

## A BŰN ÉS A DÉMONI BARTÓK ZENÉJÉBEN

---

LOBOCZKY JÁNOS

**K**ÖZISMERT, HOGY KIERKEGAARD miként démonizálta Don Giovanni alakját Mozart remekművéről szóló szuggesztív értelmezésében. Előadásomban nem célolok Bartók zenéjének a démonizálása, de a teljesség igénye nélkül annak kívánok utánajárni, hogy Bartók személyiségének kifelé fegyelmezett puritánságot mutató habitusa mögött milyen világvélemény, illetve életfilozófia munkált. Külön figyelmet érdemel a fiatalkori Nietzsche-hatás, amely például a Kékszakállú Bartók-értelmezésében érhető tetten. Művei egy jelentős részében pedig mintha a nietzschei értelemben felfogott apollóni és dionüszoszi művészet kettőssége szólalna meg az ellentétes karakterű tételek szembeállításával.

Természetesen először azt célszerű röviden tisztázni, hogy milyen értelemben használom a bűn és a démoni fogalmát Bartók zenéjével kapcsolatban. Az pedig szintén tisztázandó, hogy a kettő vajon mennyire fonódik össze nála. A bűn mint negatív értéktartalom, mint rossz közvetlenül csak *A csodálatos mandarin*ban jelenik meg, *A kékszakállú herceg várában* inkább utalások (kínzókamra, fegyveres kamra, sejtető célzások a Kékszakállú előéletére) formájában találkozhatunk vele. A démoni viszont bizonyos értelemben egyik erőteljes pólusa a bartóki zenének. Tudjuk, hogy a démon, illetve a démoni kifejezésnek többféle jelentése van. A görögöknél a daimonion egyfajta sorsszerű meghatározottságot, belső hangot, az emberi éthoszt megformáló védőszellemet jelent. Egyébként később például Goethénél is felbukkan a démonnak egy olyan értelmezése, hogy az lényegében az individualitást meghatározó, megformáló belső karakter. A *daimón* a *daimonai* (oszt) ige származéka is, vagyis az, aki az emberek sorsát kiosztja. A démonok így azok a szellemek, akik közvetítenek az istenek és az ember között, és minden embernek van egy jó és egy rossz démona. A kereszténységben azután a démon és a démoni elsősorban mint ártó szellem, mint bukott angyal, illetve ördög tűnik fel. Tehát az emberben olyan szellem, illetve szenvedély, amely valamilyen rosszra ösztökéli az embert.

Témánk szempontjából külön is figyelmet érdemel Goethe egyik gondolatmenete a démonikusról, amelyet Eckermann idéz fel: „A költészetben van valami nagyon is démonikus – mondta Goethe –, mégpedig kiváltképp az öntudatlanban, amelyben mindennemű ész és értelem háttérbe szorul, s amelynek hatására ezért tesz aztán túl minden fogalmon. Ugyanez áll a legnagyobb mértékben a zenére is, amely oly magasan helyezkedik el, hogy semmiféle értelem nem férkőzhetik hozzá, és olyan hatást áraszt magából,

amely mindenben uralkodik, és amelyről senki sem képes számot adni.”<sup>1</sup> A fogalmi megragadhatóságot túlszárnyaló zene képzete Schopenhauernél egyenesen úgy jelentkezik, hogy a zene a legmagasabb rendű művészet, mivel képes közvetlenül kifejezni a világakaratot. Az előbb idézett goethei gondolat szerint egyúttal a leginkább démoni művészet.

