

**EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
PEDAGÓGIAI ÉS PSZICHOLÓGIAI KAR**

Daru Andrea

**Életreform, zene- és művészetpedagógiai reformok a 20. század elején,
különös tekintettel Bartók Béla munkásságára**

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2024.263

Neveléstudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Prof. Dr. Zsolnai Anikó

Elméleti-történeti Pedagógia Program

Programvezető: Dr. Habil. Garai Imre

Témavezetők: Prof. Dr. Németh András és Prof. Dr. Bodnár Gábor

Budapest, 2024

Tartalom

BEVEZETÉS, PROBLÉMAFELVETÉS	7
1. A TÉMA KUTATÁSI ELŐZMÉNYEI, ELMÉLETI ÉS MÓDSZERTANI HÁTTERE	12
1.1. A kutatás szakirodalmi előzményei, stratégiája és kérdésfelvetései	12
1.2. A kutatás elméleti és fogalmi keretei	19
1.2.1. Pedagógiai alapfogalmak: kultúra, enkulturáció, szocializáció, nevelés, tanulás	19
1.2.2. A pedagógiai antropológiai megközelítés fontosabb alapfogalmai: mimézis, rituálé és performativitás, szimbólumok	27
1.2.3. Művészet, vallás és technológia	31
1.3. Kutatási stratégia, metodológiai megközelítések, módszerek	37
1.3.1. Fenomenológia és hermeneutika	38
1.3.2. Képhermeneutikai megközelítések és módszerek	41
1.3.2.1. A képek négylépcsős ikonográfiai-ikonológiai értelmezése	44
1.3.3. Források, eszközök	49
1.4. Társadalomtörténeti keretek	50
1.4.1. A 19. század társadalma - a korszak mentalitástörténeti, kulturális és filozófiai folyamatai	51
1.4.2. Magyarország társadalmi és kulturális körképe a 19. és 20. század fordulóján	56
1.4.2.1. Zeneművészeti professziók kialakulása	58
1.4.2.2. A zeneszerző és előadóművész szerep	61
1.4.2.3. Népművelés, zenepedagógia, zeneoktatás	63
1.4.2.4. A zenetanár-képzés	64
1.4.2.5. A népzene kutatás	67
1.4.2.6. A modernizáció hatásai a zenepedagógiában	68
1.4.3. A századforduló válságjelenségei és az életreform mozgalmak	70
1.4.3.1. A modernizáció hatásai és a technológia megjelenése a mindennapi életben	71
1.4.3.2. Társadalmi átalakulások és megváltozott életformák	73
1.4.3.3. Az életreform főbb irányzatai	75
1.4.3.4. A reformpedagógia	78
1.4.3.5. Művészeti reformmozgalmak	81
1.4.4. Összegzés	82
2. BARTÓK BÉLA ÉLETÚTJA ÉS ÉLETFELFOGÁSA AZ ENKULTURÁCIÓS, SZOCIALIZÁCIÓS ÉS NEVELŐHATÁSOK TÜKRÉBEN	84
2.1. Bartók életfelfogásának főbb filozófiai, pedagógiai komponensei	85
2.1.1. Természetszeretet	85
2.1.2. A gyermekkor kulturális hatásai (szocializációs és általános nevelőhatások)	87

2.1.3. A vallási nézeteinek átalakulása és filozófiai alapokra helyeződése	88
2.1.4. Emberideál	94
2.1.5. Unitárius vallás	96
2.1.6. Egyéb hatások	97
2.1.7. A lélek és a technológia	98
2.2. Bartók társadalomképe és emberi kapcsolatai	99
2.2.1 Társadalmi környezet és hatások, valamint a kapcsolatteremtés és a kapcsolattartás formáinak értelmezései	99
2.2.2. Bartók társadalomképe és az emberekhez fűződő viszonya	104
2.2.3. Társadalmi szerepek, emberi kapcsolatok	107
2.2.3.1. A barátság a férfi és női ideálképben	107
2.2.3.2. Nőkép	109
2.2.3.3. A családi minta átalakulása	113
2.2.4. Pedagógiai összefüggések	115
2.3. Bartók életének és művészetének életreform vonatkozásai	117
2.3.1. Testkultúra – testkép, testtudat, testedzés	118
2.3.1.1. Étkezés	122
2.3.1.2. Káros szenvedélyek	127
2.3.1.3. Öltözködés mint a szellem testi reprezentációja - reformruházat	128
2.3.2. Személyes életterek	131
2.3.3. Munka, szabadidő, pihenés	137
2.4. A Bartókot ért művészeti hatások az életreform és a kor társadalmi, filozófiai reformeszméinek tükrében	142
2.4.1. Bartók művészetfilozófiájának változásai	143
2.4.2. A technikai eszközök hatása a zeneművészetben	150
2.4.3. Előadói stílus	153
2.4.4. A társadalom és a közönség kapcsolata Bartókkal	155
2.4.5. Bartók munkássága és a társzművészetek	157
2.5. Bartók életére és munkásságára vonatkozó pedagógiai hatások	159
2.5.1. Szocializáció és nevelőhatások, mintadó referenciaszemélyek	159
2.5.2. Az életreform, a reformpedagógia és a művészetpedagógia hatása	164
2.5.3. Zenepedagógus kollégák hatása	166
2.5.4. Bartók pedagógiai eszményképe és pedagógiai önreflexiója	168
3. BARTÓK ÉLETÉBŐL ÉS MUNKÁSSÁGÁBÓL FAKADÓ PEDAGÓGIAI HATÁSOK	170
3.1. Önmagára irányuló, önszervezett tanulás és nevelés	171
3.2. Enkultúrációs folyamatok és hatások a családon belül	174
3.2.1. A nők felé irányuló nevelői attitűd	174
3.2.2. Bartók pedagógiájának megnyilvánulása a gyermeknevelés során	176
3.2.3. A családi minta	185

3.3. Bartók munkássága a formális oktatás kereteiben	190
3.3.1. Zongoratanítás	191
3.3.2. Zeneszerzés tanítás	194
3.4. Bartók művészetének hatása saját korára és az utókorra	195
3.4.1. Az előadóművész Bartók – színpadi megjelenés	195
3.4.2. Az alkotóművész Bartók – a kompozíció mint kultúraközvetítő médium	197
3.4.2.1. Bartók színpadi művei és a Cantata profana szimbolikája	197
3.4.2.2. Bartók pedagógiai célzattal írott művei	202
3.4.3. Tudományos tevékenységek	204
3.4.4. Ismeretterjesztő előadások	206
3.4.5. Bartók kapcsolata a közönségével	207
4. ÖSSZEGZÉS	211
4.1. A kutatás lehetséges további irányai	213
IRODALOMJEGYZÉK	214
1. Elsődleges források (írások, levelek, fényképek, emlékezések)	214
2. Másodlagos források (monográfiák, tanulmányok, tanulmánykötetek)	215

„Kultúrát nem lehet örökölni. Az elődök kultúrája egy-kettőre elpárolog, ha minden nemzedék újra meg újra meg nem szerzi magának.” (Kodály, 2007.a, p. 156)

„A művészet nem válik el olyan élesen a gyakorlati tapasztalástól és elméleti megismeréstől, mint általában hiszik. Ellenkezőleg, tudomány és művészet végső soron megbonthatatlan, szilárd egységet alkot, mert mindkettő azoknak a problémáknak a megoldásán dolgozik, amelyek létünk gondjaiból, szükségleteiből, igényeiből fakadnak, mindkettő egyaránt a lét fenntartásáért vívott harcot szolgálja. (Hauser, 1982, p. 15-16)

Bevezetés, problémafelvetés

Művészként már korábban is felfigyeltem arra, hogy Bartók Béla személyéről és munkásságáról, jóllehet a neves zeneszerző már életének korai szakaszában belekerült a magyar és nemzetközi művészi kánonba, és abban a mai napig jelen van, számos egymástól eltérő, egymással vitatkozó, gyakran megosztó vélemény fogalmazódott meg. Természetesen mindig nagyon nehéz és sok szempontból kényes dolog egy már nem élő személy életét és munkásságát tekintve a vélekedéseken túlmutatóan, a kialakult kánonon túllépve újabb értelmezési szempontokat megfogalmazni, ez az ellentmondásosság engem mégis mélyebb vizsgálódásra sarkalt. Bartók rendkívül gazdag és sokszínű életművének alakulását számos, életútjának sorsdöntő, vagy akár mindennapi eseménye is meghatározta. Élete színes repertoárt takar, minden benyomás megjelenik művészetében is, ami élete során őt érte.

Munkásságával eddig legfőképp a zenetudomány területein belül foglalkoztak. Az eddigi alapos kutatásoknak köszönhetően a zeneszerző és zongoraművész Bartók munkássága mára már nyitott könyv a nagyközönség számára, népdalgyűjtő kutatói tevékenységére épít a mai népzene- és néptánc kultúra és oktatás is. Életének azonban vannak még vizsgálódásra érdemes, feltáratlan területei. Egyik ilyen terület, ami eddig hazánkban és külföldön is talán a legkevesebb figyelmet kapta, Bartók szintén meglehetősen eltérő megítélésű pedagógiai munkássága. Már ezzel kapcsolatos kutatásaink kezdeti szakaszában feltűnt, hogy e tekintetben különösen erős, gyakran egymással ellentétes, néha egymásnak feszülő vélemények jelentek meg. Pályatársa és barátja, Kodály Zoltán így nyilatkozott: „Tanítani nem akart” (Kodály, 1989, p. 214), Doráti Antal, karmester, Bartók tanítványa pedig így emlékezett: „Bartók nem volt tanító-ember” (Bónis, 1981, p. 92). Első felesége, Ziegler Márta viszont másképp írt erről: „...mindig oktatott, átadott saját tapasztalataiból és fejlettebbé, tanultabbakká akarta nevelni a körébe tartozókat.” (Bónis, 1995, p. 41), és a listát még számos példával lehetne bővíteni. Ezeket az eltérő véleményeket olvasva merült fel bennünk a kérdés; miként lehet mégis, hogy ilyen kiemelkedő művészek, emberek ellentétes módon lássák ugyanazt a személyt? A fenti ellentmondásosság feloldására irányuló törekvés is vezérelt abban, hogy munkánkban részletesebben foglalkozzunk Bartók pedagógiájával.

Eddig kevésbé került fókuszba továbbá, hogy Bartók az iskolai kereteken kívül számos más úton igyekezett nevelni a szűkebb és tágabb környezetébe tartozókat. Életútját áttekintve ez sokkal hangsúlyosabbnak tűnik a pusztán formális jellegű

tanításnál. Ezért a kutatásunkban Bartók pedagógiájának informális jellege és dinamikája kap nagyobb hangsúlyt a formális oktatási helyzeteken felül. Ez alapján pedig felmerül az összefüggés, hogy Bartók pedagógiai attitűdjével valójában a kultúra átörökítésében, ezáltal pedig a szocializáció és a nevelés terén töltött be fontos szerepet.

A másik, kutatásainkat megalapozó téma, mely a hazai zenetudományi, illetve zenetörténeti kutatásokban eddig nem, vagy csak érintőlegesen jelent meg, a Bartók életét és művészetét aktívan formáló, rejtett társadalmi hatásokra, a korabeli társadalmi reformtörekvésekre, ezeken belül az ún. életreform mozgalmakra fókuszál. Miként a hazai életreform mozgalmak és a korszak magyar művészeinek kapcsolatát bemutató munkájának bevezetőjében Németh András megfogalmazza:

„Az életreform a »fin de siècle« ma már a múlt homályába vesző népszerű világmozgalma, amely a „menekülés a városból” civilizációkritikai jelszavát hangoztatva, a természethez való visszatérést; az öngyógyítást; az elveszett kozmikus teljesség és spiritualitás keresését tűzte ki zászlójára. Ez a sokszínű mozgalom a múlt századforduló táján virágkorát élte az Osztrák-Magyar Monarchiában is. A nagyvárosaiban ekkor megjelenő új generáció, fiatal írók, képzőművészek, zeneszerzők, filozófusok, természet- és társadalomtudósok gyakran maguk is követői, sőt terjesztői voltak a divatos önreform törekvéseknek és az azokhoz kapcsolódó különböző ezoterikus, gnosztikus üdvtanoknak, társadalmi reformutópiáknak.”
(Németh 2020, p. 37)

Ez a fenti téma kapcsán a hazai szakirodalomban fellelhető hiátus Bartók esetében természetesen nem magyarázható csupán a téma iránti kutatói érdeklődés hiányával. Ez a neves zeneszerző korabeli társadalmi helyzetét, liminális pozícióját ismerve bizonyos mértékben érthetővé válik. Sok szempontból a periférián mozgó, visszahúzódó személyiség lévén alig találunk adatot arra vonatkozóan, hogy személyesen és aktívan is részt vett volna ezekben a mozgalmakban. A történettudomány mai irányzatai azonban már nem elégszenek meg a bizonyító erejű adatok és információk felsorakoztatásával, mélyebb összefüggések feltárására és megértésére törekszenek. Mivel Bartók Béla az életreform mozgalmak csúcspontján élt és alkotott, így ezek óhatatlanul is hatást gyakoroltak művészetére, sőt egész életére. Ez tehát életének egy másik olyan területe, ami mélyebb vizsgálódásra érdemes.

Ez a két vezérgondolat határozza, illetve alapozza majd meg a Bartók életével, munkásságával, legfőképp pedig pedagógiájával foglalkozó tudományos munkánk értelmezési kereteit. Ebből adódóan kutatásunk elsődleges célja nem az, hogy a fentiekben jelzett ellentétes vélemények feloldására törekedjünk, és Bartók életére vonatkozóan újabb, eddig ismeretlen információkat, filológiai adatokat feltárva újabb megcáfolhatatlan igazságokat fogalmazzunk meg. Munkánk célja sokkal inkább az, hogy a zenetudomány eddigi eredményeire mint értékes forrásokra alapozva, a társadalomtörténet, a történeti pedagógia, illetve történeti kultúrantropológia megközelítéseire és módszereire támaszkodva vizsgálataink értelmezési terét kitágítva a fent vázolt két nagy jelenséget mélyebb rétegeiben is megértsük és értelmezzük.

E két kiinduló irányban első látásra kevés összefüggés mutatkozik, de a vizsgálódásaink során az újfajta megközelítések és módszerek alkalmazása, illetve az értelmezési keretek kitágítása ennek ellenkezőjét bizonyította, ugyanis mindkét jelenség mögött együttesen felfedezhetőek Bartók látens pedagógiai szándékai, törekvései is. Kutatásunkban történetileg és regionálisan is tágabb kontextusban tekintettünk Bartók életére, valamint túllépve a zenetudományi kutatások keretein a tágabb interdiszciplináris társadalomtudományos megközelítések (pl. neveléstudomány, szociológia, társadalomtörténet, történeti-, illetve kultúrantropológia) felhasználására törekedtünk. Az ezek szempontjait is tartalmazó értelmezési térben rajzolódnak ki azok a tudásszerzési és tudásátadási folyamatok, amelyek Bartók szűkebb és tágabb környezetével kölcsönhatásban kibontakoznak, illetve amelyek életének minden területén megjelennek. Ebben a tágabb értelmezésben ezen hatások mindegyike pedagógiai jelenségként, pontosabban az egyéni életút kapcsán megragadható enkulturációs szocializációs, nevelési és tanulási folyamat részeként is értelmezhető.

Ezért a dolgozatunkban Bartók pedagógiai munkásságának vizsgálata kapcsán – a megszokott, a formális oktatás hagyományos iskolai formáit előtérbe helyező normatív pedagógiai nézőponttól eltérő módon – a fenti pedagógiai jelenségeknek egy tágabb, az emberi kultúra és a nevelés kapcsolatát is érintő fogalmi-értelmező keretbe ágyazott megközelítésére törekszünk majd, amely lehetővé teszi a vizsgált pedagógiai jelenségek tágabb, enkulturációs folyamatként történő értelmezését, illetve annak rejtett antropológiai, leginkább a rituális megnyilvánulások szintjén artikulálódó szimbolikus összetevőinek feltárását és értelmezését is. Ez a téma első megközelítésben meglehetősen tágnak és komplexnek mutatkozik, mégis szükségét éreztük minden egyes itt megjelenő részterület vizsgálatát, lajstromba vételét ahhoz, hogy teljesebb képet kapjunk a Bartók

életének, illetve életművének mélyebb pedagógiai dimenzióiról. Emiatt a súlypont kissé el is tolódik a századforduló társadalmi és művészeti reformjainak komplex megértése irányába is. Ebben a folyamatban Bartók élete ezáltal mintegy kiindulópontot jelent, az a fentiekben jelzett enkulturációs folyamatok egy különleges, egyedi megtestesüléseként, origójaként van jelen a dolgozat során.

