

Dalos Anna:

Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd

Az Új Zenei Stúdió hetvenes évekbeli kontextusáról¹

Jeney Zoltánról szóló kismonográfiájában Szitha Tünde mindössze egy lábjegyzetben foglalja össze az Új Zenei Stúdió tagjainak Kádár-kori politikai nézeteit, illetve a hatalomhoz fűződő viszonyukat:

A kor szellemi életének ellentmondásosságát jelzi, hogy az Új Zenei Stúdió munkájához egy politikai szervezet által fenntartott művészegyüttes nyújtott háttérrel, pedig egyetemi évei után a kör egyik tagja sem maradt tagja a KISZ-nek. Személy szerint mindannyian a demokratikus ellenzék nézeteivel azonosultak – ennek következtében állandó közönségük jelentős részét is a haladó gondolkodású értelmiség tette ki. Még különösebb, hogy a rájuk irányuló politikai és szakmai támadások ellen többször épp az adott némi védettséget, hogy a KISZ által létrehozott intézmény keretei között működtek.²

Az Új Zenei Stúdió 1970 és 1990 közötti repertoárját bemutató, Jeney Zoltánnal közösen írt 2012-es munkájában úgy fogalmaz Szitha Tünde, hogy „az Új Zenei Stúdió a hivatalos zenei élet peremvidékén működött.”³ Wilhelm András pedig az Új Zenei Stúdió hivatalos zeneéletől való függetlenségét hangsúlyozza: „Az Új Zenei Stúdió megalakulása ugyanakkor nem kevesebbet jelentett, mint néhány pályakezdő komponista és zenész függetlenségét a magyar zenei élet bevett intézményrendszerétől és szokásrendjétől.”⁴

Előadásomban elsősorban épp arra a kérdésre kísérek meg választ adni, miként viszonyult a hetvenes években – mint Beke László írta: a progresszív művészet e „legheroikusabb” korszakában⁵ – az Új Zenei Stúdió a demokratikus ellenzékhez, illetve a „haladó értelmiséghez”, amely kategória, feltételezem, Szitha Tünde értelmezésében a demokratikus ellenzék tagjain túl a hazai experimentális művészeket, azaz a neoavantgárd mozgalmak képviselőit foglalja magába. Továbbá meg kívánom világítani a művészcsoport periferikusként meghatározott pozíciójának változásait, vagyis az Új Zenei Stúdió zenei életben való jelenlétének, beágyazottságának jellemzőit.

¹ A tanulmány a Jeney Zoltán 70. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülészen, 2013. március 14-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

² Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Budapest: Mágus, 2002. 7.

³ Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között.” 303.

⁴ Wilhelm András: *Jeney Zoltán*. Budapest: Editio Musica, 1996. 5.

⁵ Beke László: „Türni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja.” In: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia kiadó, 2002. 228–247.

Az Új Zenei Stúdió helye a demokratikus ellenzékben

Az Új Zenei Stúdió tagjainak a demokratikus ellenzék nézeteivel való azonosulásáról megrázóan kevés dokumentum maradt fenn. Tudjuk, Jeney Zoltán 1979-ben aláírta azt a Kádár Jánoshoz szóló nyílt levelet, illetve a Losonczi Pálnak címzett tiltakozó nyilatkozatot, amely – a Charta '77 folytatásaként – Václav Havel és társai börtönbüntetését ítélte el.⁶ Az 1977-es szolidaritási nyilatkozatot a zenész szakmából csak Kocsis Zoltán írta alá,⁷ az 1979-es levelet Jeney mellett Malina János is,⁸ illetve a tiltakozó nyilatkozatban csatlakozott még hozzájuk Bozay Attila, Ferenczy György, Pernye András és Székely Endre is.⁹ Emlékezése szerint Jeney az 1979-es aláírási akcióban akarata ellenére exponálta magát.¹⁰ Csizmadia Ervin a magyar demokratikus ellenzék történetét feldolgozó monográfiája, illetve a hozzá kapcsolódó dokumentumkötet azonban nem rögzíti ezt a tény.

