggésbe; a levél hirtelensége arra enged következtetni, hogy az közvetlenül Széll kérdésére válaszol. Mivel az Amerika Hangja Bartók betiltásáról szóló műsora feltehetően ugyanabban a hónapban készült, mint amikor Pollner levele íródott, könnyen elképzelhető,

<sup>2</sup> René Leibowitz: „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les Temps modernes* 25/3 (1947), 705–734.

<sup>3</sup> Leibowitz írására Mihály András egy éles hangú, terjedelmes cikkben reagált: „Válasz egy Bartók-kritikára”, *Új Zenei Szemle* 1/4 (1950), 48–56.

<sup>4</sup> Losonczy Géza: „Az Operaház legyen a népé!”, *Szabad nép* 1950. február 5., 10.

<sup>5</sup> Mint Fosler-Lussier írja, ez a levél az egyetlen fennmaradt dokumentum, amely Bartók-művek explicit letiltásáról tanúskodik. A levél faksimiléjét egy korábbi tanulmányában közölte: „Nemzeti tapintatlanság»: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején”, in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1998), 103–112.

hogy Széll közvetlenül a műsor magyarországi sugárzása után tájékoztatást kért Pollnertől a Rádió aktuális gyakorlatát illetően, hogy elindíthassa az ellenpropagandát. Figyelemre méltó, hogy az Agitációs-Propaganda Osztály vezetőjének meg kell kérdeznie, hogy mit tettek eddig Bartók ügyében; mindazonáltal 1950-ig ez az osztály jóval nagyobb figyelmet szentelt a politikai propagandának, mint a kultúrpolitikának. Csak most, hogy az Amerika Hangja felhívta a figyelmet a modern zene kérdésére, kezdtek el módszeresebben foglalkozni vele.” (54.)

A Bartók-kérdéssel való „módszeres foglalkozás” 1950 szeptemberében, a zeneszerző halálának öt éves jubileumán jutott a csúcspontra, elsősorban Szabó Ferenc, Székely Endre és Mihály András Bartók-cikkeiben. Ettől kezdve egészen 1955-ig a zeneszerző életművének csak egy megszűrt, kis szelete hangozhatott el nyilvánosan. Fosler-Lussier munkájának különösen értékes része az a fejezet, amely Pollner listája alapján arra keres választ, milyen okok húzódhattak meg egyes Bartók-művek betiltása mögött. Igen sokatmondó az a függelékben közölt, a szerző által összeállított lista is, amely a rádióban 1950 szeptemberében, a jubileumi héten sugárzott Bartók-kompozíciókat sorolja fel. Különösen annak fényében az, hogy az akkori *Magyar rádió újság* azt ígérte: „a rádió hallgatói ezekben a napokban Bartóknak szinte minden kiemelkedő alkotását megtalálják a műsorban”.<sup>6</sup> A „kiemelkedő alkotások” között a tiltólistán lévő zenéket (sok egyéb mellett a III., IV. és V. vonósnégyest, az I. és II. zongoraversenyt, valamint a két Hegedű-zongoraszonátát) természetesen hiába is keresnénk. Fosler-Lussier ezzel kapcsolatban azt az érzékeny megállapítást teszi, hogy a „kiemelkedő alkotásokról” szóló beharangozó a Rádió vezetőinek szempontjából voltaképpen nem értékelhető egyszerűen cinikus vagy hazug megnyilvánulásként:

„Számukra a tiltás helyénvalónak, sőt szükségesnek tűnt annak érdekében, hogy a szocialista állam hangzó világa összhangban legyen annak többi aspektusával. A fennmaradó műveket úgy állították be, mintha egyáltalán nem hiányozna semmi – minthogy ebből a szempontból a kihagyott alkotások értéktelennek minősültek, s így nem is hiányozhattak senkinek.” (56.)

A szocialista realista és a modernista Bartók-recepció között így egy újabb – elsősre talán meglepőnek tűnő, az előzmények fényében azonban teljesen érthető – párhuzam bontakozik ki: Bartók zenéje – különböző okokból, de – mindkét oldalon hamar idejétmúlttá vált. A vasfüggönyön innen Bartók azért nem volt követhető, mert művészete egy letűnt, „dekadens-polgári” világot tükrözött, tőlünk nyugatra pedig főként azért vesztette el aktualitását, mert – mint azt Fosler-Lussier a fiatal Boulez, Stockhausen és Maderna példáján bemutatja – zenéje nem volt beilleszthető az atonalitás-dodekafónia-szerializmus szükségszerűnek és egyenes vonalúnak tűnő fejlődési vonalába.