A történeti, elméleti és módszertani alapok tisztázása után két fő egységbe rendezve mutatjuk be a kutatás során feltárt, eddig rejtett folyamatokat és új összefüggéseket. Az első szakasz (2. fejezet) az ismeretszerzés szakasza, ahol a különféle kulturális attribútumokon keresztül tárjuk fel, hogy Bartók milyen ismereteket milyen módon és környezetben szerzett élete során. Itt kerülnek kifejtésre az életvitelében is megmutatkozó életreformmozgalmak hatásai, a művészeti, vallási, filozófiai és pedagógiai hatások és ezek átalakulása. Mindemellett még az első szakasz során igyekszünk összefoglalni, hogyan szintetizálta és formálta át Bartók a megszerzett ismereteket, magát a megszerzett kultúrát. A második nagy egységben (3. fejezet) mutatjuk be a megszerzett és újjáalakított kultúra, immár maga a tudás átadásának folyamatait. Ebben a részben nagy hangsúlyt kap ismét maga a környezet, pontosabban a célközönség, akiket Bartók tanítani, nevelni akart. Ez ugyanis a magyarázatát adja és arra a rejtett dinamikára világít rá, hogy Bartók pedagógiai tevékenységét miért értékeli ellentétes módon a környezete.

E dolgozattal tehát Bartók életének egy szélesebb spektrumú áttekintésére vállalkozunk. Írásunk mégsem nevezhető hagyományos értelemben véve életrajznak, inkább egy új megközelítéseket is tartalmazó élettörténetnek. Az új típusú történetírási irányoknak megfelelően az időbeliség is másodlagos szerepet kap, nagyobb hangsúly kerül a Bartókot körülvevő jelenségekre, hatásuk összehasonlító vizsgálatára.

Napjaink egyik legmeghatározóbb jelensége, hogy a „nagy elbeszélések” után a nagy hősöknek és a történetüket elbeszélő „hősi eposzoknak” is vége szakadt. Kutatásunkban a súlypontok áthelyezésével azonban nem áll szándékunkban Bartók emberi és művészi nagyságát kisebbiteni. Ellenkezőleg, inkább felhívni a figyelmet arra, hogy élete és művészete eddig nem, vagy alig kibontakozó szempontok alapján mélyebb megértésre érdemes.

Napjainkban egyre inkább feloldódni látszik a tudományos objektivitás mint kutatási és reprezentációs kritérium. Kutatásunkból én sem zárhatom ki a szubjektivitást, főleg, hogy a tudományos megközelítés mellett művészként próbálom egy másik művészember életét vizsgálni. Kutatói identitásomhoz tehát szorosan kapcsolódik a

művészi, gyakorlati látásmód is, ami reményeim szerint értékes módon járul hozzá a bartóki életmű mélyebb megértéséhez.

1. A téma kutatási előzményei, elméleti és módszertani háttere

1.1. A kutatás szakirodalmi előzményei, stratégiája és kérdésfelvetései

Bartók Béla életének a bevezetőben bemutatott irányú vizsgálódásaira ez idáig még nem született hasonló jellegű, átfogó tudományos munka, így az alábbiakban a Bartókot fókuszba helyező és egyben a kutatásunkat megalapozó historiográfiát állítottunk össze. Mivel munkánk nem pusztán történeti jellegű, az alábbiakban olyan összeállításra törekedtünk, amiben az is megmutatkozik, hogy hogyan változtak az idők során a Bartókot érintő kutatások nézőpontjai. Az összeállítás során nem csoportosítottunk külön a történeti és az elméleti jellegű munkákat, ezt inkább az egyes műveknél azok jellemzőjeként határoztuk meg.

A Bartók Béláról írott irodalom nemzetközi szinten is meglehetősen nagy, amint azt a 2011-ben kiadott *Béla Bartók, A Research and Information Guide* több száz oldalas jegyzéke is példázza, melyben összesen 1367 írás található Bartók kapcsán (Antokoletz és Susanni, 2011). A lista pedig az azóta eltelt 12 évben természetesen bővült, nemzetközi szinten újabb és újabb szerzők kapcsolódtak be a tudományos történetírásba. A kutatáshoz a forrásokon túlmenően kiindulópontként olyan átfogóbb, történeti fókuszú írásokat kerestünk, amelyek túllépnek a hagyományos életrajzírás keretein és új elméleti alapokra helyezik a Bartókkal kapcsolatos kutatásokat.

A Bartók halála után íródott magyar és külföldi monográfiák alapját a filológiai vizsgálatok, leíró történeti életrajzok vagy zenei műelemzések adják. Ez természetes annak fényében, hogy a hatalmas írásos hagyatékot, amit a szerző örökölni hagyott, évtizedekbe telt feldolgozni és publikálni. E szakirodalom Bartók életének első sorban zenei eseményeire fókuszál, emellett az életrajzhoz kapcsolódóan mutatja be a korszak általános történeti, művészeti eseményeit is (csak néhány fontosabbat kiemelve: Antokoletz, 2004; Cooper, 2015; Leafstedt, 1999; Lesznai, 1961; Moreaux, 1955; Tallián, 2016; Ujfalussy, 1970). Jelentős részben találunk más típusú elemzéseket vagy hatásvizsgálatokat is, ám ezek főként esztétikai irányú vizsgálódások, és szintén főleg zenei műelemzéseken alapulnak (Brown, 2016; Vester, 2015; Lendvai, 1990). Ezek közül elméleti szempontból egyiket sem tekinthetem igazán kutatási alapnak, viszont részben forrásértékű információkat tartalmaznak, így ezeket több esetben is kvázi elsődleges forrásként értékeltem. Egy kivételtől eltekintve: Schneider (2006) *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* című munkájában Bartók zenei életművét vizsgálja úgy, hogy alkotásaiban a régi,

romantikus hagyományok gyökereit és a modern, új zenei hatásokat keresi. Ebben a kutatásban kirajzolódik a korszakra jellemző művészi átmenet, ami vizsgálódásaink egyik központi elemét is adja.

Már a kutatásunk kezdetekor Bartók pedagógiájára helyeztük a hangsúlyt, és annak életreform gyökereinek felkutatásával kezdtük munkánkat. Pedagógiája kapcsán a formális oktatás összpontosítottunk, ám hamar kiderült, hogy Bartók ezirányú tevékenysége meglehetősen szűkös és ellentmondásos megítélés alá esik. A pedagógiájával mint formális oktatási tevékenységgel korábban már foglalkoztak egy keveset a kutatók. Hazánkban csak néhány tanulmányban tesznek említést Bartók pedagógiájáról (Büky, 2005, Stachó, 2017, valamint külföldön Gillies, 1990), ezek azonban megragadnak a formális oktatás értelmezési kereteiben. Egy kiemelkedő, külföldön íródott művet azonban mindenképp meg kell említeni. Christiano Pesavento *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Program* című, 1994-es disszertációjában már valamivel túllép a formális oktatási értelmezésen és a zeneszerzői tevékenységet is számba veszi a bartóki pedagógia kapcsán. Habár ő a pedagógiai célzattal íródott zeneműveket elemzi és hatásukat tárgyalja, mégis ez egy új lépés az értelmezési keretek kibővítésében. Ez a kötet és az életreform alapú vizsgálódás új irányba terelte a fókuszot. Ahhoz, hogy a bevezetőben vázolt problémakört vizsgálhassuk, és ezáltal Bartók életének, művészetének és főként pedagógiájának komplexebb és mélyebb megértéséhez jussunk, ki kellett bővítenünk és új értelmet adnunk a pedagógia jelenségének. Így jutottunk el ahhoz a kutatási fókuszunkhoz, Bartók pedagógiai jellegű megnyilvánulásainak enkulturációs és szocializációs jelenségekként, folyamatokként való értelmezéséhez. Ehhez pedig a következő, a közelmúltban született írások újszerű szemléletükkel adtak megerősítést a munkánkhoz.

A tudományos megközelítések szempontjából a bartóki historiográfiában az ezredforduló környékén változás érzékelhető, ami összefüggésben állhat a neveléstudományos kutatások tendenciáinak átalakulásával (a neveléstudomány fejlődésmoelljeiről lásd Németh, 2013). Korábban a pozitivizmus jegyében a kutatók úgy írták meg a történeteket, úgy állították össze a forráselemeket, hogy hagyták azokat magukért beszélni, így a történeteket önállóan alakulni. Ma azonban egyre több olyan disszertáció és más tudományos munka születik, amely új diszciplínákat kapcsol be a bartóki vizsgálatokba, kitágítva azt a diskurzusteret, ami Bartók életének és művészetének megértését célozza. Ehhez a kibővítő értelmezési áramlathoz kíván csatlakozni e dolgozat is.

A Bartók életművével foglalkozó történeti munkák közül az interdiszciplináris megközelítésű monográfiák sorában az alábbiakat tekintjük a legfontosabbaknak. Hasonlóan a fent említett Schneider monográfiához, Lynn M. Hooker *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók* című, 2013-as kötetében is a művész sajátosan magyar nemzeti identitásának kialakulását és átalakulását boncolgatja, amiből tisztán kirajzolódik a hagyományosból a modernbe való átmenet. A magyar zeneművészet kialakulásával foglalkozik a Liszt és Bartók közötti időszakban, vagyis a romantika hagyományainak alakulására fókuszál. Megnyitja a diskurzusteret a különböző művészetek között, az első fejezetében például a képzőművészet alakulásával hasonlítja össze a magyar zeneművészet fejlődését.

Hooker témája és egyben a bartóki történetírás következő lépcsőfokaként tekinthető Danielle Fosler-Lussier (2007) *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* című kötete, melyben Bartók zenéjének utóéletét vizsgálja a hidegháború kulturális folyamataiban. A szerző főként a politika irányította zenei befogadást tárgyalja. Ez a monográfia már társadalmi és politikai nézőpontból vizsgálja Bartók művészetét, műveinek utóéletét. Kutatásunk egyik eredménye szorosan kapcsolható ehhez a megközelítéshez: Bartók legerősebb pedagógiai (vagy pontosabban művelődési) jellegű hatása művein keresztül nyilvánul meg, hiszen mind a mai napig térben és időben is széles közönségre van hatással. Jelen dolgozat ez utóbbi két monográfia közé történetileg és tartalmilag is jól beilleszthető.

Bartók Béla műveinek elméleti, filozófiai alapjaival foglalkozva két jelentős művet kell megemlítenünk. Tallián Tibor (1983) kötetét, amelyben a Cantata profana mítoszának elemzésére vállalkozik, valamint Miskolczy Ambrus (2011) munkáját, aki részletesen körbejárja Bartók filozófiáját, valamint a miszticizmussal és szimbolizmussal való kapcsolatát, ennek megfelelően több szempontból is részletesen értelmezi művészetét.

Sterzel 2017-ben kiadott, *Der Komponist als Pädagoge* című kötete nem sorolható a bartóki historiográfiába, mégis tartalmi és elméleti szempontból is alapműnek tekinthetjük. Sterzel a zeneszerzői tevékenységet helyezi pedagógiai kontextusba, és kommunikációs folyamatként értelmezi azt. A szerző fókuszából azonban kihagyja a spiritualitást, a zeneszerző-művész transzcendens-szagrális kommunikációját nem helyezi vizsgálati keretébe. Széles látókörű, a zeneszerzői életpálya és professzionalizáció, valamint a zeneszerzés tanításának részletes történeti áttekintését

adja. Kutatásomhoz hasonlóan ő is fókuszba helyezi a zeneszerzés-tanítás címzettjeit, célközönségét, elméleti keretei azonban a didaktikán belül maradnak.

Számtalan példaértékű monográfiát lehetne még felsorolni (pl. Bartók, Ady és Lukács filozófiai, esztétikai kapcsolódásairól lásd Frigyesi, 1998). Itt csak azokat igyekeztünk feltüntetni, amelyek tartalmi és elméleti szempontból szorosabban kapcsolhatók a kutatásunkhoz.

A századforduló életreformjainak történeti kutatásai több helyen is említik Bartókot, de ebben a tekintetben nem készült még összefoglaló írás, amely Bartók életreformokhoz fűződő kapcsolatait összegezné. Hazánkban és külföldön is (főként német nyelvterületeken) aktív kutatások folynak az életreformok gyökereinek és hatásainak feltérképezésére. Ezekre az életreformos kutatásokra, melyek első sorban tanulmánykötetekben jelentek meg (Németh és Skiera, 2018; Németh, Stöckl és Vincze 2017; Kempf, Vincze és Németh, 2020; Németh és Pirka, 2013; Boreczky és Vincze, 2018; Skiera, 2004; Pirka, 2013; Németh, Pukánszky és Pirka, 2014; Németh, Mikonya és Skiera, 2005; Németh, 2010; Németh, 2005; Ariés és Duby, 1992; Duby és Perrot, 1995), valamint Rindlisbacher meglehetősen új, 2022-ben megjelent összefoglaló kötetére alapoztuk e téma vizsgálatakor.

A témánkkal kapcsolatos kutatási előzményeket áttekintve világossá vált, hogy Bartók életével, művészeti és tudományos munkásságával, továbbá pedagógiájával csak meglehetősen szűk értelmezési térben foglalkoztak hazánkban és külföldön egyaránt. Ennek nyomán fogalmazódott meg kutatási stratégiánk, amelynek legfontosabb eleme Bartók pedagógiájának szélesebb értelmezési keretbe helyezése, és ezáltal életében és művészetében felfedhető enkulturációs, szocializációs és nevelési jelenségek, attitűdök, aktusok mélyebb összefüggéseinek feltárása. Munkánkban erőteljes hangsúllyal jelenik meg a századforduló egyik jelentős társadalmi reformmozgalma, az életreform, amelynek Bartók aktív követője és közvetítője volt. Ezzel összefüggésben azt vizsgáljuk majd, hogy ez a mozgalom miként hatott életmódjára, értékrendjére, művészetére és pedagógiai felfogásának alakulására.

Az eddigi kutatások nem foglalkoznak elmélyülten Bartók életének és művészetének vallásos és transzcendentális jegyeivel, jóllehet az életreform vallási és filozófiai háttérében fontos szerepet játszik a szakralitás, ami Bartók életéből és művészetéből sem hiányzott. Színpadi műveinek szimbólumvilágában különösen dominál a mondavilágból eredő mitikus elemekkel, és ez a kapcsolódás a platóni ideák

világába való átlépés élményeként is értelmezhető. Éppen ezért a transzcendens megnyilvánulások feltárása sem a századforduló reformmozgalmainak vizsgálatából, sem pedig a századforduló művészenek identitásából nem hagyható ki.

A fentiekből adódóan munkánkban egy interdiszciplináris és társadalomtörténeti megközelítésre törekszünk majd.

A társadalomtörténeti megközelítés az Annales-iskola hagyományaira épül. (Bódy & Ö. Kovács, 2006). Miként Bódy Zsombor és Ö. Kovács József megfogalmazza, a történeti folyamatokat ebből a nézőpontból szemlélő történész

„Nem az életpályának, a sorsnak az egyediségét, a vizsgált szellemiség, alkotótevékenység különlegességeit, hanem a bennük lévő példaértékű, a társadalmi kontextusra jellemző vonásokat keresi. Ezek az életrajzok valójában a középpontba állított személy kora társadalmának történeteként olvashatók, a mű hősét egyszerre tekintik a kor tanújának és a szabad akaratnak korlátokat szabó korabeli, kollektíván adott feltételek »termékének«.” (Bódy és Ö. Kovács, 2006, p. 484).

A munkánkban érvényesíteni kívánt interdiszciplináris, illetve antropológiai szemléletmód lehetővé teszi számunkra, hogy feltáruljanak az életút a mélyebb összefüggései, az általunk vizsgált művész, pontosabban zenésznek a kor művészeti életébe, társadalmi „vérkeringésébe” vagy akár a kánonba kerülésének a felszín alatt megbúvó, rejtett összefüggései, az egyes emberi cselekedetek, kapcsolatok performatív jellegének fontossága. Reményeink szerint vizsgálataink nyomán Bartók életén keresztül a művészi élet sajátos rituáléi is feltárulnak. A leíró jellegű történeti munkák leginkább az események kronológiai rendjét állítják a középpontba. Így sok esetben a felsorolt tények, információk dzsungelében elsikkadnak, illetve nem kap kellő hangsúlyt a személyes kapcsolatok mögött húzódó hatalmi viszonyok, azok személyközi artikulációja, például a segítő (vagy ártó, keresztező) személyek művészet-szocializációs jelentősége, továbbá az azok háttérében álló rituális folyamatok rejtett befolyásoló szerepe, azok performatív aktusai, például amelyek folyamatai, mintegy rejtett módon beavatják a művészt a saját közösségeinek vérkeringésbe vagy a közönséget a művészeti megjelenítés folyásába.