A muzsikuskor jelenlétének hiánya a demokratikus ellenzék dokumentumaiban egyébként is feltűnő. E jelenségnek legalább két oka lehet. Nyilvánvaló, hogy szakzenészek nem vettek részt a demokratikus ellenzék elsősorban filozófusok, közgazdászok, illetve szociológusok irányította tevékenységében. Ennél fontosabbnak érzem azonban, hogy az eddigi történeti feldolgozások – legyen szó történészek, irodalom-, film- vagy művészettörténészek munkáiról – nem is szenteltek figyelmet a zenének. A Kádár-korszak művészetét vizsgáló, Kisantal Tamás és Menyhért Anna szerkesztette *Művészet és hatalom* című, 2005-ben megjelent kötetben például egyáltalán nem esik szó a komolyzenéről, a zenét a könnyű műfaj képviseli.¹¹ Hasonlóképpen Révész Sándor 1997-ben megjelent Aczél György-monográfiájában, amely pedig részletesen tárgyalja a politikus befolyását az irodalmi, színházi, filmes és képzőművészeti életre; a zene látszólag nem is tartozik a kultúra körébe, mintha nem is lett volna ebben az időszakban aczéli zenepolitika.¹² Az, hogy a 20. századi magyar avantgárd mozgalmakat bemutató, *A második nyilvánosság* címet viselő

⁶ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995. 83., 87.

⁷ I.m., 75.

⁸ I.m., 83.

⁹ I.m., 86–87.

¹⁰ Jeney Zoltán interjúja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Doktori Iskolája diákjainak, 2012. december 5. (Hangfelvétel).

¹¹ Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művésze*. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan Kiadó, 2005. Lásd: Tordai Bence: „A Kádár-rendszer tömegkultúra-recepciója.” 141–156. és Szőnyi Tamás: „Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül.” 181–188.

¹² Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997.

tanulmánykötetben, üdítő változatosságként, Beke László legalább megemlíti az Új Zenei Stúdió tevékenységét, csak a művészettörténész személyes érdeklődésének köszönhető.¹³

Pedig a demokratikus ellenzék – Csizmadia Ervin rekonstrukciója szerint – nagyon is hasonló közösségi struktúrából fejlődött ki, mint az Új Zenei Stúdió. Az ellenzéki fiatalok ugyanis, mint azt Csizmadia monográfiája leírja, a hatvanas években önképzőkörökbe, tudományos diákkörökbe tömörülve szerveződtek csoportokká, azaz hasonló intézményes keretek között alakították ki baráti-szellemi közösségeiket, mint amilyen a Zeneakadémia zeneszerzőköre volt,¹⁴ s amelynek munkájában Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László is részt vett – Jeney négy éven át elnökként.¹⁵ E diákkörök 1968 után a tagok választott életközösségeivé váltak, és ez egyet jelentett egy közös magatartási kultúra – egy alternatív életforma – kialakításával is,¹⁶ hasonlóan ahhoz, ahogy ez az Új Zenei Stúdió tagjainak esetében is megfigyelhető. E nemzedék képviselőinek egy része Csizmadia értelmezése szerint azért nem volt integrálható a hatalmi struktúrába, mivel ők maguk nem voltak hajlandóak integrálódni. 1973 és 1976 között a csoportos dac és ellenálló hajlam jegyében tudatosan választották a marginalizálódást.¹⁷

Az 1973 és 1976 közötti pár év, azaz a marginalizálódás időszaka éppen egybeesik az Új Zenei Stúdió hőskorával, a három fiatal komponista hagyományos zeneéletről való tudatos leválásának korszakával. De míg 1977-ben, a Charta '77 aláírásával a demokratikus ellenzék az egységes fellépés és a nyílt ellenállás mellett tette le a garast,¹⁸ az Új Zenei Stúdió 1977-et követően fokozatosan – és, mint látni fogjuk, nem kevés sikerrel – megkísérelt kitörni a periferikus pozícióból. Csizmadia Ervin egyébként különbséget tesz a disszidens és a marginális értelmiség között, mivel szerinte az előbbi: „nem pusztán vállalja marginalizáltságát, de *akarja* is ezt a szerepét. A disszidensek szándékosan nem akarnak benne lenni a rendszerben. A disszidencia voltaképpen *közös kivonulás* és egy alternatív minta fölmutatása.”¹⁹ És míg a fiatal értelmiség nagyobb hányada így vagy úgy betagozódik az intézmények hierarchikus rendjébe, a nonkonform kisebbség képviselői – Csizmadia szerint a Lukács-óvoda tagjai, maoisták, neoavantgárd művészek és Kemény István szociológus tanítványai – saját szubkultúrát hoznak létre, akár még az underground alkotói életformát is