A fogalmi leírás és a zene paradox viszonyát egyébként a modern zeneesztétika is hangsúlyozza. A nemrég megjelent Dahlhaus-Eggebrecht *Mi a zene?* című kötetben például a zenei tartalom kérdéséről a következőt olvashatjuk: „Amint az általános a zene maszkját ölti magára, nyomban éles körvonalat ölt: zeneileg, esztétikailag meghatározottként (mint egyszeri, egyéni) lép elénk, mint ilyen, arra törekszik, hogy »érzékileg felismerhető« legyen, és erre képes is. Ez a meghatározottság a maga sajátos (mondjuk így, történetiellen vigaszképpen: autonóm) zenei jelenvalóságában már nem burkolózik a fogalmi úton megközelíthető tartalomba, bár magában foglalja azt. Ha a zeneiként megjelenőt tartalomként kezeljük, ismét általánossá, meghatározatlanná, nyelvileg csak egy »fogalmi mező« segítségével elérhetővé, és mint ilyen közömbössé válik – de nem arra nézve közömbössé, hogy éppen azt próbáljuk fogalmakkal körülírni, ami esztétikailag megjelenik.”<sup>2</sup>

Kierkegaard Don Juan figurájának az egyedül hiteles megjelenítését köztudomásúlag Mozart operájában látta, mivel szerinte a csábító démoni hatalmát egyedül a zene képes kifejezni. A mozarti zene egyik találó jelzője Kierkegaard-nál a „kísértő”. Kísértő, vagyis magával ragadó, amellyel éppen a mélyebb érzéseket csábítja el, ejti rabul. Kierkegaard ezt lélektani okokkal magyarázza: „mert hiszen van-e fiatalember, akinek az életében ne lett volna olyan pillanat, amikor fele királyságát vagy talán az egészet is odaadta volna azért, hogy egyetlen évig Don Juan lehessen. De ez aztán ennyiben is maradt, a mélyebb érzéseik, akiket megérintett az eszme, mindezt, még a legenyhébb fuvallat kifejezését is megtalálták Mozart zenéjében, grandiózus szenvedélyében megtalálták túláradó kifejezését annak, ami bensőjükben élt, érezték, mint törekszik minden hangulat ama muzsika felé, mint ahogy a patak tovasiet, hogy beleveessen a tenger végtelenségébe.”<sup>3</sup> Persze egyáltalán nem biztos, hogy a Don Juan-i magatartásba való valamiféle esztétikai beleélésről van itt szó, hanem a zene magával ragadó hatalmáról. Az első felvonás báli jelenetének a táncot megelőző pillanataiban például még a Don Juan leleplezésére és tettének megbosszulására készülő Donna Elvira, Donna Anna és Don Ottavio is önkéntelenül elragadtatottan énekliek a szabad életet dicsőítő kórust. Az elcsábított nők, Zerlina vagy Elvira sem Don Juan

---

<sup>1</sup> Eckermann: *Beszélgések Goethével*. Bp., Európa. Évszám megjelölés nélkül. (szerk.) 590. o.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Bp., Osiris. 2004. 104. o.

<sup>3</sup> Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Bp., Osiris/Századvég. 1994. 83. o.

szokványos, szinte banális szavainak, hiszen a szó már reflektált, hanem a zenében megnyilvánuló démoni erőnek engedelmessé válnak. Don Juan és Zerlina első felvonásbeli kettősében hiába vonakodik először a lány, a zene hatására egyszerre csak az elvarázsoltság állapotába kerül, a dallam mint valami bársúlyos szellő ragadja magával őket egy másik régióba.

A démoni tehát Kierkegaard-nál végső soron egy rendkívüli szellem által uraltat, irányítottat jelent. Sajátosan rímel erre a felfogásra Safranski sajátos értelmezése a művészetnek a Gonosz koncepciójával érintkező felsőbbrendűségéről: „A művészet büszke öntudatossággal hirdeti saját felsőbbrendűségét, hiszen az emberi alkotás vágy kiteljesedését jelképezi. Ily módon egyúttal szentnek is minősül. Ami pedig szent, az nem szolgál másokat, az maga a csúcás. A művészet éppen ezen a ponton találkozik a Gonosz koncepciójával, mely szintén nem a hasznosságot keresi, csak és kizárólag önmaga extatikus megjelenítését. A művészet keretein belüli tárgyiasulás esetén a Gonosz természetesen még biztonságos határok között marad, léte itt veszélytelen. Szerző és olvasó között ilyenkor egyfajta *cordón sanitaire*-ként ott húzódik az esztétikai forma.”<sup>4</sup> Az esztétikai forma itt valahol a Gonoszt, bizonyos értelemben a démoni erőket megzabolázó keretként, illetve határvonalaként nyeri el jelentőségét.