Az elmondottakból adódóan dolgozatunk középpontjában nem a kronológiai leíró jelleg dominál, hanem az egyes jelenségek összefüggéseinek meghatározására és a köztük lévő kapcsolatok feltárására törekszünk. Ezért az értekezés elsődlegesen

szinkronisztikusan megkomponált jelenség-kategóriák mentén épül fel, és csak annyiban követ időrendiséget, amennyiben az a kulturális jelenségek összefüggésében releváns.

A legfőbb célunk ennek segítségével egy átfogó pedagógiai nézőpontú képet mutatni arról a történeti korról, amelyben Bartók élt. Ennek a korábbinál árnyaltabb és differenciáltabb pedagógiai nézőponthoz fel szeretnénk használni a pedagógiai antropológia eszköztárát is. Ez, miként a neves német neveléstudós Bollnow megfogalmazza:

„...olyan megközelítés, amely az egész pedagógiát áthatja, habár önmagában nem képes a pedagógia egészére kiterjedni (...) olyan rendszerezési sémát ajánl, amely lehetővé teszi az egyes pedagógiai kérdések újszerű összeállítását egy egésszé. Az antropológiai megközelítésnek nincs rendszerformáló funkciója. (...) Amit kihoz belőle, az mindig csak egyéni szempontok, antropológiai összefüggések, amelyek bizonyos nézőpontokból kirajzolódnak.” (Bollnow 1965, p. 49, id. Wulf & Zirfas, 2014, p. 31)

Ebből adódóan vizsgálatunk középpontjában a művész mint entitás, embertársaival, közönségével, a természettel, a környezettel stb. kapcsolatban álló emberként jelenik meg. Ebből kiindulva törekszünk Bartók életútját meghatározó enkulturációs, szocializációs, nevelési és tanulási folyamatainak megragadására, leírására, ezáltal annak megértésére.

A fentiekből kiderül tehát, hogy a pedagógiai jelenségek társadalmi meghatározottságának antropológiai vizsgálata időszerű, és a bemutatott elméletek új eredmények feltárását teszik lehetővé.

Nem tartozik a kutatás keretébe a jelenségek és cselekvések pszichológiai értelmezése, a vallásélmény teológiai megközelítése, sem zenei szakmódszertani és -elméleti vizsgálódásra nem vállalkozunk. A dolgozatban első sorban arra törekszünk, hogy Bartók életéből a társadalmi és pedagógiai jelenségeket kiemeljük, és a fenti elméletek alapján elemezve rejtett összefüggéseket és társadalmi, művészi és pedagógiai jelenségeket feltárjunk.

Joggal hiányolhatja majd az olvasó Bartók Kodály Zoltánnal való kapcsolatának részletesebb bemutatását. Ezt a területet azonban már sokan és sok oldalról vizsgálták (pl. Breuer, 1978), ezért munkánkban csak a legfontosabb kapcsolódásokat emeljük ki (pl.

életreform és pedagógiai jellegű). Azokat a hatásokat helyezzük előtérbe, melyek bizonyíthatóan Kodálytól származnak, mert a fókuszban Bartók életútjának áttekintését helyeztük. Bár Kodály személyesen is az egyik legaktívabb résztvevője volt Bartók életének, melyet nem szándékunk sem vitatni sem elfedni, jelen munkánk sokkal inkább a Bartók életében és munkásságában tudományos nézőpontból tekintve jelentkező hiányosságok felfedésére és új kutatási lehetőségekre fókuszál.

Nehéz dolga van a történeti kutatónak, ha múltbéli események rekonstrukciója által szeretné az azok mögött húzódó cselekvéseket is rekonstruálni. Bartók levelei ebből a szempontból kevés érdemi információt tartalmaznak, csak a számára leglényegesebb eseményeket osztotta meg levelezőtársaival. Ezért is volt szükség az anyagot kiegészíteni a róla szóló visszaemlékezésekkel. Az emlékezések sok esetben természetüknél fogva szubjektívek, néha pontatlanok, és ez bizonyos mértékben megnehezítette a kutatást, és a vizsgált jelenségek rekonstrukcióját. Ebben a tekintetben bizonyos esetekben a saját kutatói intuícióna és művészi tapasztalatra hagyatkoztunk, erősítve azt a megértő, hermeneutikai megközelítés esetében elengedhetetlen „történeti empátiát”, aminek segítségével reményeink szerint jobban meg tudjuk határozni egyes adatok hitelességét vagy valószínűségét.

A munkánk további nehezítő körülménye volt, hogy a korábbi, gyakran sajátos „önlegitimációs” szemléletű, Bartókról elsősorban mint géniuszról szóló szakirodalomban még nem volt elvárás az adatok pontos, az objektivitásra törekvő tudományos munkákra jellemző szövegekőzi hivatkozási forma, ami bizonyos adatok esetében lehetetlenné tette azok visszakereshetőségét. Az ebből adódó bizonytalanságokat munkánkban szövegekőzben, illetve lábjegyzetek formájában jeleztük.

A dolgozaton belül számos ponton felmerül a tovább bővítés vagy a részletesebb kidolgozás lehetősége és igénye. Miután azonban a célunk elsősorban átfogó képet alkotni Bartók életéről, működéséről, valamint a korról, amelyben élt, nem tértünk ki számos további fontos részterületre. Például a „történetben” szereplő személyek részletes társadalmi kapcsolathálójának elemzésére.

A téma szakirodalmának eddigi eredményeinek és a fentiekben részletesen is bemutatott kutatási stratégiánk jegyében munkánkban az alábbi kutatási kérdések megválaszolására törekszik majd:

A fő kérdés: Milyen pedagógiai jellegű hatások és jelenségek alakították Bartók életútját, művészetét, pedagógiai és tudományos munkásságát?

Alkérdések:

1. Mik voltak azok a jelentősebb 19.-20. századi történeti folyamatok, amelyek életének társadalmi beágyazottságát megalapozzák?
2. Élete során miként kapcsolódott szűkebb és tágabb környezetéhez, melyek voltak a személyiségét, identitását megalapozó és alakító (enkulturációs, szocializációs, nevelő) hatások?
3. Milyen látens, a pedagógiai antropológiai eszközökkel feltárható informális nevelőhatások befolyásolják tudásszerzési és tudásátadási, kulturális tanulási folyamatait (mimetikus, rituális, performatív elemek)?
4. Kik voltak élete korai szakaszában identitását megalapozó és formáló fontosabb referenciaszemélyek?
5. Mik voltak személyiségét és munkásságát befolyásoló fontosabb korabeli szellemi, művészeti, filozófiai hatások?
6. Milyen szerepet játszott az életreform életmódjában, művészetében és pedagógiai munkásságában?
7. Hogyan formálódott a későbbiekben az életfelfogása, életszemlélete? Hogyan szintetizálta művészetében és pedagógiájában a különböző külső hatásokat? Mik jellemezték személyes életútjának, művészeti és pedagógiai munkásságának kulturális értékmegőrzési és értékteremtési folyamatait?
8. Mik voltak az életmodelljében, művészetében és pedagógiai munkásságában koncentrálódó kulturális tudásátadás legfontosabb eredményei?

1.2. A kutatás elméleti és fogalmi keretei

A tudomány ma már sokféle eszközt, kutatási megközelítést és módszert kínál arra, hogy a pedagógiai jelenségeket kvalitatív alapokon, szélesebb kontextusban, interdiszciplinárisan is értelmezhessük, rejtett jelenségeit feltárhassuk. A következőkben a kutatásunk során alkalmazott pedagógiai fogalmi keretet, továbbá a kutatásaink háttérét alkotó elméleti megközelítési módokat mutatjuk be.

1.2.1. Pedagógiai alapfogalmak: kultúra, enkulturáció, szocializáció, nevelés, tanulás

Miként Friedrich Kron kézikönyvének a pedagógiai alapfogalmait áttekintő fejezetében megállapítja: „Az emberi létezés alapközege a kultúra, amelyben minden ember él. A társadalom ezzel összefüggő és ennek alárendelt alapvető szervezeti formaként, mint az

önmagát és csoportjait megszervező, ember specifikus kulturális teljesítményeként értelmezhető.” (Kron 1997, p. 73) Ebből adódóan az általunk felvállalt, tágabb értelmezési keretbe helyezett pedagógiai megközelítés fogalmi rendszerezéshez elsőként a kultúra, mint pedagógiai relevanciájú alapfogalom meghatározására teszünk kísérletet.

A kultúra fogalmának meghatározása nehézkes, definiálása számtalan nézőpontból lehetséges. Kroeber és Kluckhohn (1952) 175 féle definíciót gyűjtött össze és ezeket különböző irányokból, diszciplínák felől csoportosították. Az általuk idézett Reuter által megalkotott kultúrantropológiai nézőpontú definíció szerint a kultúra kifejezés

„...az emberi alkotások összességét, az emberi tapasztalatok egészen a jelenkorig rendszerezett eredményét jelöli. A kultúra magában foglalja mindazt, amit az ember szerszámok, fegyverek, menedékek és egyéb anyagi javak és folyamatok formájában létrehozott, mindent, amit attitűdök és hiedelmek, eszmék és ítéletek, szabályzatok [codes] és intézmények, művészetek és tudományok, filozófiai és társadalmi szerveződések útján kidolgozott. A kultúra magában foglalja ezeknek, valamint az állattól megkülönböztetett ember életének egyéb aspektusai közötti összefüggéseket is. Minden (anyagi és anyagtalan), amit az ember élete során teremtett, a kultúra fogalmába tartozik.” (Kroeber és Kluckhohn, 1952, p. 64).

Arnold Gehlen népszerű filozófiai antropológiai elmélete szerint az emberi kultúra létrejött abból fakad, hogy az ember biológiai „hiánylény”, nem rendelkezik a különböző állatfajok többségére jellemző fajspecifikus szervi (védekező-támadó) szervekkel. Ebből adódik, hogy az emberi fajnak ezt a hiányos “felszereltségét” csupán evolúciós nézőpontból vizsgálva, joggal feltételezhető, hogy a régi idők természeti viszonyainak mostoha körülményei között az emberi faj kihalásra volt ítélve. Annak oka, ami miatt ez mégsem következett be, hogy az ember evolúciós fejlődése során (ami egyben a kultúra evolúcióját is jelentette), megalkotta annak az emberi faj fennmaradását, fejlődését, művelődését biztosító intézményes formáit (pl. nyelv, nevelés, vallás, művészet, tudomány). A kultúra ebben a megközelítésben az emberi hiányállapot kompenzációjára megteremtett mesterséges világ, amely a biológiai hiányok pótlására létrehozott kulturális „protézisei”, révén sajátos védelmi funkcióval rendelkezik. Miután az emberi faj a természetbe vetetten életképtelen, csak az általa megalkotott, hiányos

adottságait kiegészíteni képes második természetnek tekinthető kultúrában tud élni és tevékenykedni (V.ö. Kron 1997, 242-243.). Loch definíciója szerint:

„A kultúra az emberi létezés minden olyan képződményét magába foglalja, amelynek használata és megelevenítése segítségével megvalósítja életét. A kultúra részét képezi: a nyelv fogalmaival és jelentéseivel, amely az ember számára önmagát és világát érthetővé, megfigyeléseit és gondolatait önmaga és embertársai számára közölhetővé teszi, és amelynek segítségével világnézetét és életformáját megtervezi; az erkölcsi normák és viselkedési minták, amelyek az ember életét szabályozzák; az érzelmek megjelenítésének különböző formái, amelyekben a saját tapasztalat és viselkedés önmagába rejtőző vagy éppen kifejezésre váró érzés formájában tudatosul; a szociális szervezetek, szerepek és játékszabályok, amelyek az egyénnek a másik ember felé irányuló viselkedését meghatározzák; a jog és a politika intézményei, amelyek a tekintély és kényszer révén az emberi élet rendjét szabályozzák; a gazdaság és a munka különböző formái, eszközeikkel, termelési- és adminisztrációs technikáikkal és gyakorlatukkal, amelyek által az ember az életéhez szükséges javakat a szó legtagabb értelmében előállítja és racionálisan kezeli; a technika mint azon eszközök, gépek és automatikus szerkezetek összessége, amelyeket az ember, mint létfenntartásához szükséges »szerveket« azért hozta létre, mert saját fájának biológiai szervei nem bizonyultak elegendőnek, és szüksége volt azok kiegészítésére, pótlására, meghosszabbítására és tehermentesítésére szolgáló mesterséges képződményekre; végezetül azok az intézményes formák és tevékenységek, amelyeket az ember nem közvetlen létfenntartási szükségleteinek kielégítésére, hanem teljesen öncélúan, életlehetőségeinek produktív jellegű kibővítése végett hívott életre: a művészetek és tudományok, a társas önkifejezés különböző formái (mint például. a játék, a sport, és az ünnepek), a vallási kultuszok, amelyek által az ember a saját világát transzcendentálva keresi és találja meg az isteni hatalom kifejeződési formáit. Minden korábban felsorolt szimbólumrendszer és kifejezőmód, intézmény és eszköz, tevékenységi és termelési forma, gyakorlati tudás, technika és módszer, szokás, divat, hagyomány és megszokás, élettér és életút, terv és vállalkozás, cél és remény -- minden az egyik embertől a másik ember felé továbbított vagy megteremtett képződmény a maga összességében alkotja a kultúrát mint mindent átfogó közeget, amelyben az ember az életét megvalósítja, és amit minden embernek született élőlénynek,

amennyiben emberré akar válni – a nevelés segítségével – legalább alapjaiban el kell sajátítania.” (Loch 1969, p. 127, idézi Kron 1997, p. 73-74).

A kultúra pedagógiai jelentőségét hangsúlyozó definíció értelmében a kultúra az emberi létezés mindenki számára elengedhetetlen alapközege, amelybe az egymást követő generációk tagjai az enkulturáció keretében tagolódnak be. Ez a pedagógiai nézőpontból is releváns szakkifejezés a kultúra elsajátításának, ezáltal a kultúrába történő betagozódás legtagabb folyamatait jelenti. A társadalom, mint alárendelt fogalom, a saját életét és közösségeit megszervező ember specifikus kulturális megnyilvánulási formáinak színtereként értelmezhető, amely az emberi létezés és tudásszerzés legfontosabb színtereként úgy része a kultúrának, mint halnak a tenger. Miként megállapítja: „Az enkulturáció fogalma ebben a megközelítésben a kultúranropológia terminus technicusával: a kultúra megtanulása – vagyis a kultúrába történő betagozódás – ami a pedagógiának is sajátos tárgyát képezi” (Loch 1969, p. 126).

Pedagógiai értelemben az *enkulturáció* fogalma minden emberre és minden társadalomra érvényes – túlnyomó részben a makroszociális szinten jelentkező – olyan alapvető tanulási folyamatokra vonatkozik, amelyek cselekvőképessé teszik az egyes embereket (például megtanulnak bizonyos nyelven beszélni, valamely csoport normái szerint viselkedni, valamely vallás tartalmainak és szabályainak megfelelően élni. Ennek folyamatai a különböző korokban létező társadalmak sajátos intézményesült formáiban (nyelv, beszéd, vallás, művészet, tudomány, sport nevelés) valósultak meg. Közvetítői olyan speciális szervezetek, intézmények, (például a család, rokonság, kortársak, iskola stb.), amelyek spontán vagy szervezett formában vezetik be a fiatal generációk tagjait a kultúra világába, területeibe. Ezáltal annak folyamatai mélyen belenyúlnak a mindennapok világába. (Kron 1997, p. 76-77) A fogalom fenti pedagógiai értelmezése vezetett arra, hogy munkánkban az enkulturáció, szocializáció, nevelés és tanulás fogalmakat alkalmazzuk minden kulturális vonatkozású vagy tartalmú pedagógiai jelenség meghatározására.