¹³ Beke, i.m., 243.

¹⁴ Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. Monográfia*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995. 44.

¹⁵ Jeney Zoltán adata: e-mail a tanulmány szerzőjének (2013.03.10.).

¹⁶ Csizmadia, i.m., 16., 44–45.

¹⁷ I.m., 66.

¹⁸ I.h.

¹⁹ I.m., 99.

vállalva.²⁰ A rendszer emez ellenzéke „olyan normák szerint cselekszik, amelyek eltérnek a hivatalos intézményrendszer normáitól.”²¹

Beke László utal arra, hogy a demokratikus ellenzék és a neoavantgárd mozgalom a hetvenes években mindössze pár évig fonta szorosabbra szálait.²² Mindez azt is jelzi, hogy a Csizmadia Ervin megalkotta négyes osztatú ellenzékkép inkább tudományos előfeltevés, elméleti konstrukció, amelytől azonban a hetvenes évek neoavantgárd művészeti csoportosulásai – meglehetősen, igaz ez a tudományos és politikai mozgalmakra is – kisebb-nagyobb mértékben eltértek. Hiszen például a normaszegés foka, annak értelmezése, egyes művészeti csoportok szakmai-közéleti elfogadottsága, az, hogy mit tekintünk ma, és mit tekintettek akkor marginálisnak-periferikusnak, széles skálán mozoghat, illetve jelentősen függhet attól, ki és milyen pozícióból analizálja-értékeli az adott helyzetet.

A neoavantgárd-mozgalmak és az Új Zenei Stúdió

Mindezt látványosan illusztrálja az a már korábban említett tanulmánykötet, amely a Kádár-korszak művészetét és e művészet hatalomhoz fűződő viszonyát vizsgálja. Jákfalvi Magdolna színháztörténeti tanulmánya például azt mutatja be, miként épül a hatvanas évek színházművészete és annak kritikai fogadtatása a kettős beszédre, azaz arra, hogy a mű valódi értelmét ne a konkrét szöveg, hanem annak színpadi reprezentációja közvetítse, s így módon a hivatalos jelentés mellett egy másik, csak a beavatottak által értelmezhető jelentés is érvényre jusson.²³ A hetvenes évek alternatív színházi felfogása azonban szembefordult ezzel a gyakorlattal, abból az elvből kiindulva, hogy mindenféle szimbolikus olvasatot el kell utasítani, a művészet egy az egyben közli mondandóját.²⁴ Különbség csak abban mutatkozik az alternatív színház képviselői között, hogy a közvetlen, egyenes beszédmóddal párhuzamosan el kell-e fordulni a politikától, mint azt Halász Péter hirdette²⁵ – Rajk László megfogalmazásában ez „az ismeretlen magyar avantgárd művész segélykiáltása: műveimben az a politika, hogy nincs politika”²⁶ –, vagy épp ellenkezőleg, a Fodor Tamás-féle értelmezést

²⁰ I.m., 105.

²¹ I.m., 106.

²² Beke, i.m., 244.

²³ Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés.” In: Kisantal–Menyhért, i.m., 94–107. 95.

²⁴ I.m., 104.

²⁵ I.m. 99.