Ezt a viszonylag széles merítésű bevezetőt azért vázoltam fel, mert véleményem szerint Bartók ahhoz hasonlóan, ahogy Heidegger számára Hölderlin a költő költője, a zene zeneszerzője, a zene lényegének egyik reprezentánsa. Reprezentánsa, amennyiben zenéje a miniatűr daraboktól a nagyszabású kompozíciókig önmagában teljes világ, autonóm zenei tartalommal. Nem véletlen, hogy Lendvai Ernő, Bartók egyik legeredetibb zenei értelmezője, Bartók költői világáról beszél, és még a tiszta, abszolút zenének tekinthető vonósnégyesek kapcsán is meggyőzően rajzol fel a szoros zenei elemzésből fakadó lehetséges költői tartalmat. Ugyanakkor Bartók maga nagyon is óvakodott művei kommentálásától, érezve a fogalmi megközelítések elégtelenségét. Másrészt ez a zene a maga természeti, organikus formákat felidéző struktúrájával szuggesztíven példázza az esztétikai forma démonit megzabolázó erejét. Ezenkívül különös feszültség, illetve kettősség figyelhető meg Bartók személyisége és zenéje között. A zeneszerzőről készült közismert fotók, de a viselkedéséről szóló kortársi leírások szerint is inkább visszafogott, látszólag szenvtelen alkat, akinek alig voltak érzelmi kitérései. Ugyanakkor leveleinek egy részéből, valamint az őt közelebből ismerők megjegyzéseiből sejthetjük, hogy mennyire a saját démonaival is küzdő ember volt, ezért érezhetjük találónak Lendvai Ernő megállapítását: „Bartók valójában drámai alkat, mint minden nagy alkotó, akiben a logikai készség a hősiesség iránti

---

<sup>4</sup> Beszélgetés Rüdiger Safranskival. In: *Pro Philosophia*, 2000/1. 8. o.

hajlammal párosul.”<sup>5</sup> A bartóki életút egy pszichológus-filozófus értelmezője, Pethő Bertalan pedig egyenesen rejtekútról beszél személyiség és alkotás összefüggéseit vizsgálva.<sup>6</sup>

Bartók daimonjának, belső vezérlő szellemének megértéséhez néhány fiatalkori, tőle szokatlanul feltárulkozó levele mindenképpen közelebb vihet. Ezekből egyrészt a Nietzsche-hatás derül ki világosan, a világ, illetve önmaga fölött „eltáncolni” akaró és tudó *Übermensch* öntudata. Néhány részlet a Geyer Stefihez, fiatalkori reménytelen szerelméhez írott leveleiből szinte önmagáért beszél: „Micsoda!! Pesszimizmust vet szememre?! Nietzsche hívének szemére?! *Mindenkinek iparkodnia kell mindenek felett lebegni; ne érintse őt semmi; legyen teljesen független, teljesen közömbös.(!) Csak így fog megbékülni az elmúlással, az élet céltalanságával.* Igazam (azaz igazunk) van-e vagy sem? Óriási küzdelem vezet a mindenek felett való lebegéshez! Hol vagyok még ettől?! Sőt úgy látszik, mintha az előrehaladással az érzékenység növekednék. A gyermek szerencsétlen, ha elveszik almáját. A magasabb fokon levő felnőttet efféle csekélységek nem bántják; de nem tartósabb-e szerencsétlensége, melyet érez, ha becsvágya nem teljesül annyira, mint óhajtaná. Lépjünk egy fokkal magasabbra! Akit már a becsvágy sem háborgat, nem fáj-e annak végtelenül az, hogy az emberek, főleg, kik hozzá bármi tekintetben közel állanak, gyermekek módjára bárgyúságokat hajhásznak, s nem képesek feljebb emelkedni. S ha már legmagasabb fokon van az ember, ha már abban sem leli örömét, bánatát, hogy segíthet-e, nem-e az embereken, vajon nem óhajt-e még akkor is egy valamit, forrón óhajt: bár az egész emberiség ily magas fokon lenne?”<sup>7</sup>