Az *enkulturáció* részét képező *szocializáció* a kulturális tartalmak egy sajátos osztályával, a társadalmilag releváns értékek és normák, értékrendek és viselkedési módok, szabályok és szerepek elsajátításának folyamataival foglalkozik, ahogy azok különböző intézményesült formáikban megjelennek, és legkülönbözőbb szervezeteikben a tanítás és tanulás tárgyát képezik. Fenti definíciója szerint:

„A szocializáció az egyes individuum viselkedésszociációinak kialakításának és valamely társadalomba vagy annak egy csoportjába történő betagozódásának folyamatát jelöli, azt a tanulási folyamatot, amelynek során megtörténik az adott csoport és a társadalom normáinak, értékeinek, szimbólumrendszerének és interpretációs rendszerének elsajátítása. A szocializációs folyamatot tanulási folyamatként fogható fel (1), amely tanulási folyamat centrális tartalmaiként norma- és értékrendszerek, valamint az azok háttérben megjelenő szimbólum- és interpretációs rendszerek érvényesülnek (2), ezen tartalmak megtanulása mindig valamely szociális rendszer egymással összefüggő befolyásolására és szociális elvárásaira vonatkozik (3), a normatív elvárásrendszerek szociális rendszerproblémák formájában és azok szocioökonómiai bázisán jelennek meg (4). Továbbá ezen tartalmak megtanulása az individuum szükségleti- és ösztönstruktúráira, valamint konkrét kognitív apparátusára és az individuum genetikai kiforráltságára vonatkozik (5).” (Fend 1977, p. 18, idézi Kron 1997, p. 79)

A felnövekvő ember enkulturációs és szocializációs folyamatai által valósul meg annak hatékony társadalmi szereplővé válása. A szocializáció az individuumot alárendeli a létszükségletei által szabályozott alkalmazkodási folyamatoknak. Ennek keretében emberré válása és életének fenntartása érdekében elsősorban azt kell megtanulnia, amit a szocializáció alapfolyamatai kínálnak számára és elvárnak tőle; a nyelv használatát, életközösségeinek szabályrendszereit, a vallást stb.:

„...a szocializáció olyan folyamatnak tekinthető, amelyen keresztül a viselkedési lehetőségek rendkívül széles körű variációs lehetőségekkel született individuumot a saját tényleges, meglehetősen szűk határok közé szorított viselkedésének kialakulásához vezeti, amelyben a megszokott és elfogadott viselkedés határait annak a csoportnak a normái határozzák meg, amelyhez tartozik.” (Child 1954, 655, idézi Kron 1997, 81.)

A szocializáció két alapvető szakasza az elsődleges (primer) és a másodlagos (szekunder) szocializáció. Az elsődleges szocializáció a születéstől az 5-6 éves korig tart. A másodlagos szocializáció 5-6 éves kortól 14-15 éves korig megy végbe. Az ezt követő ún. "másodlagos szociális fixálódás" azt jelenti, hogy a felnőtt kor felé tartó ember megszerezve saját társadalmi cselekvőképességét, "nagykorúságát", megtalálja helyét a

felnőttek világában. Ez azt jelenti továbbá, hogy a társadalom az érintett emberekkel már "tud valamit kezdeni", hogy azok már alkalmasak a társadalmi, vagyis kulturális, szociális, gazdasági és politikai szempontból jelentős munka- és értékelési folyamatokat elsajátítására (Kron 1997, p. 81).

Az általunk használt pedagógiai értelmező fogalmi rendszer harmadik eleme a *nevelés*, amelynek értelmezésére a fenti alapfogalmak összefüggéseinek függvényében kerül sor. Fend szerint a szocializációs folyamat kettős cél, az individuum "társadalmivá válása" továbbá "társadalmivá alakítása" szolgálatában áll. A "társadalmivá válás" olyan minden emberre érvényes enkulturációs és szocializációs folyamat, amelynek során a felnövekvő ember társadalmi és kulturális értelemben cselekvőképessé válik. A „szociálissá formálás”, ami tartalmi szempontból azonos a nevelés fogalmával, a fenti komplex folyamat olyan eseteire érvényes, amelyekben speciális, személyiségfejlesztő és reflexív, tehát a cselekvő individuum által befolyásolható tanulási folyamatok zajlanak. „A nevelés tehát a társadalmivá alakítás az individuumra irányuló, "intencionális befolyásolás" folyamatoként értelmezhető (Kron 1997, p. 83).

Brezinka klasszikus nevelési definíciója a nevelési folyamat két speciális szereplője, a nevelő és a növendék közötti, a felnövekvő ember befolyásolására szolgáló interakciós folyamat főbb tartalmi jegyeit az alábbiakban foglalja össze:

„Nevelés alatt azok a társadalmi cselekvéseket értendők, amelyek által az emberek megkísérlik más emberek pszichikai diszpozícióinak rendszerét valamely tekintetben tartósan javítani, vagy az értékesnek ítélt összetevőket megőrizni. A fogalom tartalmát legrövidebben úgy lehetne meghatározni: Nevelésként értelmezhetőek azok a cselekvések, amelyek által az emberek megkísérlik, hogy valamilyen módon befolyásolják a másik ember személyiségfejlődését.” (Brezinka 1974, p. 95, idézi Kron 1997, p. 83)

A nevelés nem csupán a nevelőtől a növendék felé irányuló egyirányú folyamatként értelmezhető, abban mindig megjelennek a növendékek oldaláról az adott helyzettel és a betöltött szerepekkel kapcsolatos reflexiók is. Ennek tudatosításával lehetővé válik mindkét fél cselekvéseinek egymásra vonatkoztatott értelmezése, amely különböző jelekkel és szimbólumokkal mint pl. nyelv, gesztikuláció és mimika válik közölhetővé. Ebben a megközelítésben a *nevelésszimbolikus interakcióként* vagy "szimbolikusan közvetített kommunikatív cselekvésként" válik értelmezhetővé. A

nevelés, mint szimbolikus interakció kitágítja a nevelés egyoldalú intencionális folyamatait és lehetővé teszi a nevelési folyamatok mélyebb a rituális cselekvések szintjén megjelenő szimbolikus tartalmainak feltárását és értelmezését, amire munkánk során mi is törekszünk majd.

A fenti nevelésértelmezés háttérében álló ún. *szimbolikus interakcionizmus* elméleti megalapozója, Herbert Mead *A pszichikum, az én és a társadalomban* (Mind, Self and Society, 1934; magyarul: 1973) című művében az 1920-as években alkotta meg a társas cselekvések általános jellemzőire alapozódó identitás-, illetve szerepelméletét. Ez az emberi cselekvés társadalmi beágyazottságát hangsúlyozó koncepció az emberi tevékenységek, az azokat megvalósító társadalmi cselekvők, és az általuk megalkotott társas, illetve absztrakt objektumok viszonyait. Elmélete bemutatja az ennek keretében kibontakozó interakció szabályait, továbbá cselekvési gesztusok által jelentéssel történő felruházásuk és rögzítésük formáit, a megalkotott szimbólumok általi megjelenítésük folyamatait. Munkájában felvázolja az emberi világ szociokulturális világát, a társadalmat szabályzó alapvető tényezőket, amelyek legfontosabb aktorai; a) a tárgyi világ, b) abban különböző szerepeket megjelenítő személyek, c) továbbá absztrakt szimbólumok által szabályozott sajátos világuk, amelynek rendjét és összhangját az emberi cselekvések által megalkotott jelentések alakítják.

A különböző társadalmi folyamatokban az egyes személyek a) mindig a státuszukat is meghatározó szerepeket, pozíciókat töltenek be, b) cselekedeteiket mindig valamely társadalmi csoport, illetve az egész társadalom számára kötelező szerepértelmezések irányítják, c) ezeket a hagyományokra épülő szerepeket elsősorban a nyelv, illetve a beszéd, továbbá a gesztusok és a mimika jeleníti meg, d) ezek szimbolikus formái befolyásolják és irányítják mind az egyéni, mind pedig a társadalmi cselekvéseket. Az emberi interakciókban kibontakozó emberi cselekvések alapvető szimbolikus megnyilvánulásai a gesztusok. Valamely a nyelvi közlés vagy a cselekvés által megfogalmazódó szimbolikus megnyilvánulás az abban résztvevő személyek, illetve közösségeik között szimbolikus formát alkotva egy értelmezési viszonyt hoz létre. Az egyik fél gesztusai jelentéshordozók lesznek önmaga és a második fél számára. Ezáltal a jelentéssel felruházott szignifikáns gesztusok jelentéshordozóvá válnak. A megjelenő tudatos gesztusok és nyelvi szimbólumok az interakciók során válnak állandósuló jelentések hordozóivá. Az emberi világ történetiségéből adódóan a jelentésrögzítés és az értelmezés folyamatai csak részben szituatívak, azok alakítói leginkább csoportspecifikus tényezők. A szimbólumok által megjelenített tárgyi világ keletkezése, átalakulása,

jelentéseinek megalkotása, azok rögzítése tehát szükségképpen interakciók, pontosabban: szimbolikus interakciók keretében történik (Kron, 1997, p. 176-177).

A szimbolikus interakcióként értelmezett nevelés "szimbólumok" segítségével valósul meg. Ez a megközelítés nem csupán arra utal, hogy a nevelés minden, a kapcsolatban résztvevő partner folyamatos szándékainak és értelmezésének alá van rendelve. Ennek során annak is világossá kell válnia, hogy vannak olyan "szimbólumok", amelyek alapján kölcsönös hatások alakíthatók ki, melyek közé elsősorban a nyelv és a viselkedés különböző típusai (viselkedésmódok, a gesztusok és a mimika) tartoznak. Ez a nevelés értelmezés erőteljesen hangsúlyozza a növendék, mint cselekvő individuum tevékenységének interpretatív és reflexív elemeit, amely lehetőségeket teremt a norma, társadalom és az egyén önmagára irányuló egyidejű, azok ellentétes vonatkozásait is megjelenítő reflexiójára.

A Kron munkájában megjelenő kritikai fenomenológia nevelésfelfogásának alábbi megállapításait fontos iránymutatónak tekintjük a munkánkban alkalmazott történeti pedagógiai elemzésekhez is:

„A nevelés mindig kölcsönösen egymásra vonatkoztatott társadalmi cselekvés formájában jelenik meg és legalább két – általában egy idősebb, tudással rendelkező vagy kompetens személy és egy fiatalabb, kevesebb tudású vagy még nem kompetens – személy közötti szimbolikus interakció folyamataként értelmezhető, amelynek keretében a szociális cselekvés és az ezzel összefüggő közösségi és társadalmi tevékenységek körök szerepeinek, pozícióinak, értékrendjeinek, normáinak, intencióinak és legitimációinak kölcsönös megvilágítása és értelmezése folyik.” (Kron 1997, p. 86)

Pedagógiai rendszerező fogalmi áttekintésünk negyedik eleme a *tanulás*, ami a hétköznapi nyelvhasználatban gyakran a nevelés fogalmával azonos értelemben használatos. Eszerint a tanulás segítségével válnak valóban értelmezhetővé az enkulturáció, a szocializáció és a nevelés folyamatai. Ennek oktatási vonatkozásai kapcsán előszeretettel alkalmazzák a különböző pszichológiai tanuláselméleteket, amelyek a tanulást az individuumban lejátszódó "belső pszichés folyamatok" eredményének tekintik. A munkánk során használatos tanulás fogalom annak történeti, elemző jellegéből adódóan nem ezekre a széles körben használatos, behaviorista, pozitivistá és materialista alapozású elméleti modelljeire támaszkodik majd. Az általunk használt humanisztikus, fenomenológiai és hermeneutikai értelmezési modellek, illetve a

szimbolikus interakcionizmus szemléletmódját követve a tanulást olyan belső pszichikus struktúraalkotási folyamatként értelmezzük, ami annak specifikus emberi megnyilvánulás jellegéből adódóan interperszonális, vagyis a társadalmi viszonyok szintjén is megjelenik. Ezáltal a tanulást ezek kölcsönhatásának folyamatai is befolyásolják. Ez a megközelítés az embert a valóság megteremtőjeként, létrehozójaként értelmezi, aki önmagát tárgy és értelemkereső lényként képes megjeleníteni a történelmi múltban, a jelenben és a jövőben, és ennek során képessé válik saját világának, illetve önmagához való viszonyának kifejezésére is (Kron 1997, p. 100).

1.2.2. A pedagógiai antropológiai megközelítés fontosabb alapfogalmai: mimézis, rituálé és performativitás, szimbólumok

A pedagógiai folyamatok antropológiai vizsgálata nem teljesen újkeletű, a tudomány performatív fordulata eredményezte, hogy a pedagógiai jelenségeket performatív, rituális cselekvéseként is értelmezhetjük (Fischer-Lichte, 2015; Wulf, 2007; Wulf & Zirfas, 2014). A kutatásunkban első sorban Christoph Wulf és Jörg Zirfas pedagógiai antropológia elméleti összefoglalójára támaszkodtunk (Wulf & Zirfas, 2014). A Max Scheler, Helmut Plessner és Arnold Gehlen munkásságára építő filozófiai pedagógiai antropológiáról szóló fejezetükben Otto Friedrich Bollnow és Werner Loch nyomán az alábbiakban hangsúlyozzák a megközelítés fenomenológiai alapjait, melyben e két neveléstudományi szakember arra keresi a választ, hogy

„az egyéni nevelési jelenségek mit árulnak el az emberi természetről, és milyen feltételeknek kell fennállniuk az oktatás megvalósulásához. Vizsgálják a nevelési cselekvések emberformáló erejét. Az embert (...) mint *homo educandus* és *homo educabilis*, oktatásra szorulónak és oktatásra képesnek tekintik (...). Az olyan jelenségeket, mint a félelem, az idő és a tér antropológiai szempontból értelmezik, és megvizsgálják pedagógiai relevanciájukat.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 31)

Az előző fejezetben bemutatott, a nevelést szimbolikus interakcióként történő értelmezés elvezet a fenti folyamatok antropológiai megközelítésű vizsgálatához. Ennek értelmében az enkulturáció folyamatában hangsúlyossá válik az egyén identitása, az emberi és társadalmi kapcsolatok performatív, rituális jellege, valamint az e folyamatokban fontos szerepet játszó eszközök és körülmények (pl. szimbólumok, vallás, művészet, technika).

E súlypontok segítenek egyfelől rekonstruálni történelmi jelenségeket, kapcsolatokat és hatásokat, másfelől a szimbolikus és performatív jelenségek hermeneutikai olvasata rejtett pedagógiai összefüggések feltárására ad lehetőséget. Elméleti alapozásunk következő részében ezeknek az enkulturáció folyamataiban jelentős jelenségeknek és elemeknek a pedagógiai antropológiai áttekintését adjuk.