²⁶ Rajk László: „Amikor a folyó belelép, ahelyett, hogy lábjegyzet maradna...” In: Kisantal–Menyhért, i.m. 79–82.

követve minden tekintetben politikus művészetet kell létrehozni.²⁷ Minden bizonnyal ezzel az attitűddel magyarázható egyébként, hogy Fodor Tamás tagja lett a politikai akarattal létrehozott Országos Színjátszó Tanácsnak is, azaz részt vett a magyar színjátszás közügyeiben.²⁸

Hogy az Új Zenei Stúdió milyen mértékig és mely megnyilvánulásaiban, az alkotói megszólalás melyik médiumában utasította el a kettős beszédet, illetve hogy mit jelentett számukra a hivatalos zeneéletben való jelenlét és ezzel összefüggésben a politizálás, azt a későbbiekben látni fogjuk. Pillanatnyilag fontosabbnak tűnik, hogy tisztázzam: a hetvenes évek neoavantgárd művészete nemcsak a politika és a kettős beszéd elutasítása révén bontakozott ki, hanem a műfogalom értelmezése terén – az Umberto Eco-féle nyitott mű-konceptió kibontásával és az *experimentum* középpontba állításával – egy alapvetően új értelmezést vont be a művészetekről szóló diskurzusba. Beke László figyelmeztet arra, hogy a konceptualizmus 1971–1972 táján jelent meg a magyar képzőművészetben, és kisebb mozgalmat indított el, amely nem hagyta érintetlenül a társművészeteket sem.²⁹ Maga Beke hirdette meg az új művészeti irányzat alap gondolatát, amely szerint a mű nem más, mint „az elképzelés dokumentációja.”³⁰

Nyilvánvaló, hogy Jeney Zoltán és Vidovszky László életművében számos példát találhatunk erre az alkotói megközelítésre. Hiszen azok a darabok, amelyek bizonyos utasítások mellett csupán az előadandó mű alapanyagait tárják az interpretátor elé – mint például Jeneynél a *Being time-*, a *Hérakleitosz-*, valamint *A szem mozgásai*-sorozat egyes tételei, illetve Vidovszkynál a *405* (1972), a *Tiszteletkör* (1975), a *Renorand* (1975), a *78528* (1978), a *Szóló obligát kísérettel* (1979–1982) – pontosan „az elképzelés dokumentációja” elvét követik. Ezért írja Wilhelm András Jeney hetvenes évekbeli kompozícióival kapcsolatban, hogy „a kotta a szerző által biztosított mozgásteret rögzíti”, azaz a „kompozíciós minimumot.”³¹

E zenei értelemben vett konceptualista alkotások szoros kapcsolatban állnak Maurer Dóra Balázs Béla Stúdió-beli Kreativitási gyakorlataival is (1975-től 1977-ig), amelyek minden bizonnyal közvetlen előfutárai lehettek Sály László *Kreatív zenei gyakorlatainak*.³² Maurer Dóra nevének említése azért is jogos ebben a kontextusban, mivel – mint Beke László

²⁷ Jákfalvi, i.m. 99.

²⁸ I.m., 101.

²⁹ Beke, i.m., 241.

³⁰ I.h.

³¹ Wilhelm, i.m., 8.

³² Sály László: *Kreatív zene gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.

írja – a konceptualizmus térhódítása maga után vont az interdiszciplinaritás és az intermedialitás megjelenését is.³³ Jeney, valamint Vidovszky életműve ezekre is számos példát mutat fel. Mindketten kísérleteztek a Balázs Béla Stúdióban filmekkel: Jeney esetében ilyen az 1975-ös *Round* (amely az eredeti trió anyagának képi transzformációja), illetve az 1981-ben, Maurer Dórával közösen létrehozott *Kalah*. Vidovszky pedig 1976-ban készítette – Bódy Gáborral mint operatőrrel – a fekete-fehér *Aldrint*. Vidovszky műjegyzékében egyébként az audiovizuális művek külön műcsoportot alkotnak.³⁴ Az intermedialitás olyan mély nyomot hagyott a zeneszerzők pályáján, hogy – az Artpool portál adata szerint – Jeney 1976. május 20-án még előadást is tartott a filmről, talán épp a *Round* készítésekor szerzett tapasztalatok nyomán a Ganz Mávag Művelődési Házban.³⁵ Ugyanezen portál szerint nemcsak a film, hanem a képzőművészet is összekapcsolódott a zenei experimentummal: 1979 februárjában Keserű Katalin rendezett egy *Kottaképek* című kiállítást a Bercsényi klubban az Új Zenei Stúdió szerzőinek kottáiból.³⁶ Öt évvel korábban, 1974. június 28-án pedig, a Fiala Művészek Klubjában Vidovszky – Körner Éva művészettörténész közreműködésével – *John Cage dosszié* címmel tartott előadást.³⁷