<sup>6</sup> *Magyar rádió újság* 1950. szeptember 18–24. Idézi Danielle Fosler-Lussier: *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956*. PhD diss. (Berkeley: University of California, 1999), 124.

A kétféle – „keleti” és „nyugati” – Bartók-kép azonban nem egyszerűen tükörképe egymásnak: minthogy kialakulásuk nem magyarázható kizárólag a hidegháborús (kultur)politikai szembenállással, látszólagos egyensúlyuk egy idő után a könyvben is óhatatlanul megbillen. Ezzel a *Music Divided* szerzője is tisztában van: doktori disszertációjában – amely a jelen kötet alapjául szolgált – eredetileg még csak a magyarországi Bartók-recepció zenepolitikai vonatkozásait vizsgálta.<sup>7</sup> A Bartók-életmű magyarországi és „nyugati” fogadtatását párhuzamba állítva végtére is nem egyenlő súlyú dolgokkal áll szemben a kutató. Míg a második világháború utáni magyar zeneélet számára Bartók és a „Bartók-kérdés” abszolút központi jelentőséggel bírt, addig Nyugat-Európában és Amerikában ez az életmű – ha mégoly nagy népszerűségnek örvendett is – csupán egy volt a fontos huszadik századi *oeuvre*-ök között. Magyarországon ezért „hivatalos szinten” is foglalkozni kellett Bartókkal, ha tetszik: valamit kezdeni kellett vele. Zenéjét akkor sem lehetett teljes egészében félresöpörni, ha egyébként nagyon is kétségesnek tűnt, hogy az összegegyeztethető-e a szocialista realizmus követelményeivel. Arról nem is beszélve: Bartókban a kommunisták jelentős politikai potenciált láttak, hiszen alakját – népszerűsége okán – remekül fel lehetett használni propagandacélokra. Magyarországon kívül azonban sehol másutt nem játszott főszerepet Bartók figurája, s főleg nem ilyen „központosított” módon. Azt a körülményt, hogy Darmstadtban vagy más újjenei fórumokon csak a modernistának kikiáltott Bartók-műveket játszották, nem lehet összemérni azzal, hogy Magyarországon öt éven keresztül senki sem hallhatta az életmű jelentős alkotásait.

A két oldal közti súlyeltolódás a kötet arányaiban is megmutatkozik: míg Bartók magyarországi recepciójával négy fejezet foglalkozik, addig csupán kettő a nyugat-európaival, illetve amerikaival. S míg az előbbiek egy folyamatos narratívát adnak, addig az utóbbiak kissé töredezetten, olykor indirekt megközelítések útján kénytelenek bemutatni tárgyukat.

A hidegháborús szempont a Bartók-recepció alakulásában kétségtelenül természetesen bizonyul, és fontos újdonságokkal szolgál. Azonban Bartók fogadtatását – főleg hazájában – nem kizárólag a hidegháborús erőviszonyok, hanem más, régebbi gyökerű kulturpolitikai, zeneéleti és személyes okok is befolyásolták. Ezeket a szempontokat a könyv szerzője – noha általában körültekintően, sőt érzékenyen közelít tárgyhöz – nem mindig veszi figyelembe. Csak két példát említek. Felmerül a kérdés, hogy a Bartókkal szembeni távolságtartás (ha tetszik: Bartók-ellenesség), ami Magyarországon a hivatalos zeneéletben 1950-re kialakult, mennyiben magyarázható egy olyasféle kollektív pszichológiai jelenséggel, amelyet Tallián Tibor a Bartók utáni magyar zeneszerző-nemzedék „apa-kasztrációs lázadásaként” aposztrofált?<sup>8</sup> Bartók nagysága nemcsak szellemi értelemben hatott nyomasztóan

<sup>7</sup> A bibliográfiai hivatkozást lásd az előző lábjegyzetben.

<sup>8</sup> Tallián Tibor: *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958*. Műhelytanulmányok a magyar zene-történehez 12. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1991), 27.

erre a generációra, de műveik megszólalási esélyeit is csökkentette: hiszen minél jobban nőtt a Bartók-művek aránya az újjenei repertoárban, annál kevesebb tér jutott az élő szerzőknek. A Bartók-életmű ötvenes évekbeli visszatartása így egyfajta szakmai féltékenységgel is magyarázható az utána következő nemzedék hatalommal bíró tagjai részéről. Az is elgondolkodtató, hogy míg a kommunista kultúrfelelősök magabiztosan harsogták, hogy Bartók művészete már nem folytatható, túl kell rajta lépni, addig ugyanők – zeneszerzőként – sokszor az idézetszerűség határát súrolva írták bartókos allúzióktól hemzsegő műveiket. Éppen ez utóbbi tehetette szükségessé, hogy hivatalos megnyilatkozásaikban elhatárolódjanak Bartóktól – s így talán önmaguk elől is elleplezzék, hogy amit csinálnak: epigonizmus.