Az enkulturáció folyamata nem mehet végbe az utánzáson alapuló tanulás nélkül. Miként azt Wulf a mimézisről értekező fejezetében hangsúlyozza:

„A társadalmi és kulturális viselkedés és cselekvés egyik legfontosabb formája a mimetikus tanulás, vagyis az utánzás útján történő tanulás. A mimetikus tanulás nem pusztán utánzás vagy másolás, hanem egy olyan folyamat, amelyben a más emberekre és világokra való mimetikus utalás az egyén világgépének, cselekvésének és viselkedésének kiterjesztéséhez vezet. A mimetikus tanulás produktív: testközpontú, és összekapcsolja az egyént a világgal és más emberekkel, gyakorlati tudást hoz létre, és ezért konstitutív a társadalmi, művészi és gyakorlati cselekvés számára. A mimetikus tanulás kulturális tanulás, és mint ilyen, központi jelentőségű a nevelés és oktatás szempontjából.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 248-249)

A fentiek nyomán állíthatjuk, hogy társadalmi cselekedeteinket és döntéseinket olyan gyakorlati tudás vezérli, melyet érzékszerveken keresztül szerzett, testhez kapcsolódó mimetikus tanulási folyamatok során sajátíthatunk el. Ez a gyakorlati tudás történelmileg és kulturálisan is erősen meghatározott és a rituálékban és egyéb performatív cselekvésekben nyilvánul meg. Közvetlen emberi interakciók során „szemtől szembeni helyzetekben” alakul ki. Képzelt összetevői vannak, ezért nem redukálható intencionalitásra, jelentéstöbbletet tartalmaz, ezért szemantikailag többértelmű. E jellemzők alapján lehetséges, hogy a mimetikusan szerzett gyakorlati tudás legerőteljesebben a vallás, a politika és a mindennapi élet társadalmi színreviteleiben, performanszaiban nyilvánul meg. (Wulf & Zirfas, 2014, p. 254)

A mimetikus tanulás folyamatában az emberek egyénisége, identitása is aktívan formálódik. Miként Wulf a későbbiekben hangsúlyozza:

„Más emberek életgyakorlatában való részvétellel új lehetőségeket teremtenek a cselekvésre és a tapasztalatszerzésre, az adott világ összefonódik a hozzá mimetikusan

viszonyulók egyéniségével, és csak a korábbi helyzetekkel vagy a külvilággal való szembesülésben teremtik meg újra a sajátjukat, nyerik el egyéniségüket. E folyamat során alakul át az emberek észrevétlen többlete egyéni vágyakká és szükségletekké.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 252)

Az önképzés is e folyamat során jön létre, és bár a mimézis nem a hasonlóság megteremtésén alapul, az emberek igyekeznek hasonlónak tenni magukat a külvilághoz és mindeközben megváltoznak. „A külső és a belső világ folyamatosan egyenlővé válik, hasonlóságok és megfelelések keletkeznek a belső és külső között, így a változások a külső és belső kölcsönhatásában tapasztalhatók meg.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 253). A fentiek nyomán kijelenthetjük, hogy a mimetikus folyamatokban rejlő hasonlóság és különbözőség színpadra vitelének jelentős szerepe van az identitás kialakulásában és fejlődésében, ugyanakkor a közösségteremtésben és a kulturális ismeretek megteremtésében és átörökítésében is, tágabb értelemben pedig az enkulturációs folyamatokban (vö. Wulf & Zirfas, 2014, p. 254-256)

Ahogy a fentiekben utaltunk rá, „A mimetikus tanulási folyamatokban korábbi társas cselekvések ismétlődnek. Színpadiasak, előadottak, ezért performatívak” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 253). Performatív és ismétlődő jellegük miatt gyakran rituálékban fedezhetőek fel. A rituálék olyan komplex cselekvések, melyekhez legtöbbször nincs szükség szavakra, kezdetét és végét pedig gyakran valamilyen jelekkel jelölik. Kiemelkedő erőfeszítések jellemzik a felkészülést és az előadást, ezért kitűnnek a mindennapi cselekvések közül. (Wulf & Zirfas, 2014, p. 260) Mary Douglas nyomán Kathrin Audehm kiemeli, hogy a rituálék a hétköznapi élettől elválasztó funkcióval bírnak, osztályozó rendszereken keresztül (jó-rossz, tiszta-tisztátalan) biztosítják a szimbolikus rend stabilitását, mely a hétköznapi élet során felborul, veszélybe kerül. „Közös szimbólumokon” keresztül erősítik és szabályozzák a társadalmi rendet. Douglas szerint a rituálék ugyanolyan gyakoriak lehetnek az ipari társadalmakban, mint a törzsi kultúrákban (Wulf & Zirfas, 2014, p. 260-261).

Mivel e rituális gyakorlatok jellemzői eltérnek a hétköznapi gyakorlatokétól, valamilyen többlet tartalommal rendelkeznek. Egy másik kiemelkedő antropológus, Victor Turner úgy véli, hogy a szimbolikus akciók a teljes érzékszervi repertoárt felhasználva üzeneteket közvetítenek. A rituális szimbólumok rendszereként felépülő performanszokban az üzenet elnyeri vagy elveszti jelentését, megújul. Az esemény minden esetben valamilyen értelmezést eredményez (Turner, 1995, idézi Wulf & Zirfas,

2014, p. 261). A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy a performanszok és rituálék fontos üzenet-közvetítő szerepet játszanak az enkulturáció folyamatában, így a társadalmi és kulturális értékek, ismeretek és tudás átadásában.

Az eddigiek során az emberi interakciókat és aktusokat értelmeztük szimbolikusan, de szót kell ejtenünk a szimbólumok testen kívüli, az emberek által a kultúrában megteremtett formáiról is. Ernst Cassirer ugyanakkor ezeket a szimbólumokat az emberek aktusaihoz szorosan kapcsolódva értelmezi:

„Cassirer "szimbolikus formák" fogalma szorosan kapcsolódik az ember aktív elköteleződéséhez világával szemben; az ember szimbolikus tevékenysége közvetlenül kapcsolódik saját, formáló, világmegváltató dinamizmusához, a "belső formálás" erejéhez, amely a művészet és a tudás világának megteremtésében, a mitikus és a nyelvi világ megteremtésében bizonyítja magát.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 456)

Ahogy arra Johannes Bilstein is rávilágít, Cassirer számára minden szimbolizmus megnyilvánulás csak az emberi teljesítmény révén létezik. Cassirer szimbolikus formái többek, mint a logikai vagy szemiotikai értelemben vett jelek. Már eredendően tartalmaznak valamilyen többlet jelentést, üzenetet, tudást, mert „minden emberi kultúra az emberi elme immanens képződményeit követi”. (Wulf & Zirfas, 2014, p. 456) Cassirer ezt a "szimbolikus tömörség", „szimbolikus sűrítettség” fogalmakkal névlegesíti. E fogalmakat August Wilhelm Schlegel tömören és világosan definiálja: "Hogyan lehet a végtelent a felszínre, a megnyilvánulásba hozni? Csak szimbolikusan, képekben és jelekben" (Schlegel 1801-1802, idézi Wulf & Zirfas, 2014, p. 459).

Arra Bilstein is felhívja a figyelmet, hogy a szimbólumok elmélete a pedagógiai antropológia szemszögéből a mai napig olyan terület, "amelyen még dolgozni kell", és amelyen a szimbólumok jellemzőit és tulajdonságait tovább kell vinni az egyéni fejlődés szintjére.

„A minden szimbolikus mögött meghúzódó ikonikus különbség itt döntő szerepet játszik: a szimbólumok úgy képzelhetők el, mint egy híd, amelyet a szubjektum az ontogenezis során épít. E híd megteremtése az én kognitív teljesítménye, amely azért sikerülhet, mert mind az érzékileg megjelenített ikon, mind az értelmetlenül diszkurzív mondat képes közös jelentéstartalmat produkálni, noha a kettő között felmerül az a

jelentéshatár, amely elválasztja az »elképzelt«-et a »valóságostól.« (Mollenhauer, 1991, p. 105-106, idézi Wulf & Zirfas, 2014, p. 460-461)

1.2.3. Művészet, vallás és technológia

Miként Bilstein az alábbiakban kifejti:

„Az ember mint faj tehát az anyag és a szellem, az anyagi és a formai ösztön egyensúlyában valósul meg, amely a művészetben és csakis ott található meg, és ez a kiemelkedő, végső soron politikailag is meghatározó szintézis a művészetek birodalmában található. Ebben a tekintetben az emberi haladás szekularizált üdvtörténatként felfogott története csak a művészetekben és a művészeteken keresztül valósulhat meg (Mollenhauer 1990; Parmentier 2004). Az emberiséget a művészetre való képessége teszi oly gazdaggá (Bilstein 2011).” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 497)

A művészetek és a vallás társadalmi és kulturális helyzetéről Bilstein az alábbi problémára világít rá:

„A művészetekről folytatott történelmi diskurzusból két fő hangsúlyt lehet kiragadni a mai vita számára. Először is, a szekularizálódó és modernizálódó társadalmakban a művészetek egyre inkább a megújulást és az innovációt jelentik - és ez nem utolsósorban az oktatás területére is vonatkozik. Mind az esztétikai nevelés kortárs koncepciói, mind a kulturális nevelés modelljei azon az elképzelésen alapulnak, hogy a művészetekkel való foglalkozás biztosítja az egyén számára azokat a készségeket, amelyekre szüksége van ahhoz, hogy a folyamatosan változó társadalmak eredetiség, innováció és kreativitás iránti igényeinek megfeleljen. Különösen a "kreativitás" jelszava alatt a művészi ihletésű megújulási képességekről szóló elképzelések játszanak meghatározó szerepet az oktatási rendszerünk reformjáról és továbbfejlesztéséről szóló diskurzusokban - még akkor is, ha az emberi kreatív erőkre való hivatkozás gyakran meglehetősen deklamáló jellegű, és következetesen figyelmen kívül hagyja az alkotás és a fantázia történelmi gyökereit. Az új megteremtése, amely egykor isteni ősjog volt, mára szinte kötelező program lett a hétköznapi emberek számára, és a művészeteknek valamilyen módon modellként kell szolgálniuk.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 499)

A kultúra és a társadalom szempontjából ezek az elvárások további problémákat generálnak a művészet és a vallás modern felfogásában. Bilstein további értelmezései szerint a társadalom tekintetében a klasszikus művészet-fogalom alapján

„...a művészi tevékenységet végző személy sajátos művészi képességeit nem gyakorlott erőfeszítésnek, hanem kvázi veleszületett képességeknek köszönheti, amelyek zseniként különböztetik meg másoktól. A művészeteket tehát az emberi tevékenység minden más területe felett az jellemzi, hogy nem taníthatóak. (...) Már az első művészéletrajzokban, amelyeket az ókorból ismerünk, megkonstruálódik az a régóta élő mítosz, hogy az igazán nagy művész nem tanulóéveinek köszönheti képességeit. (...) A fokozatosan egyre inkább szekularizálódó emberkép következtében a művész istenné, következésképpen művészete is taníthatatlan csodává válik. A művészet Istentől adatik, felülről érkezik a művészhez - mindenesetre mindazon tartalmak és erények legfőbb példáját képviseli, amelyeket az emberi életben nem lehet közvetíteni, amelyeket nem lehet didaktikával vagy pedagógiával tanítani. Taníthatatlanok a művészek, hiszen ami őket jellemzi, az taníthatatlannak tűnik.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 500)

Egy olyan történelmi fejlődés során, amelyben egyre nagyobb teret kap a „didaktikus közvetítés logikája”, világos, hogy a művészetek egyre a transzcendens közvetítésének utolsó médiumai. A művészeteknek ez a különleges helyzete a vonatkozó diskurzusokban egyszerre működhet utópisztikusan és ideologikusan. Másfelől azonban ezt az autonómiát már korán bírálták is, különösen elitista és hierarchikus szándékai miatt. Ha a művészetek annyira különböznek minden más emberi törekvéstől, akkor azok, akik gyakorolják őket, szintén különlegesek, minden más művészet fölé emelkednek, és mint hősök, fölöttük állnak.

„Edgar Zilsel 1918-as, a zseni-vallásról szóló szociológiai elemzésében már rámutat arra, hogy minden zseni-előítéletet »a többiek boldogságával és vérével fizetnek meg«, és végül felteszi a kérdést, hogy »a zseniális személyiség fogalma nem rejt-e súlyos veszélyt korunk számára« (Zilsel 1918, p. 233-234). A vád itt egy olyan művészi önhittségre irányul a hétköznapi embertársakkal szemben, amelyben a művész adottságát egy maradék vallási legitimációval visszaélve partikuláris érdekek érvényesítésére használja fel.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 501)

A művészet e radikális jellemzői mellett a vallás egy más szemszögből tekint a művészetre és tágabb értelemben a tehetségre, zsenialitásra. A keresztény egyház szerint a nevelés egyenlő azzal a folyamattal, ahol a nevelendő személyt bevezeti Isten országába, az Isten alkotta létbe. Az ilyen tanulás során, ahol Isten ígéjének és akaratának megismerése történik, az ember az Istentől kapott képességét és tehetségét köteles megismerni és fejleszteni, hogy minél biztosabban is sikerebben teljesíthesse Isten akaratát. A tehetséges ember pedig mindezt a közösség javára teszi (1Kor 12-14, idézi Wulf & Zirfas, 2014, p. 615), így a kultúra megteremtése, fejlődése és közvetítése is mind Isten által vezérelt.

Maga a technológia a modern társadalmak alapvető eszköze, a gazdasági rendszerek szerkezeti feltételei, valamint a mindennapi rutin cselekvései is technológiai összetevőkhöz kötődnek, valamint a technológia elsődleges erőforrás a modern, sőt posztmodern társadalmak szocializációjában is. Kutatásunkhoz ezért a technológia fejlesztése és fejlődése adta társadalmi és kulturális jelenségeket is vizsgálatunk tárgyává kell tennünk. Különösen antropológiai tekintetben jelentős a technológia szerepe a társadalmi és kulturális folyamatokban, ahogyan Arnold Gehlen nyomán Jörn Ahrens azt az alábbiakban jegyzi:

„Bár kezdetben látszólag instrumentális jellegű volt, a technológiát hamarosan többnek tekintették, mint pusztán instrumentálisnak az iparosodott modern társadalomban. Inkább antropológiai feltételként és állandóként azonosították. Ha ugyanis – ahogyan a filozófiai antropológia fogalmaz – az ember »létformája miatt természeténél fogva mesterséges« (Plessner 1975, p. 310), azaz csak a technológiai kompetenciák révén tudja érvényesíteni és fejleszteni magát a természetes környezetben, akkor magának a technológiának is antropológiai minőséget kell tulajdonítani. Ebből a szempontból fogalmazta meg Arnold Gehlen 1953-ban, hogy a technológia »olyan régi, mint maga az ember« (Gehlen 1961, p. 93). Abból a tézisből, hogy az ember »hiánylény«, akinek kognitívan és technikailag kell kompenzálnia a természeti környezethez való biológiai alkalmazkodási zavarát (Gehlen 1997, p. 18.). Gehlen arra következtet, hogy »a technológia szükségessége az ember szervi hiányosságából vezethető le« (Gehlen, 1997, p. 94). Ebből a szempontból a technológia genezise és episztemológiája csak antropológiailag érthető meg: A

technikai kompetenciák és eszközök így maguk is alapvető antropológiai kategóriákat jelentenének.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 633)

Ahrens a továbbiakban rávilágít arra, hogy az új technológiák megváltoztatják a társadalmi valóság előállításának keretfeltételeit, és olyan képességeket adaptálnak, amelyekkel az emberek antropológiailag már rendelkeznek, vagy amelyekről korábban csak álmodtak. A technológia tehát megváltoztatja az emberek kulturális és szociális értelemben vett antropológiáját. (Wulf & Zirfas, 2014, p. 634)

Gehlen egy ízben megállapítja, hogy a technológia mint "ipari rendszer" szétzilálja a természetet, ami a technológiával szemben látens "nyugtalanságot" szül. Miként Ahrens a továbbiakban értelmezi:

„Gehlen ezt a fejleményt egy »világméretű kulturális átalakulás« (1961, p. 99) tünetének tekinti, amely a modern kultúrát mint a tudomány, a technológia és a termelés szintézisét hangsúlyozza globális szinten. Még ha végső soron még mindig ragaszkodik is a haladás olyan paradigmájához, amely a technikai és a társadalmi haladást egységbe helyezi, és még mindig határozott különbséget lát a "technológia" artefaktuma (amely csupán második természetként utánozza a természetet) és a szerves dolgok számára lényegi természet között, Gehlen mégis úgy foglalkozik az illúzió nélküli technológiával, mint »a jövőbeli létezés lehetőségének egyik feltételével« (1961, p. 101). Hozzáteszi továbbá: »A technológia tehát nemcsak körülveszi a modern embert, hanem a vérebe hatol« (1961, p. 102). Nem véletlenül emlékeztet ez Max Weber pesszimista diktumára, miszerint a racionalitás felvilágosult győzelme végső soron az embereket az »értelem acélkemény burkába« zárja. Az ehhez hasonló diagnózisok nemcsak a modern kultúra alapvető ambivalenciájáról tanúskodnak, hanem leírják az e kultúrában rejlő, alanyai ellen irányuló hegemon fordulatot is. A technológia és az ész ekkor maga is a társadalmi viszonyok elsőbbségét kapja, és emancipálódik az eredetileg az »emberi lény« szubjektum hasznos eszközének szánt státuszából.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 635)

Ezt a tendenciát valószínűleg Anders azonosította először, aki felismerte az ember mimézisét az általa készített eszközökben. A termékek tökéletessége, hibátlansága, valamint kompetenciái, amelyek csak kiemelik az emberi hiányosságokat, amelyeket pótolni hivatottak a dolgok idealizálásához, az ember "önmegújításához" vezet (Anders

1992, p. 30, idézi Wulf & Zirfas, 2014, p. 635). A kultúra és a társadalom technológizálódásának diagnózisa Anders mellett közvetetten megjelenik tehát Gehlen és Mc’Luhan munkáiban is, a társadalmi „reifikációs” folyamatok marxi megközelítéseihöz kapcsolódóan.