Az Új Zenei Stúdió beilleszkedése a zenei életbe

Az Artpool portál hetvenes évek-kronológiáját áttekintve feltűnik, hogy kezdetben milyen természetesen illeszkedett a neoavantgárd mozgalomba az Új Zenei Stúdió tevékenysége. Kroó György meglehetősen pontosan jellemezte ennek az új avantgárdnak a jellegzetes vonásait – az amatőr státusz elfogadását, a kultiváltság, a tradicionális szakmaiság elutasítását – az Új Zenei Stúdióról írván: „mehökkentő, újrakezdést sugalmazó magatartásuk, többnyire szándékosan primitív zenei materiájuk, előadásaik itt-ott hangsúlyozott technikai dilettantizmusa kicsit Satie-ra emlékeztet.”³⁸ Az Új Zenei Stúdió azonban professzionális együttesként határozta meg magát: már 1977-től fellépett a Zeneakadémia Kistermében, és 1978. október 8-án – erről az Artpool portál kronológiája is megemlékezik³⁹ – a Korunk Zenéje hivatalos programjának keretében szólaltak meg műveik. Ezek az események egyértelműen kiemelték a csoportot a félmarginális pozícióból. Az Új Zenei Stúdió tagjai

³³ Beke, i.m., 244.

³⁴ Szitha Tünde: *Vidovszky László*. Budapest: Mágus, 2006. 32. Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgések a zenéről*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997. 146–148.

³⁵ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1976.html> (utolsó megtekintés: 2013. április 1.)

³⁶ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1979.html> (utolsó megtekintés: 2013. április 1.)

³⁷ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1974.html> (utolsó megtekintés: 2013. április 1.)

³⁸ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. 202.

³⁹ <http://artpool.hu/kontextus/kronologia/1978.html> (utolsó megtekintés: 2013. április 1.)

minden bizonnyal nem is kívántak underground művészi létformát követni, hanem részt akartak venni a hivatalos zenei életben. Mi több, a zeneélet – az Új Zenei Stúdió körül folyó viták ellenére, amelyekben a zenei közélet a Harmincasok hatvanas évekbeli szakmai kiegyezésének felrúgását, a hagyománytagadást, az önérvényesítést, az előadó szerepének relativizálását vetette az új csoportosulás szemére – ténylegesen nem is marginalizálta őket.

Mindezt az is bizonyítja, hogy Jeney kulcsszereplője volt Feuer Mária Élet és Irodalomban megjelent, a zeneélet hetvenes évekbeli pluralitását demonstrálni kívánó kör-interjúinak,⁴⁰ sőt a második sorozatban már Vidovszky is nyilatkozott.⁴¹ Ennél erősebb bizonyíték azonban, hogy a KISZ, részben Szigeti Pálnak, részben Tóth Péter Pálnak köszönhetően, védőhálót biztosított az Új Zenei Stúdió számára – mint azt maga Jeney is elismerte⁴² –, sőt 1978. március 15-én Vidovszky még KISZ-díjat is kapott.⁴³ Breuer János 1976. január 6-i, Népszabadságban megjelent – mint Jeney nevezte – „elmarasztaló” kritikája⁴⁴ sem elsősorban közvetlen politikai támadás volt az Új Zenei Stúdióval szemben: Breuer minden bizonnyal személyes ügyként élte meg a Stúdió fellépését, mivel láthatóan nem tudott azonosulni azzal, hogy a KISZ olyan mértékben eltér a kulturális politika általa vélelmezett központi irányától, hogy támogatja a fiatal zeneszerzők normaszegő, azaz „az új magyar zene fő és progresszív vonalától elszakadó” munkásságát.⁴⁵