„Bár a keresve kutatással ellentétes a csöndes rezignáció, mégis már-már teljesen megszoktam azt a gondolatot, hogy ez nem is lehet másképp, ennek így kell lenni! És vigaszul mindenkinek ezt ajánlom: indifferens lelki magasságba emelkedni s onnan az állapotokat teljes közönnyel, higgadt nyugalommal szemlélni. Persze hogy ezt a képességet nehéz, roppant nehéz, legnehezebb elérni, de elérése az embernek legnagyobb diadala: mások felett, maga felett, minden felett. Én ideig-óráig majd hogy nem a magaslaton érzem magam, utána hatalmas bukás, majd ismét küzdelem, magasba törés: és ez ismétlődik szüntelen. Valamikor mégis csak sikerülni fog fent maradnom.”<sup>8</sup>

„Még valamit a léteclről ... Egészen bizonyos, hogy egy évezred múlva, 10 ezer év múlva egész munkásságomnak nyoma sem lesz, tán az egész magyar nép és magyar nyelv örökre a feledésbe süllyedt. Vagy ha még nem akkor, hát később. S mindnyájunk munkájának ugyanez az osztályrésze. Nem volna

---

<sup>5</sup> Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Bp., Szépirodalmi. 1971. 7. o.

<sup>6</sup> Vö: Pethő Bertalan: *Bartók rejtekútja*. Bp., Gondolat. 1984.

<sup>7</sup> *Bartók Béla levelei*. Bp., Zeneműkiadó. 1976. 97. o.

<sup>8</sup> Im. 99. o.



vissza önmagába a Kékszakállú világa. Először a kínzókamra mint a kegyetlenség szimbóluma, majd a fegyverkamra mint az erő jelképe mutatkozik meg el-nem-rejtettségében. Azután sorra tárul fel egyre sugárzóbb fény kíséretében a kincseskamra, a virágoskert és a teljes birodalom. Az ötödik ajtó teljes kitárulkozásától azonban megindul a visszavétel, a könnyek tava után a hajdan volt asszonyok világának elrejtettsége vonja a maga körébe Juditot, a vár újból és most már mindörökre sötét marad. A kibomlás, majd magába zárulás útját végigjáró dialógus a mű zenei anyagában is jól nyomon követhető. Az indítás és a befejezés moll-jellegű, fizs-alapú pentatóniája a sötétség mindent elnyeléssel fenyegető súlyosságát intonálja. A középső rész C-dúr hangzásvilága viszont szinte az egész mindenségre kinyílóvá teszi a dallamot, mondhatni hallhatóvá teszi a kiáramló fényzuhatagot. Ezáltal mi magunk, a nézők és hallgatók is „megérinthetjük” a lét kivilágását azáltal, hogy a zene révén belevonódunk annak megtörténéseibe. A részletes zenei elemzés helyett a műnek még egy lényeges sajátosságát emelném ki: a zenei szerkezet tabló-sorozatra emlékeztet, ugyanakkor az egyes tablók nem egymás mellé rendelve, hanem egymásból nőnek ki, emellett az egész darabnak van egy alaptémája, a vér illusztrációjaként megjelenő szekund disszonancia. A mű zenei kompozíciójának ez a jellemzője közvetlenül is a motívumok organikus egymásból építkezését és egymásba zárulását mint sajátos vitát fejezi ki, amelyben mintegy a lét igazsága lép működésbe.

A *csodálatos mandarin* Bartók legsötétebb tónusú, leginkább a poklok tüzét felidéző, a bűnt és a démonit a végzetes életérzéssel összekapcsoló műve. Itt szinte minden zenei motívum a modern nagyvárosi forgatag kínzó feszültségét, rémületét fejezi ki: „Nem a fülnek szóló láрма ez, hanem a lelket riasztó kegyetlenség zenéje. Torkon ragad, nyomaszt, fojtogat, szétönös védekezésre kényszerít ... aszimmetriái a kiismerhetetlen veszély érzetét keltik.”<sup>13</sup>