„A középpontban itt mindig az emberek és az általuk előállított tárgyak közötti kapcsolat áll, és az a kérdés, hogy ez a kapcsolat, mint a termelés gazdasági viszonya, amely egyidejűleg meghatározza a társadalmi egyenlőtlenségeket és a hatalmi viszonyokat, tartalmazza-e egyáltalán a szabadság lehetőségét. Azonban minden jelentőség ellenére, amelyet a technológiának tulajdonítanak az antropológia kontextusában, döntő fontosságú, hogy végső soron még mindig létezik egy világos kettősség a technológia, annak tárgyai és folyamatai, valamint az emberi faj között, amely egyrészt lehetővé teszi és megvalósítja a technológiát, másrészt pedig ki van szolgáltatva annak.” (Wulf & Zirfas, 2014, p. 635).

Munkánkban a fenti elméleti keretek felhasználásával, miként ez Kron korábban idézett munkájában is megjelenik, a pedagógiai jelenségek három szinten megragadható értelmezésre törekszünk majd:

„A pedagógiaiailag releváns jelenségek kutatásának lehetősége tehát nemcsak az egyes emberre, vagyis a nevelés szempontjából meghatározó célorientációkkal és magatartásmódokkal rendelkező individuumra terjed ki, hanem az egyes ember körül kialakuló szociális kapcsolatokat, és ezen keresztül az ezt a folyamatot befolyásoló történelmi társadalmi háttérrel is be kell vonni a kutatásokba. Ennek figyelembevételével a pedagógiai kutatás és elméletalkotás három szintje vázolható fel, melyeket D. Ulich (1976, p. 40) a következőképpen jellemez:

1. »A társadalmi befolyásoló tényezők által irányított szociális cselekvés makroszociális szintje«.
2. »Az interperszonális kölcsönhatások mikroszociális szintje«.
3. »A cselekvő szubjektumban vagy individuumban kialakuló szabálytudat intraperszonális szintje.« (Kron 1997, p. 36-37)

E három lépcsős értelmezési folyamat határozza meg különösen munkánk 3. fejezetét, ahol a cselekvő szubjektum intraperszonális szintje felől elindulva fokozatosan tárjuk fel a pedagógiai jelenségeket, elérkezve a makroszociális szinten zajló jelenségekig.

1.3. Kutatási stratégia, metodológiai megközelítések, módszerek

A kutatásunk alapvető célja az egyént szubjektív szemszögből vizsgálni, ezáltal Bartókot mint hétköznapi embert és nem pedig mint hőst (az elméleti részben felvázolt) pedagógiai szempontból megjeleníteni. Bartók és környezete cselekvéseinek és eseményeinek mélyebb megértéshez első sorban a mögöttes tartalmak feltárására, az egyes jelenségek közti összefüggések megvilágítására törekedtünk. Ehhez a kvalitatív kutatás eszköztárát használjuk majd.

A kvalitatív kutatás fogalma a folyamatosan változó és formálódó, egymásba olvadó tudományterületek átrendeződése miatt ma már egyre nehezebben megragadható konkrét definícióval, a kutató nézőpontja, helyzete is nagyban befolyásolja az értelmezését. Denzin (Denzin & Lincoln, 2018) a kvalitatív kutatás definiálásához egy általános kiindulópontot javasol. Elmélete szerint a kvalitatív kutatás olyan tevékenység, amely első sorban a megfigyelt a világban elhelyezi. Maga a kutatás olyan gyakorlatok halmazából áll, amelyek láthatóvá teszik a világot, így reprezentációk sorozatává alakítják azt. Ebben a tekintetben a kvalitatív kutatás a világ értelmező (és naturalista) megközelítését foglalja magában, ami annyit tesz, hogy a kvalitatív kutató a dolgokat természetes környezetükben vizsgálja, és a jelenségeket az emberek által adott jelentéseik alapján igyekszik értelmezni (Denzin & Lincoln, 2018, p. 45). Denzin szemlélete alapján a kutatónak ezermesternek kell lennie, elméletek és módszerek sokaságának birtokában tudja csak vizsgálatának tárgyát minél mélyebben megérteni (2018, p. 47). Kutatásunk folyamán úgy értékeltük, hogy ehhez az értelmező szemlélethez és a széles kutatói látókör kialakításához pozitívan járult hozzá a zeneművészet terén szerzett tapasztalatom. A társadalmi és antropológiai megközelítés mellett szükséges a zeneművészetben való szakmai jártasság is, ezáltal igyekeztük közelíteni egymáshoz tudományt és művészetet. Pedig tudomány és művészet alapvetően nem áll távol egymástól, a filozófiai diszciplínák gyakran utalnak az elméletalkotás művészi jellegére:

„A művészet nem válik el olyan élesen a gyakorlati tapasztalástól és elméleti megismeréstől, mint általában hiszik. Ellenkezőleg, tudomány és művészet végső soron megbonthatatlan, szilárd egységet alkot, mert mindkettő azoknak a problémáknak a megoldásán dolgozik, amelyek létünk gondjaiból, szükségleteiből, igényeiből fakadnak, mindkettő egyaránt a lét fenntartásáért vívott harcot szolgálja.” (Hauser, 1982, p. 15-16)

1.3.1. Fenomenológia és hermeneutika

Az emberi megnyilvánulások interperszonális szintjén a pedagógiai szempontból releváns jelenségek a cselekvők számára a maguk hétköznapi életében, azok szubjektív vonatkozásaiban jelennek meg, elsősorban olyan „szimbólumok”; mint gesztikuláció, mimika, nyelv és a rituális viselkedés által közvetített kapcsolatok formájában figyelhetők meg. Ezek szociális és/vagy a nevelési szempontból releváns, bizonyos szituációk során megnyilvánuló, egymás felé irányuló emberi viszonyulások, amelyeket a kutatónak a megfigyelni, történeti kutatások esetén pedig a rendelkezésére álló források alapján ezeket a szimbólumok által közvetített megnyilvánulásokat rekonstruálni, interpretálni, illetve értelmeznie kell. A vizsgálat tárgyát ebben az esetben a megtapasztalt társadalmi jelenségek (fenomének) adják, és ez a megközelítésmód *fenomenológiának* (jelenségtannak), amely a nevelési szempontból fontos jelenségek struktúrájának, jellegzetes jegyeinek feltérképezésére szolgál.

A fenomenológiai irányultságú pedagógiai kutatás a hétköznapi életből és a nevelési gyakorlatból indul ki. A feltáró folyamat a konkrét tárgyi tartalmakban rejlő struktúra és az annak lényegiségét érintő összefüggések felkutatására, leírására irányul. A módszer alkalmazása egyben rávilágít arra a tudományelméleti előfeltevésre, miszerint a társadalmi és történeti valóságot nem csupán empirikus eszközökkel lehet feltárni, azok strukturális és lényegi összefüggései a logikai eszközökkel kontrollálható értelmezési folyamatok alapján, a hermeneutika segítségével is megragadhatóak. A pedagógiai kutatás vonatkozásában ez azt jelenti, hogy a fenomenológia az empirikus dimenzió és a teoretikus megközelítés között helyezkedik el, a fenomenológia segítségével különböző antropológiai vonatkozású megállapítások megfogalmazására is lehetőség nyílik. (Kron 1997, 40-41.)

Kiinduló elméletünk, a filozófiai pedagógiai antropológia a pedagógiai jelenségek megismerésének és értelmezésének eszközeként fenomenológiai jelleget is hordoz (Wulf & Zirfas, 2014, p. 31). Ugyanis „a fenomenológia alapos és részletes elemzést nyújt az értelem és jelentés felépítéséről, valamint a pozitivisták megközelítésekben általában figyelmen kívül hagyott témákról.” (Flick, 2022, p. 107). Ennek alapján a hermeneutikai szövegértelmezés mellett elsődlegesen fenomenológiai redukciót alkalmaztam az elemzéshez és az antropológiailag megragadható összefüggések feltárásához.

A megértéshez, értelmezéshez elengedhetetlen a hermeneutika, fontosságát a megértés során Gadamer és Ricoeur nyomán így hangsúlyozza Veress: „a megismerés során szerzett fogalmi ismereteink, teoretikus sémáink, magyarázó eljárásaink nem

bizonyulnak elégségesnek a konkrét helyzet megéléséhez, e tapasztalatok befogadásához. A tényleges részvételhez – a feltáráson és a tudatosításon túlmenően – a helyzet megértése szükséges.” (Veress, 2007, p. 14). A hermeneutika ma már túllép a nyelvi, írott szövegek értelmezésén és lehetőséget ad arra, hogy szövegként értelmezzünk társadalmi jelenségeket és cselekvéseket is. Ez alapján a nyelvi forrásokon túlmenően Bartók életét és cselekvéseit is mint szövegeket kezeltük. A cselekvés-szövegek értelmezéséhez pedig már egyenes út vezetett a történeti és kulturális antropológia adta elemzési kategóriák vagy inkább viszonyítási pontok kialakításához.

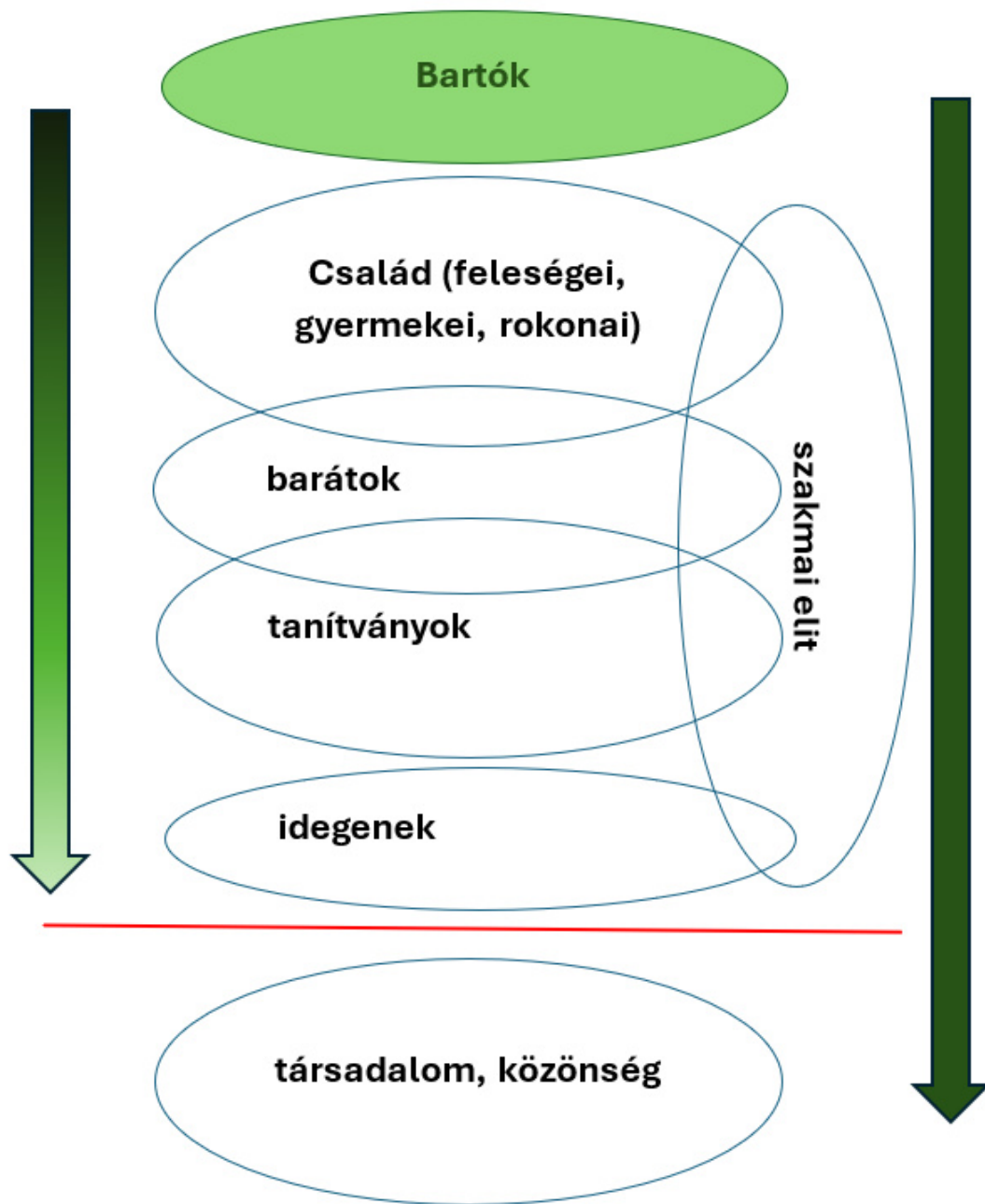
Ahogy a historiográfiában már utaltunk rá, kutatásunkban tartalmilag és elméletileg is kevés monográfiához tudunk kapcsolódni. Ezért az áttekintett szakirodalmi forrásokra alapozva alakítottuk ki a kutatási stratégiánkat, amelynek egyik fontos metodikai eljárása a hermeneutikai megközelítésre alapozódó kvalitatív tartalomelemzés. Ennek segítségével -> eddigi eredményei mellett és adatok rendszerezéséhez a kvalitatív tartalomelemzés során az elemzési kategóriákat legvégül a pedagógiai antropológia fókuszpontjai alapján alakítottuk ki, amivel az egyes társadalmi és kulturális viszonyok és összefüggések meghatározhatóak. Ennek megfelelően épül fel a dolgozatunk elemzési szakaszának szerkezete is.

A dolgozat első szakaszában (2. fejezet) a Bartók életét meghatározó enkulturációs, szocializációs, formális és informális nevelő hatások (mindezt az adott kor társadalomtörténeti folyamataiba ágyazottan kívánjuk megvalósítani, kiemelve a századforduló társadalmi, ezen belül életreform hatásait. A 2. fejezet folyamatait több vezérfonalon keresztül vizsgálva mutatkoznak meg, melynek alapjai az előző fejezet végén, Ulich nyomán bemutatott, a pedagógiai folyamatok háromlépcsős értelmezési kerete mentén alakulnak, és melyeket antropológiai irányok is meghatároztak:

- az egyéntől a tágabb társas kapcsolataikig
- a magánélettől a közösségi megjelenésig
- magánélettől a professzióig
- életreform irányzatok.

A 3. fejezetben, ahol Bartók tanítói attitűdjére és tudásátadási aktusaira összpontosítunk, a fókuszba a célközönséget helyeztük, hogy Bartók kultúraközvetítői hatékonysága, eredményessége felszínre kerüljön. Ezt az alábbi ábrával igyekeztünk szemléltetni, ahol a bal oldalon látható nyíl halványodó színezése által a közvetlen emberi kapcsolatok során

az egyes kapcsolattípusok függvényében csökkenő hatást, a jobb oldalon látható, tartósan zöld nyíl pedig a makro szinten jelentkező, mai napig erőteljes művészi és pedagógiai hatást igyekeztünk feltüntetni:



1. ábra: a bartóki kultúraközvetítés irányát és eredményességét reprezentáló ábra

Jelen kutatás egyik előzménye volt Bartók kapcsolathálójának vázlatos feltérképezése. Annak ellenére, hogy akkor nem volt cél Bartók kapcsolatainak erősségét pontosan,

részletekbe menően meghatározni, a felszínen kirajzolódott egyfajta belülről kifelé haladó irány és csoportosítási lehetőség, melyet a fenti ábrával összhangban az alábbiak szerint határoztunk meg, és amely a 3. fejezet vezérfonalát is adja:

- saját magára irányuló tanítás (önképzés),
- közeli kapcsolatok (család, barátok),
- távolabbi kapcsolatok (tanítványok, idegenek) felé irányuló pedagógiai hatás,
- általános társadalomnevelés.

Az antropológia mint elemzési szempontrendszer a 3. fejezeten belül a műelemzés során is alkalmazható kategóriarendszert ad. Ebben a fejezetben (lásd 3.4.2.1. pont) ugyanis Bartók három színpadi művének és a *Cantata profanának* rövid, antropológiai elemzésére vállalkoztunk. Ebben a részben nem egy újabb műelemzés írása volt a cél, hanem hogy feltárjuk a „szimbólumokban sűrített” (Cassierer) tudástartalom antropológiai jellemzőit és átadhatóságának eredményességét. Ez az elemzési folyamat egyúttal művészethermeneutikai értelmezésnek is tekinthető.

1.3.2. Képhermeneutikai megközelítések és módszerek

Az elméleti részben bemutatott kulturális és antropológiai jelenségek vizuálisan is megjelennek, felfedhetők az egyes képeken. A következő fejezet során azt a megközelítést és módszeregyüttest mutatjuk be, amely segítségével a fényképeket nem pusztán szemléltetésként, hanem mélyebb tartalmak feltárásának forrásaként is alkalmazhatunk. A képeket saját idejünkben, társadalmi és kulturális kontextusukban értelmezve szoros kapcsolat jön létre a kép és a környezete között, és ezáltal jobban értelmezhetővé, többletjelentéssel bíróvá válik a kép.