A KISZ valóban támogatta a progresszió új generációját – nem csak az Új Zenei Stúdiót –, amit lapjának, a Mozgó Világnak 1973 és 1980 közötti számai is dokumentálnak. Itt jelent meg – az új nemzedék művészetének propagálása részeként – 1979-ben, *Fiatal radikálisok* címmel egy interjú az Új Zenei Stúdió három tagjával, amely már sikertörténetként írja le a csoport kortárs zenei ismeretterjesztő tevékenységét és egy, az új zenét befogadni képes – mint Jeney fogalmaz – „új szellemű” közönség megjelenését.⁴⁶ Ez az interjú, amelynek középpontjában az új zenét értő módon befogadó közönség áll, egyértelművé teszi, hogy a Harmincasokkal történt szakítás oka – mindkét részről – elsősorban a hazai új zenei piacon való érvényesülés-területfoglalás igénye lehetett, azaz

⁴⁰ Feuer Mária: *50 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

⁴¹ Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. Vidovszky-interjúja: „Fontos a mű hatása.” 91–95.

⁴² Jeney Zoltán interjúja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Doktori Iskolája diákjainak, 2012. december 5. (Hangfelvétel.)

⁴³ *Muzsika* 21/5 (1978. május): 9.

⁴⁴ Jeney-interjú, i.m. Breuer János: „Zenei krónika.” *Népszabadság*. 1976. január 6.

⁴⁵ Breuer, i.m.

⁴⁶ Újabb kiadása: Éry-Kovács András: „Fiatal radikálisok. Éry-Kovács András beszélgetése Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrásal, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiójának tagjaival. In: Balázs István (szerk.): *Zenekultúránkról*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1982. 391–402. Eredetileg megjelent a Mozgó Világ 1978. októberi számában.

egyrészt egy saját nyilvánosság létrehozásának vágya, másrészt pedig az, hogy ki képviseli valójában az igazi avantgárdot, nem pedig az, hogy a két nemzedék egyébként vitathatatlanul másképpen értelmezte az avantgárd fogalmát. Az érvényesülés–területfoglalás igényére utal az is, hogy nyilatkozataiban Jeney és Vidovszky gyakran hívja fel a figyelmet a magyar zenekritikusok zenéjükkel kapcsolatos inkompetenciájára.⁴⁷

Az, hogy az Új Zenei Stúdió a magyar zenetörténeti kánon részévé válhatott – hiszen a kánont nem művek, hanem a róluk szóló diskurzusok formálják –, Maróthy Jánosnak volt köszönhető. A magyar zeneélet ugyanis hagyományosan rendkívül paternalista: az érvényesülést jelentős mértékben meghatározza a kapcsolati háló, a jó- vagy rosszakarók aktivitása, ami a háttérből befolyásolja egy-egy szakmabeli pályájának alakulását. A zenepolitikai hatalommal ekkor már nem rendelkező, de még mindig jelenlévő és befolyásos, ráadásul az ellenzéki-alternatív mozgalmakkal balról szimpatizáló Maróthy 1977-től rendszeresen szemlélte és pozitívan értékelt az Új Zenei Stúdió hangversenyeit. Feuer Máriának adott interjújában még a normaszegést is védelmébe vette: „Nem ártana nyitottabb lélekkel figyelni a legújabb zenére, s tudomásul venni, hogy *nem a hagyományos normák szerint* kell ítélkezni. Mert a legújabb zenében az étellel való kapcsolat kétségtelenül felborítja a rendezettséget, de ez a felborulás egyéb fontos tapasztalatokhoz juttat.”⁴⁸