Jónak és rossznak a viaskodása és halálos összefonódása egy olyan zenei történetben lép elénk, amelyben bizonyos emberi karakterek, egyúttal egy világ erői allegorikus egyszerűsítésben jelennek meg a színen, mint valami középkori moralitásban. Ez a brutálisan őszinte mű nem véletlenül váltott és vált ki elutasító haragot a mindenkori közönség konzervatív ízlésű részéből éppúgy, mint a „jó erkölcsökre” kényesen ügyelő hatalom korifeusaiból. Különb a zajos bemutató után a város polgármestere (Konrad Adenauer) „elfajzott, bűnös” művészetnek bélyegezve tiltotta meg a további előadásokat, Budapesten pedig csak Bartók halála után, 1945-ben mutathatták be. Bartók táncjátéka persze egyáltalán nem csak a bűnről szól, maga a zeneszerző nevezte „csodálatosan szépnek” a történetet. A Mandarin figurájának démoni, a lét és nem-lét határát többször is átlépő ereje a szerelmi boldogság mérhetetlen

---

<sup>13</sup> Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Bp., Zeneműkiadó. 1962. 199. o.

akarásából fakad. Ahogyan *A boldogság akarása* című Thomas Mann novellájában a halálosan beteg Paolot is a boldogság akarása tartja életben: „Avagy nem a boldogság, a boldogság akarása volt az egyetlen, ami benne oly sokáig leküzdötte a halált? Meg kellett hálnia, harc és ellenállás nélkül, mihelyt akarása elérte célját, a boldogságot; nem volt többé ürügye arra, hogy éljen.”<sup>14</sup>

Befejezésül arra a gondolatra térek vissza, hogy Bartóknál szembetűnő személyiség és művészet kettőssége. Mindezt értelmezhetjük úgy is, hogy szinte askéta módjára folytatott küzdelmet saját lelki érzelmeivel, hogy azután az ösztönös, a spontán természeti (lásd az autentikus népzene gyűjtését és hatását egész világszemléletében) és a szellemi egységét érzékelhetjük műveiben. Bartók zenéjének megértése ezért egyfelől „kozmosz” gondolkodásának legalábbis megsejtését, másfelől a borzongató lét-határral való szembesülést hívja elő.

Alapvetően egyet tudok érteni Pethő Bertalan értékelésével, aki Bartók művészetét végső soron erkölcsi tettnek tekinti, „mert askéta módjára mond le a mindennapok, a spontán lelki érzelmek csábításáról, hogy annál energikusabban vívja harcát a testies-ösztönös és a szellemi érzelmek démonaival. Harcának közvetlen jutalma zenéjének érzelmi varázsa, amivel századunk kevés modern műve büszkélkedhet; távolabbi eredménye pedig annak az ideális perspektívának egyféle nyitva tartása, amelynek bezárulása rejtekútra terelte életét, és zenéjében éppen erre a küzdelemre kényszerítette. Élete és műve azonos ebben az erkölcsi önmegvalósításban.”<sup>15</sup>

Ugyanakkor számomra azért is a 20. század „legtöbbet mondó” zeneszerzője, mert kozmosz zenei gondolkodásával minden erőltetett szándékoltság nélkül képes elemi erővel felidézni az emberiség létkérdéseit és a lét teljességét. Műveinek legmélyebbre hatoló elemzői, a zenei struktúrák „költői mondanivalójának” megfogalmazója, Lendvai Ernő, vagy a *Cantata Profanát* széleskörű asztrológiai és mitológiai vonatkozásrendszerben vizsgáló Pap Gábor<sup>16</sup> végső soron egyaránt erről szólnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bartóki zene mély értelműen démoni, egy olyan rendkívüli szellem által irányított, amely az emberiség létkérdésével szembesíti azt, aki hajlandó egzisztenciálisan is „kitenni magát” művei hatásának.

---

<sup>14</sup> Thomas Mann *elbeszélései*. Bp., Magyar Helikon. 1961. 58. o.

<sup>15</sup> Pethő Bertalan: Im. 51. o.

<sup>16</sup> Vö: Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból*. Bp., Mandátum. 1990.