Jelen munkánkban azonban nem mutatjuk be a teljes bartóki fotósorozatot, hanem előzetes szelekció után egy-egy a vizsgált jelenségvilágot leginkább reprezentáló fotó kiválasztására törekedtünk. A képeket ezáltal nem formalizáltan, külön fejezetben jelenítjük meg a képelemzést, hanem a szöveg tartalmi elemeinek megerősítéseként, a képeket és az elemzést a szövegbe beépítve, azt nemcsak alátámasztva, hanem kiegészítve, megerősítve, hogy kutatásunkhoz a képekből eredően többlettartalmat adhassunk.

A képek az emberi létünk alapját képezik, amennyiben a nevelés bennünk és velünk együtt történik; az énünk kapcsolata a világgal az ember és a világ közötti kölcsönhatás

értelmében, amelyet Wilhelm von Humboldt fogalmazott meg 1973-ban (1984, p. 29, idézi Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 20)

A Bartók életével kapcsolatos eddig publikált képi dokumentumok mélyebb hermeneutikai elemzése eddig nem került az életművével foglalkozó kutatók érdeklődésének homlokterébe. A Bartók hagyaték számottevő mennyiségű fényképeket foglal magába a levelek és egyéb írások mellett. A fotók áttekintése alapján úgy látjuk, hogy ezeknek a személyes életút mindennapi eseményeinek dokumentálásán túl mélyebb, modelljétől és korának kultúrájából szóló üzenete is van. Ebből adódóan célunknak tekintjük annak feltárását, hogy milyen üzenetet közvetítenek azok Bartókról és koráról.

Az elemzés elméleti és módszertani megalapozásához Ulrike Pilarczyk és Ulrike Mietzner *Das reflektierte Bild* című munkájára támaszkodtunk (2005). Pilarczyk és Mietzner meghatározása szerint a fotó tanulmányozása során a pedagógiai vizsgálódás középpontjába kerülő kérdés az, hogy az emberek világhoz való viszonya hogyan formálódik és fejeződik ki egy olyan kultúrában, amelyben a látvány dominál. (Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 9) Miként elméleti megalapozásuk során hangsúlyozzák:

„Amikor fotográfiáról beszélünk, egyrészt a képről, másrészt egy modern technikai (tömeg)médiumról beszélünk, meghatározott gyártási, forgalmazási és befogadási feltételekkel. A kép lényege, hogy technikákon, programokon, hordozókon keresztül formát ölt és láthatóvá válik a külvilágban. De egyben a »képzelet szimbolikus képei is, amelyek ebbe a technikai közegbe vándorolva messziről jöttek« (Betting, 2001, p. 214) A kép fogalma tehát egyszerre történelmi és technikai és egyben antropológiai. Az ember belső és külső képei is ehhez a képfogalomhoz tartoznak, és a kép, a médium és a test közötti világot a »képek helyeként« értelmezzük. A fényképezésnél tehát figyelembe kell venni a rajta keresztül közvetített kép mindkét oldalát, az esztétikai, fotográfiai képet és a technikai médiumot. (...) A fényképészeti elemzési módszerek elméleti és módszertani megalapozása során a képhasználatot és a képészlelést is figyelembe kell venni.” (Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 9)

További értelmezéseik során rávilágítanak arra is, hogy a kép kifejezés a nevelési és oktatási folyamatban különböző dolgokat jelenthet. Absztrakt jelentése alapján a kép belső, mentális képeket takar, amelyek a tanulás és a cselekvés előfeltételei, és amelyek előképként strukturálják azt, ahogyan a külső világot látjuk. Tényleges jelentése szerint a kép az észlelés során a tekintet segítségével a látott képsorok közül kiválasztott elemeket

takarja, amelyek az észlelés és feldolgozás után külsőről belső képre változnak. (Pilarczyk & Mietzner, p. 19)

Pilarczyk és Mitzner megközelítése lehetővé teszi a vizsgált képi dokumentumok mélyebb szimbolikus tartalmainak feltárását és elemzését. Miként erre a neves német szociológus, Stefan Müller-Doohm is utal: „Kultúrszociológiai képelemzés képtartalom-kutatás, elsődlegesen nem stíluskritikára és forráselemzésre irányul. Ebben az esetben a hangsúly inkább a társadalmi üzenettartalom rekonstrukciójára, a vizuális megjelenítés manifeszt és látens értelmezési és orientációs mintáira helyeződik.” (1993, p. 443).

A képek pedagógiai kontextusú felhasználása a századfordulón gyökerezik, de egészen az 1990-es évekig többnyire a szemléltetés eszközeként funkcionáltak, és nem volt jellemző, hogy kutatási forrásként alkalmazzák őket. (Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 114). A tudomány vizuális fordulata nyomán ma már interdiszciplináris térben is lehetőségünk van a képek mélyebb tartalmának felfedésére, a múltbeli események és jelenségek rejtett dimenzióinak, kevésbé egyértelmű rétegeinek megértésére. Ezáltal a képek forrásként való alkalmazása igencsak relevánsnak mutatkozik az olyan filozófiai és szociológiai irányzatokban is, mint a neveléstörténet és a pedagógia. Miként azt Pilarczyk és Mietzner megállapítja:

„A zenéhez és a nyelvhez hasonlóan a képek is olyan médiumok, amelyeken keresztül kulturális tudás, hiedelmek, életmódok és rituálék öröklődnek a következő generáció számára. Ezek az életkörülmények a generációváltással együtt változnak. (...) Ez a forrástípus új betekintést enged az önartikuláció és az önformálás kérdésébe is: Az olyan műalkotások, mint a fényképek, nemcsak a nevelés »passzív« megközelítését rögzítik, hanem az egyén önmagával és a világgal való kapcsolatát is megmutatják. Tényeket tartalmaznak a megfoghatatlanról. És végül, de nem utolsósorban, mint aktívan előállított képek, maguk is párbeszédet folytatnak, és mint ilyenek, nemcsak a tanítás, hanem a tanulás is láthatóvá válik bennük. A fotográfiát tehát nemcsak képként, hanem kifejezésként is kell értelmezni.” (Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 118-119)

A fényképek hermeneutikai elemzéséhez, illetve ezt megelőzően a kategorizálásukhoz Pilarczyk és Mietzner által kidolgozott elemzési kategóriákat vettük alapul. Ehhez első lépésben a képek osztályozását és kategorizálását végeztük el, ahol a fő szempontok a

következők voltak: 1. időpont, 2. helyszín, 3. szerző, 4. cél/felhasználás, 5. téma és motívum, 6. műszaki adatok (Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 127-128). Munkájukban a szerzők megkülönböztetik továbbá a magánfotókat (családi és baráti), valamint művészeti (professziós) fotókat (portrék és pl. koncertfotók), melyeket szintén figyelembe vettünk a képek kategorizálásakor (lásd Pilarczyk & Mietzner, 2005, 6. fejezet).

1.3.2.1. A képek négylépcsős ikonográfiai-ikonológiai értelmezése

Az egyes fényképészeti képek értelmezésének célja általában tágabb problémakörökre vonatkozó hipotézisek felállítása, amelyek tartalma a fényképészeti kép - mint egész, részleteiben és funkcióiban, technikátörténeti, motívum- és recepciótörténeti rögzítése. A fotóképből olyan információkat kell kinyerni, amelyek rejtett jelentésekhez, azaz a benne kódolt pedagógiai ismeretekhez is vezetnek. A kép értelmezése részben elméletileg vezérelt, de akkor is nyitott, amikor a problémák nyelvileg még nem fogalmazhatók meg, hanem kezdetben egy diffúz vizuális benyomásban rejtőznek.

Az értelmezendő fotókép nem önmagában áll, hanem tematikusan és motivikusan egy kutatási fókusz szerint besorolt állományt kell képviselnie, azt a referenciaállományt, amelyből kiválasztásra került. A képértelmezés tehát módszertanilag független eljárás a sorozatos ikonográfiai fotóelemzésen belül, amely általában leltárelemzésbe ágyazott, és amelynek eredményeit a referencia-leltárral kell összevetni. A képértelmezés során nyert állításoknak a referencia-állományra való állandó vonatkoztatása révén lépésről lépésre feltárul annak belső jelentésstruktúrája is; csak így tárható fel az egyes fotóképeken jelenlévő motívumok és stílusok, képi terek és minták kulturális jelentősége. Egy képértelmezés tehát mindig új kutatási kérdéseket eredményez a referenciaállomány számára, új osztályozási és összehasonlítási lehetőségeket a teljes anyag számára, és mindenekelőtt a "megalapozott elmélet" értelmében arra szolgál, hogy hipotéziseket állítson fel a további oktatási vizsgálatokhoz, amelyeket aztán a meglévő és más fotógyűjteményekkel folytatunk.

Az ikonográfiai-ikonológiai módszer, amelyre a képek ikonográfiai-ikonológiai értelmezése épül, művészettörténeti módszer. A történeti vizuális tanulmányokban a képek és más vizuális kifejezési formák kulturális jelentőségének elemzésére használják, és a művészettörténetben a konkrét módszertani lépésekig részletesen kidolgozták és kipróbálták. Pilarczyk és Mietzner megközelítése Erwin Panofsky lépésről lépésre haladó modelljét követi. A szakaszos eljárás (hermeneutikai körök) elvileg minden elemzésnél ugyanaz marad. Ez lehetővé teszi az esetek összehasonlítását, az elemzés lépéseinek

visszakövetését és az eredmények ellenőrzését. Az eljárás azonban nem sematikus szűk, és nem is kevésbé lineáris, mint amilyennek elsőre tűnik, mivel az átmenetek képlékenyek, és a képelemek elemzésekor vannak előre- és hátralépések.

Pilarczyk és Mietzner a képi vonatkozásban a módszert kibővítette a Rudolf Arnheim által a képfelfogásra alapozott formaelemzés elemeivel, ugyanakkor az értelmezésben figyelembe kellett venni a fotográfia tudományos-technikai termelési feltételeit és a fotográfia technológiai előfeltételeit, valamint a sajátos felhasználási módokat és terjesztési viszonyokat is. Emellett társadalomtörténeti, perceptuális-pszichológiai, szemiotikai és kommunikációelméleti kategóriák is bekerültek a módszertani repertoárba, azaz a fotográfia társadalmi kommunikációs eszközként betöltött funkcióját is figyelembe vették.

A módszertani megközelítés Panofsky és Arnheim mellett Konrad Wünsche (1994) által a fotográfia számára kialakított lépcsőzetes megközelítést követi, amely nem három, hanem négy elemzési szintet irányoz elő: az ikonográfia előtti (1) és ikonográfiai leírást (2), valamint az ikonográfiai (3) és ikonológiai értelmezést (4).

A képek ikonográfiai-ikonológiai értelmezésének mind a négy szintje pedagógiailag releváns információk és megközelítések gazdagságát rejtí magában, amelyek különböző vizsgálatokat, valamint elméletek bevonását teszik lehetővé. Például a gesztusok és arckifejezések leírása az ikonográfia előtti szinten egy osztálytermi fényképen az intézményesen meghatározott testhelyzetekkel, valamint a nemi és generációs különbségekkel és történelmi differenciálódásokkal kapcsolatos kérdéseket vet fel. A második szinten a motívumok sorozata és változása a vizuális észlelés és a pedagógiai gondolkodás kulturális gyökereihez és hagyományaihoz vezet. Az ikonográfiai értelmezés szintjén a fotográfia társadalmi funkciójának, előállításának és terjesztésének feltételeivel kapcsolatos problémák tárgyalhatók, valamint például a fotográfia mint a szülők generációjának önbizalom-erősítő stratégiája vagy mint a serdülők önformálási folyamata a világgal való fotografikus szembesülésben. Itt különösen a nevelési összefüggések vannak jelen a kép különböző perspektíváin keresztül, és ezek olyan nevelési folyamatok eredményei lehetnek, amelyeket nem szándékosan állítanak ki, és amelyek aztán az ikonológiai értelmezés szintjén különböző történelmi korszakok aktuális nevelési problémáihoz vezethetnek. A megfelelő fénykép kiválasztása: A vizsgált gyűjteményből egy vagy több fénykép kiválasztása több mint előzetes feltáró feladat, mivel a kép értelmezéséhez szükséges kiválasztási folyamatnak önálló heurisztikus és szisztematikus funkciója van a sorozatos ikonográfiai

fényképelemzés keretében. Egy sűrített képi kifejezésmódot keresünk, egy olyan komplex ábrázolást, amely tartalmilag és formailag tartalmaz valami lényeges, a referenciagyűjtemény - és a kutatási kérdés - számára érdemi mondanivalót. A képek kiválasztását objektív okok egész sora segíti, mindenekelőtt a témáról és a kontextusból származó információk, valamint a fennmaradt használati kontextus megbízhatósága. A megfelelő fényképnek stílus, téma és motívum szempontjából reprezentálnia kell a referenciagyűjteményt.

1) A preikonografikus szint

Az első leírás nem igényel különleges esztétikai tapasztalatot, mint például a modern festészet elemzéséhez, mert a fényképezésnél általában első pillantásra világos, hogy mit látunk. Az ezen a szinten szükséges szisztematikus, lelassított látás szétszedi a képet, és a látszólag jelentéktelen és mellékes dolgokra is figyelmet fordít. A preikonográfiai leírás fegyelmezi a szemet; a gondos leírás megragadja azokat a képi elemeket, amelyeket a fotós nem tudatosan használt fel a kép elkészítéséhez, vagy amelyeket észre sem vett. Az ilyen véletlen részletek azonban nemcsak hozzájárulhatnak a kép hatásához, sőt döntően befolyásolhatják azt, hanem gyakran a valóság nyoma is rekonstruálható. Az azonosított képi elemek még nem kapcsolódnak egymáshoz, sőt ezen a szinten még nem is értelmezhetők. A preikonográfiai leírás a fénykép külső formájának, a motívumvilágnak és az egyszerű formáknak a keretei között marad, beleértve a fontos képmeghatározó elemeket, mint például a fénykép domináns vonalvezetése, a képfelosztás és színezés, a képkeretek, a formátumok, az ábrázolt személy mimikája és gesztikulációs reakciói, a testtartás, a ruházat és a kiegészítők. A témákat és tárgyakat a gyakorlati tapasztalat alapján azonosítjuk. Magától értetődik, hogy a gyakorlati tapasztalatok történelmileg és kulturálisan is befolyásoltak, és hogy a képen látható tárgyak megjelölése már értelmezési aktust jelent. Mindazonáltal törekedni kell egy lehetőség szerint teljesen független nézőpont elérésére.

2) Az ikonográfiai leírás szintje

Az átmenet a preikonográfiai leírástól az ikonográfiai leírásig és értelmezésig képlékeny. Gyakran maga a gyakorlati tapasztalat az, ami az ábrázolt helyzet értelmezését sugallja. A fotóképek manifeszt jelentéseit a második szinten olyan külső rendszerekre való hivatkozással rögzítik és írják le, amelyek nem tartoznak a fotó motívumának közvetlen világához. Ráadásul a képtartalom történelmileg tulajdonítható kontextusokba ágyazódik.

Ezt a "másodlagos jelentésréteget" (Panofsky 1979, p. 188, idézi Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 138) a képen kívüli ismeretek bevonásával, más képekkel való összefüggések rámutatásával, valamint a fényképen felismerhető szimbólumok, emblémák és jelek első elemzésével emeljük fel. Az elemzésnek ebben a lépcsőfokában a referencia-állományra való különböző vonatkoztatási pontok merülnek fel; lépésről lépésre meg kell vizsgálni, hogy a motívumok és másodlagos motívumok jellemzőnek tekinthetők-e erre az állományra, vagy egyedinek tekinthetők, illetve milyen módosulásokban jelennek meg ott.