Maróthy kritikái egyrészt előkészítették az utat az Új Zenei Stúdió saját generációjának a korábbiakhoz mérten lényegesen kompetensebb kritikusai számára – az elsők között Komlós Katalin, valamint Tallián Tibor változtatta meg a csoportról szóló beszédmodot,⁴⁹ míg Kovács Sándor volt az első, aki 1980-ban egy Jeney-művet egy sajtótermékben, tehát viszonylagosan nagy nyilvánosság előtt remekműnek nevezett (KATO NK 300 1979. július 22. 10:30 Liptó utca).⁵⁰ Másrészt viszont a Muzsika folyóirat épp e hosszú beszámolók révén – amelyek persze nemcsak a csoport zeneszerzőiről, hanem a koncertjeiken bemutatott művekről is szóltak – az Új Zenei Stúdió központi jelentőségű fórumává vált. Egy kis házi statisztika megmutatja, hogy még Kurtágról sem jelent meg annyi értékelés a lapban, mint az ő hangversenyeikről, és 1978-at követően a Harmincasok is egyértelműen háttérbe szorultak a Muzsikában.⁵¹ Ezen a meghatározó fórumon a

⁴⁷ Feuer, Pillanatfelvétel, i.m., 94., 111.

⁴⁸ I.m., 72.

⁴⁹ Komlós Katalin: „Steve Reich Budapesten.” *Muzsika* 20/10 (1977. október): 14–17. Tallián Tibor: „Korunk zenéje I.” *Muzsika* 21/12 (1978. december): 1–15. Az Új Zenei Stúdióról: 11–13.

⁵⁰ Kovács Sándor: „Korunk zenéje '80 (I.)” *Muzsika* 22/12 (1980. december): 5–11.

⁵¹ A „Bemutatók krónikája” rovat világosan megmutatja ezt: 1978-ban például a Harmincasok generációjának (tágabban értelmezve 14-15 zeneszerzőnek 17 művéről esett szó, míg a héttagú Új Zenei Stúdiónak 16 bemutatójáról. Ebben az évben mindössze 3 Kurtág-kompozícióról esett elemző szó a lapban. Még inkább

továbbiakban már nem róluk szólt a kánonépítő diskurzus, ami egy olyan zárt és szűkös zenekultúrában, mint a magyar, egy központi jelentőségű hadállás elvesztését jelentette.

Pedig a szakmai köztudatban 1975-ig még egyértelműen ők képviselték az új magyar zene „progresszív” vonulatát. Nem csak Breuer János szerint. A nála lényegesen nagyobb tekintélyű Kroó György, aki a magyar zeneszerzés harminc évét összefoglaló munkáját épp azzal a kérdéssel zárta: vajon nem vezet-e a fiatal radikálisok útja az elszigetelődéshez és az európai értékek elherdálásához, egyértelműen a Harmincasok mellett foglalt állást: „a magyar zeneszerzés élgárdája [számára] a művészet azt a felelősségteljes, egyértelmű, átörökíthető, vállalt megnyilatkozást jelenti, amit Európában mindig is jelentett. Egyéni szót és közös hagyományra való hivatkozást egyszerre, a tegnapit s a belőle kinövő újat szétválaszthatatlanul.”⁵²

Amikor egy Feuer Máriának adott, 1977-es interjúban Jeney a magyar zeneszerzésben mutatkozó, „meghatározhatatlan humanizmus bástyáiról” beszél,⁵³ minden kétséget kizáróan a Kroó-féle és a zeneélet köztudatába mélyen beivódott álláspontra reflektál, annak létjogosultságát vonja kétségbe. A vád, amely szerint az Új Zenei Stúdió művészetéből hiányzik az európai értelemben vett humanizmus, a korabeli közbeszéd alapvető eleme lehetett. A legerőteljesebben, bár itt is csak burkoltan, a nevek elhallgatásával, Durkó Zsolt képviselte ezt a felfogást: „Az igazán élményt nyújtó művek, a zenei intonációk gazdag körét bejárva, az emberi élet teljességéről szóltak, s szólnak – a huszadik század utolsó negyedében is.”⁵⁴ Tallián Tibor viszont – az új generáció hangjaként – épp azt üdvözölte az Új Zenei Stúdió darabjaiban, hogy elutasítják a „lektúr-szubjektívizmust” és „a helyzet könnyed megoldásának illúzióját.”⁵⁵