E néhány kiegészítő megjegyzés dacára úgy vélem, a *Music Divided* – mint új szempontokat felvető és új megállapításokra jutó, jelentős zenerörténeti munka – joggal tart számot az 1945 utáni zenerörténet iránt érdeklődők kitüntetett figyelmére. Danielle Fosler-Lussier megállapításainak aranyfedezete elsősorban a bőséges anyagismeret, és az az igen alapos kutatómunka, amely a könyv (illetve a disszertációként már 1999-ben elkészült elődje) megírását megelőzte. Nyugodtan nevezhetjük rendkívülinek, hogy az ohioi egyetem tanáráként működő kutató – amellet, hogy eredeti nyelven olvasott el nagyszámú magyar szak- és forrásmunkát – számos fontos levéltári forrást is feltárt. Ezeket pedig körültekintően értelmezte és építette be érveléseibe. Fosler-Lussier könyvének olvasását kimondottan élményszerűvé teszi szerzőjének világos fogalmazásmódja, esszéisztikus stílusa, valamint a tárgyalás áttekinthető és logikus rendje. Bár nem játszanak központi szerepet benne, néhány izgalmas zenei elemzés is helyet kapott a kötetben. Egyik oldalról Szabó Ferenc *Hazatérés-concertóján* és Mihály András Csellóversenyén, másik oldalról Bruno Maderna és az amerikai komponista George Rochberg egy-egy művén illusztrálja a szerző Bartók zenéjének hatását az eltérő kulturális és politikai közegekben. Jóllehet a kötet nem fogja át a hidegháború teljes időszakát (a két „epilógus”-ként aposztrofált kitekintést nem számítva lényegében az 1950-es évek közepével zárulnak Fosler-Lussier vizsgálódásai), az olvasónak mégis rá kell döbennie: mind a hazai, mind a nyugati Bartók-képnek számos alapvető vonása valóban a hidegháború kezdeti időszakában alakult ki. E vonások közül pedig nem egy olyan mélyen beépült a zenei köztudatba, hogy több mint fél évszázad múltán, napjainkban is tovább él, s meghatározza, hogyan gondolkodunk Bartókról, s mit vélünk kihallani zenéjéből.

Kerékfy Márton

## Bartók in the Context of Cold War

Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*.

Berkeley: University of California Press, 2007

(California Studies in 20th-century Music, 7)

### MÁRTON KERÉKFY

Based on thorough research, *Music Divided* is an important book on how cultural mechanisms of Cold War affected Bartók's reception and the musical life in Communist Hungary as well as in Western Europe and the United States. The author's knowledge of primary and secondary sources is impressive. Not only she read many books and articles in the original Hungarian but, more importantly, discovered important archival sources as well. They are all carefully interpreted and included in her argumentation. The most extraordinary of them is a letter sent by the director of the education department at Hungarian Radio to the chief of the Party's Agitation and Propaganda Division for it contains an explicit list of Bartók's works banned from broadcasting. On the basis of the list, the author also makes an attempt to point out some of the reasons behind the prohibition of these works.

The cold war aspect proves to be very fruitful in the investigation of Bartók's reception for it sheds light on the similarities of the otherwise conflicting evaluations of Bartók's music on both sides of the "iron curtain". However, these different views of Bartók are not simply mirror images since they are not only the result of cold war tensions. In Hungary, Bartók was considered a central figure of national culture, hence politico-cultural officials had to deal with the "Bartók question", whether or not they wanted to. Obviously they did, all the more so as they attributed serious propagandistic potentials to Bartók's name. One may still add that there were not only political reasons behind the ambiguity towards Bartók and the division of his oeuvre in Hungary in the early 1950s. The strong promotion of Bartók's music in Hungary's postwar years evidently narrowed the space for contemporary composers, which could have been an equally important motive. It is also noteworthy that while some politico-cultural officials (like the composers Ferenc Szabó and András Mihály) self-assuredly claimed that one had to move beyond Bartók's style, they imitated many features of it in their own compositions. That they officially distanced themselves from Bartók might have been a means of veiling their epigonism.

In summary, this lucidly written book is a revealing and fascinating read. It makes the reader realize that many essential features of both Hungarian and Western images of Bartók actually developed during the early years of the cold war. Some of them prove to be so lasting that they still determine how we see Bartók and how we try to understand his music today.