Egyértelmű, hogy Tallián – Kroóhoz, Durkóhoz hasonlóan – a kettős beszéd retorikai eszközével élt kritikáiban, hiszen „a helyzet könnyed megoldásának illúziója” legalább annyira értelmezhető zenei szempontból, mint a hétköznapi politika szintjén. Sajátos módon azonban ez a kettős beszédre való hajlam – amely a Harmincasok kompozícióiban és interjúiban éppúgy megjelenik, mint a művekről szóló kritikai reflexiókban – megfigyelhető Jeney Zoltán korabeli nyilatkozataiban is. Úgy tűnik, miközben zenéjében tudatosan igyekezett az egyenes beszéd elvét képviselni – „én azt várom a politikai zenétől, hogy zenei

figyelemre méltó ez az arány 1980-ban, amikor a Harmincasoktól 15, az Új Zenei Stúdió tagjaitól 15 műről jelent meg kritika, Kurtágnak ugyanakkor csak egy művét elemezték.

⁵² Kroó, i.m., 203.

⁵³ Feuer, Pillanatfelvétel, i.m., 116.

⁵⁴ I.m., 25.

⁵⁵ Tallián, i.m., 13.

kérdésfelvetése és megoldása zeneileg éppúgy égetően aktuális legyen, mint tartalmi közlendője⁵⁶ –, a zeneélet diskurzusai, amelyekben Jeney talán épp azért vett részt, mert az Új Zenei Stúdió tagjai közül ő ambicionálta a leginkább, hogy a személyeskedést kerülve, de Durkó, Kroó és Breuer álláspontjával szemben nyilvánosan fellépjen, rákényszerítették a kettős beszéd gyakorlatának alkalmazására. Tudatosan cselekedett így: Feuer Máriának adott interjújában a zenében-zenélve politizálásról szólván, miközben elhatárolódott a politikai zenétől, hangsúlyosan érvelt a zenével kapcsolatos társadalmi tevékenység imperatívusza mellett.⁵⁷ Nyilatkozata az áttétel nélküli politizáló zenétől elhatárolódó, de a társadalom aktuális problémái iránt elkötelezett, felelős alkotó imázsát közvetítette.

Ezt az imázst építik tovább nyilatkozatainak azon részletei is, amelyek művészetének tartalmi elemeit kísérlik meg megvilágítani. 1975-ben, arra a kérdésre, hogy mit akar műveivel kifejezni, a 20. század modernizmusainak alaptételével válaszolt: „a zene az önmegvalósítás eszköze.”⁵⁸ De hozzátette: az Új Zenei Stúdió zenéje „mai valóságunk szülötte”,⁵⁹ s hogy műveiben „a környező világot szeretném akusztikusan láthatóvá változtatni. Szeretném a világ gyakran elviselhetetlen hétköznapi hangzását esztétikailag átélhetővé és ezáltal elfogadhatóvá tenni.”⁶⁰ Jeney öninterpretációja a hagyományos esztétika fogalmaival operál: a művészetet mint a valóság lenyomatát határozza meg, de ezt a lenyomatot, amely értelmezése szerint nem mentes a negatív konnotációktól („elviselhetetlen”, hétköznapi”), a zeneszerző a megszépítés – azaz a mű megalkotása – révén igyekszik befogadhatóvá és élvezhetővé formálni. Ez a nem éppen neoavantgárd hitvallás – éppúgy, mint a közösségért felelősséget vállaló alkotó alakja – meglehetősen közel áll a Harmincasok „európai humanizmus”-ideáljához, és ahhoz hasonlóan táptalaját képezi a nyolcvanas évek neokonzervatív-posztmodern fordulatának is. Egyidejűleg vitathatatlanul dokumentálja az Új Zenei Stúdió beágyazottságát a hetvenes évek magyar zeneéletébe. Egy zárt és szűkös zeneéletbe, amelynek belső erőviszonyait az évtized végére megváltoztatta az új generáció öntudatos és önérvényesítő fellépése.

⁵⁶ Feuer, Pillanatfelvétel, i.m., 117.

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ Feuer, 50 muzsikusz, i.m. 32.

⁵⁹ I.h.

⁶⁰ I.m., 33.