3) Az ikonográfiai értelmezés szintje

Az ikonográfiai értelmezés szintjén a művészettörténeti tanulmányok azzal a másodlagos, azaz mélyebb jelentéssel foglalkoznak, amelyet a művészek szándékosan helyeztek el műveikben. A fényképek tervezett képek, amelyeknek szándékos tartalmuk van. A fotósok szándékos tervezésének nyomai, amelyeken keresztül egy bizonyos képi jelentést konstruálnak, szintén felfedezhetők a képen, például tökéletes kompozíciókban, különleges perspektívákban, a felvétel szögében, részletekben, tárgyak elrendezésében, horizontpozícióban, esetleg retusálásban vagy a papír szokatlan szemcséiben és formátumaiban. Sok fényképet meghatározott célból készítenek, sőt, kifejezetten szándékosan, pl. sajtó-, reklám- és divatfotók, és természetesen művészi fotók. Amennyiben további információkkal rendelkezünk a fényképezés okáról, a technikai eszközökről és a fotós személyéről vagy a megrendelő szándékairól, ezek a szándékos jelentések elemezhetőek és értelmezhetőek. Ily módon a művészi fényképek, valamint a professzionális és - korlátozott mértékben - a magánjellegű fényképek is elemezhetőek.

A véletlen a fotográfia velejárója. Amikor például embereket fényképezünk, számolnunk kell az ábrázolt emberek perspektívájával. Ez azt jelenti, hogy a lefényképezett emberek megszokott és spontán testkifejezésük, ruházatuk, gesztusaik és arckifejezésük, valamint a tárgyakhoz és más emberekhez viszonyított térbeli elhelyezkedésük révén mutatják meg magukat; úgy mutatják meg magukat, ahogyan vannak, vagy ahogyan szeretnék, hogy lássák őket. Azokban az esetekben, amikor észrevették, hogy fényképezik őket, reakcióik egyben a fényképezési helyzet és a fotós által közvetített kép kommentárjai is. Elég gyakran reagálnak a kép elképzelt, potenciális nézőjére is. A fotografikus kép mindig tartalmazza az önreprezentációnak ezt a fotósok számára nehezen kiszámítható szintjét.

Alapvetően tehát az határozza meg a kép szándékolt jelentését, hogy milyen kontextusban használják a fotografiai képet. A kontextus még ott is képes képi jelentéseket létrehozni, ahol eredetileg nem volt szándékolt, mert a fénykép képi jellege a képi tárgyak „látens jelentését” okozza egy másodlagos szubjektumban, amely túlmutat a manifeszt jelentésen, és többértelművé teszi azokat (Wünsche 1994, idézi Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 140). A kép szándékolt jelentése dönti el végső soron, hogy a fényképet hogyan kell érteni, hogy például az árnyék motívuma egy olyan elvont eszme szimbóluma-e, mint az időbeliség, vagy csupán egy hétköznapi jelenség profán ábrázolása. A fotografiai képek többértelműsége különböző utólagos értelmezések lehetőségét teremti meg. Bár a fotós nézőpontja mindig jelen van a téma kiválasztásában és a kép felépítésében, a helyzet értelmezése csak egy a lehetséges olvasatok közül, amelyeket a kép látens tartalmaz. Minél kevésbé érdekeltek maguk a fotósok abban, hogy egyértelmű képi kijelentéseket hozzanak létre, annál nagyobbak az értelmezési lehetőségek.

A fotografiai képek értelmezése szempontjából különbséget kell tenni aközött, amit a fotográfus a téma kiválasztása és a képtervezés révén tudatosan hozott a képbe, és aközött, amit utólag, de ugyanilyen tudatosan, a kép szándékolt jelentéseként jelenítettek meg az átadott kontextus révén. A kép ikonográfiai értelmezésének tárgya tehát a tartalom és a motívum azon elemei, valamint a kép formai esztétikai struktúrája, amelyekből a kép mögöttes képi jelentése a konkrét használati kontextusban felépül. Az ebben az összefüggésben az eredetileg szándékolt, a jelenleg szándékolt és esetleg a kép tényleges hatása között felmerülő ellentmondások, valamint a képen ható különböző perspektívák közötti ellentmondások majd arra mutatnak rá, hogy mi nem szándékolt, amit az ikonológiai értelmezés keretein belül kell értelmezni.

4) Az ikonológiai értelmezés szintje

Az ikonológia csak utólag, a kép olvasásából adódik (Wünsche 1991, p. 274. idézi Pilarczyk & Mietzner, 2005, p. 141) Az ikonológiai értelmezés szintjén a kép tényleges jelentésének, a szándékolt és a nem szándékolt összességének feloldásáról van szó. Ebben az utolsó lépésben a kontextuális ismeretek, a képkompozíció, a fotográfia ellentmondásai és sajátosságai, a használat, a fotós és a befogadó szerepe, valamint az ábrázolt forma és a tartalom perspektívája kapcsolódnak egymáshoz. A cél a fénykép „tényleges jelentésének” feltárása, jól tudva, hogy ez nem lehetséges végleges módon. Ennek a "mélystruktúrának" a jelentése nemcsak a kép mögöttes értelmén mutat túl,

hanem a fényképre mint tervezett egészre vonatkozik, és ideális esetben minden lehetséges olvasatot magában foglal.

Az ikonográfiai-ikonológiai értelmezés, amikor neveléstudományi kérdések vizsgálatára használják, ebben a végső lépésben a képben lévő pedagógiai téma felfedezésére összpontosít. Ez az ismeret egy átfogó kulturális és szellemi koncepció keretein belül fejeződik ki, amely a fénykép látható felületén kódolva van, és jelen van annak vizuális kifejezésében. A negyedik szinten feltárul az uralkodó archetipikus viszonyok alapjául szolgáló kulturális habitus, azaz az észlelési, gondolkodási és cselekvési minták, amelyek közül néhány olyan mélyen internalizált, hogy bár kifejezik magukat (nyelvileg, vizuálisan, zeneileg), a nyelvi reflexió számára általában nehezen hozzáférhetőek. Mindenekelőtt ezek az utolsó szinten kapott kijelentések azok, amelyek nyomokat (hipotéziseket) adnak a fényképes leltár mélyebb jelentéséhez.

1.3.3. Források, eszközök

Jelen kutatás elsődleges forrásait Bartók levelei, tanulmányai és egyéb írásai, a róla szóló emlékezések, valamint fényképei adták. Az írásos dokumentumok hiteles forrásközlései könnyen elérhetőek, nem volt szükség külön levéltári kutatásra. A legtöbb kiadás ma már digitalizált formában is elérhető, ami nagyban megkönnyítette munkánk tartalomelemzési részét. Az írásban vagy fényképeken rögzített források mellett videófelvevételek is elérhetőek a NAVA online archívumában, többek között Pásztory Ditta, Bartók második feleségének emlékezését rögzítette a korabeli média (*Pásztory Ditta emlékei*, 2006a; *Pásztory Ditta emlékei*, 2006b). A dolgozatban szereplő forrásidézetekben a helyesírási hibákat a hiteles forrásközlés érdekében nem javítottuk, valamint a számtalan hibát vagy a korabeli írásmódnak megfelelő, mai kortól eltérő írásmódokat az idézett szövegek kontinuitása és esztétikája miatt következetesen nem jelöltük.

Külön említést érdemel Bónis Ferenc két meghatározó forrásközlése, melyeket Bartók és Kodály fotóiból szerkesztett (Bónis, 2006; 2011). E két kötet szinte minden fényképet tartalmaz a két zeneszerző életéből, amelyek értékes és a kutatás szempontjából igen fontos információkat tartalmaznak. Fontos megjegyezni, hogy a teljes eredeti bartóki fényképanyag különböző helyeken található, így Bónis Ferenc kötetait kiindulópontként alkalmazzuk. A dolgozatba illesztett fényképek egy részét tehát Bónis Ferenc kötetéből, saját digitalizálás útján szerkesztettük be, néhány kép eredeti példányát pedig a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívuma digitalizált formában készségesen a rendelkezésünkre bocsátotta. A Bartók Archívum által nyújtott képek forrása a *Magyar*

Tudományos Akadémia Bartók Archívuma, HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet. Az archívum birtokában lévő képek nem rendelkeznek egyenként külön jelzetszámmal, ezért ezt a dolgozatba illesztett képek címében a „Bartók Archívum” megjelöléssel illettük.

A számtalan, Bartók hagyatékából fennmaradt fényképek közül mindegyik magában hordoz valamilyen fontos, a korra és szereplőire jellemző információt, de igyekeztünk olyan felvételeket választani, amelyek legjobban tükrözik a kor filozófiai, társadalmi és pedagógiai folyamatait.

1.4. Társadalomtörténeti keretek

Bartók életének, pedagógiai munkásságának és művészetének a tágabban értelmezett kulturális tudásátadásban, pontosabban az enkulturációban betöltött szerepének részletes bemutatása előtt érdemes röviden áttekinteni a kort meghatározó társadalmi jelenségeknek és átalakulásoknak az előzménytörténetét, amelyek megteremtették azt a társadalmi-kulturális teret, amely Bartók életútját származása, társadalmi réteghelyzete által is meghatározták, és amelyek később a művészi pályára terelték, illetve életfelfogását formálták. Mivel Bartók életútját egy tágabb értelmezési térben szeretnénk vizsgálni, igyekeztünk kitágítani ezt a kontextust a kor filozófiai, művészi, társadalmi viszonyaira is. A vizsgálatunk kiindulópontként először a vizsgált személy társadalmi szerepeinek meghatározására teszünk kísérletet. Ezek a gyermek, férfi/férj, családfő, apa, művész, tanár és kutató. Mindezek a szerepek együttesen alakították identitását, egyéni és közösségi életét, művészetét. Ezek a szerepek egymással sajátos szimbiózisban, egymással kölcsönhatásban formálták cselekvéseit és attitűdjeit. Munkánkban ezek a szerepek majd vizsgálati kategóriák formájában jelennek meg. Ezek megalapozásához, a mögöttük húzódó, közvetlen megtapasztalható és látens összefüggések megértéséhez nyújt majd számunkra támpontokat a következő történeti áttekintés. Ennek első két alfejezetében a romantika és a századforduló, azaz a hosszú 19. század Európa-szerte megjelenő, a társadalmat, a kultúrát és az egyén mikrokörnyezetét meghatározó folyamatait tekintjük át vázlatosan. A második fejezet során a zeneművészeti professziók kialakulásának és fejlődésének vázlatos áttekintését adjuk. Ezután az általunk vizsgált személyes, individuális életutat meghatározó 19. századi modernizációs folyamatok életreform kontextusú, tágabb összefüggéseit mutatjuk be.

1.4.1. A 19. század társadalma - a korszak mentalitástörténeti, kulturális és filozófiai folyamatai

A századfordulón Közép-Európa térségében, így Magyarországon is jellemző volt, hogy a modern jelenségek mellett erősen jelen volt még a romantika társadalmának kultúrája, mely az intenzív modernizációs jelenségekkel és folyamatokkal vegyülve sajátos kulturális képet eredményezett mind a társadalom, a gazdaság, a kultúra és a magánélet területén.

A 19. század európai civilizációs folyamatai révén egy újfajta társadalmi rétegződés volt kibontakozóban, ahol a városi középosztály (burzsoá osztály) egyre többeket olvasztott magába (pl. elszegényedett arisztokraták és gazdag parasztok) és egyre fontosabb szerephez jutott első sorban a társadalmi életben (Furet, 2004, p. 7-8). Ez a középréteg országonként is változó származású, anyagi helyzetű és társadalmi-politikai befolyással rendelkező embereket, családokat, csoportokat foglalt magába. Meglehetősen különböző értékrendeket képviseltek, ami idővel egyre nagyobb feszültségekhez, érdekellentétekhez vezetett. Az egyre bővülő polgári rétegen belül az urbanizáció még inkább tovább fokozta az ellentéteket. A város és a falu közösségei fokozatosan távolodtak egymástól. Simmel az alábbiakban érzékelteti a nagyváros és a falu közti szakadékot: a nagyváros

„...már a lelki élet érzéki alapjaiban is, abban a tudatmennyiségben, amelyet a magunkfajta megkülönböztető lényektől megkövetel, mély ellentétben áll a kisvárosi és a falusi élettel: ez utóbbiak érzéki-szellemi életének ritmusa lassabb, megszokottabb, egyenletesebb. Mindenekelőtt ezáltal ragadható meg a nagyvárosi lelki élet intellektuálisabb jellege, szemben a kisvárosok hangulatokra és érzelmi kapcsolatokra beállított létezésével.” (Simmel, 1973, p. 544)

A kor társadalmának egyre fontosabb és befolyásosabb szereplőjévé vált az egyre szélesedő középosztály. A polgári réteg, mivel nem mutatott egységes kulturális képet, nem rendelkezett ősi hagyományokkal, hogy megerősödhessen, ezért új kulturális értékeket kellett teremtenie. Ezek a törekvések kezdetben nagyrészt az arisztokrácia életmódjának utánzásában merültek ki, majd erre alapozva, további saját értékek mentén igyekeztek egységre jutni. Franciaország például létrehozta a politika által emancipált állampolgárt, ahol a korszak divatos haladás-gondolata jegyében a polgárság erőteljes, radikális törekvése nyomán felülkerekedett az arisztokrácián. A fenti folyamatok

középpontjában Anglia állt, kelet felé haladva valamivel lassabbnak tűnnek ezek az átalakulások. Itt ugyanis még sokáig megmarad az arisztokrácia tisztelete és az ebből adódó mintaadó szerepe (Furet, 2004, p. 9) A polgárság, vagyis a nép megerősödésének jegyében kapott lángra a kisebb népcsoportok nemzeti öntudata és önállósodási vágya, ami tulajdonképpen a polgárság kultúraépítő folyamatának is tekinthető. Az arisztokrata és az egyre erősödő népi kultúra azonban továbbra sem vett tudomást a legalsó paraszti kultúráról, a parasztok ugyanis civilizációs törekvések hiányában még a társadalom perifériáján mozogtak, értéktelennek számítottak a romantika korában.

Az alapvető társadalmi különbségek ellenére a polgári rétegen belül egyúttal új lehetőségek nyíltak a társadalmi ranglétrán való előre jutásra. Korábban elképzelhetetlen volt, hogy valaki származásából és a társadalomban való elhelyezkedéséből tovább lépjen, erősen kötötték a családi hagyományok a szakmaválasztás terén is. A polgári gondolkodás elvetette ezeket a kötöttségeket és hangsúlyozta egy új, teljesítményalapú, meritokratikus társadalom kialakulásának szükségességét, amelyben a kor politikai krédóját megalapozó szabadság, egyenlőség, testvériség szempontjai érvényesültek. Ehhez a társadalom belső világában, az emberi kapcsolatok újraértelmezéséhez sajátos új társadalmi terek kialakítására volt szükség, amelyek biztosították a kapcsolatfelvétel és a kapcsolattartás új formáit. Ezek a meghatározó színterek lesznek az ekkor kialakuló polgári szalonok, kávéházak és kaszinók, valamint gazdagabb arisztokrata és polgári családok által működtetett szalonok és más családi összejövetelek.

Egy új társadalmi réteg megerősödésében nagy szerepet játszik a ritualitás, azaz, hogy a közösség által meghatározott helyen és időben a közösség tagjai közösen gyakorolják az új értékeket hordozó cselekvéseket. Az egységes polgári társadalom megerősödésében az új kulturális értékek kialakítást és gyakorlását új színterekbe helyezték. A kulturális életet és a kultúra közvetítését a királyi udvarok után egyre inkább átvették a polgári szalonok, kávéházak összejövetelei, kaszinók rendezvényei, amelyek még a 20. század első évtizedeiben is meghatározó színterek voltak. Ezeken az összejöveteleken találkozhatott a gazdasági, politikai, művészeti élet és a társadalom minden jelentős tagja, így szoros kapcsolat alakulhatott ki a különböző szférák között. A polgári szalonok mintájára jöttek létre az egyéb kisebb családi összejövetelek, amelyeknek célja első sorban a kapcsolattartás, párválasztás, kisebb körben jelentős kulturális vagy gazdasági témák megvitatása. A családi összejövetelek alkalmával elengedhetetlen eseménynek számított a házi muzsika, ahol első sorban a hajadon lányok

csillogtathatták tudásukat az éneklés és zongorázás terén. A zenei képzés így első sorban a közép és felsőbb rétegek alapvetően kulturális, idővel pedig gazdasági tőkéje lett. Kulturális és gazdasági szimbólummá vált ezáltal a zongora, minden jóra való család otthonában állt egy hangszer (Fónagy, 2013, p. 18).¹

A polgári szalonok és a házi muzsikálás meghatározó szerepet töltött be a hivatásos zeneművészek pályáját tekintve is, amit a dolgozat folyamán még részletesebben tárgyalunk.

A 19. század második felére a technika robbanásszerű fejlődése teljesen átformálta a munka fogalmát, és egy új társadalmi réteg, a munkásosztály jelent meg. A burzsoá rétegek alapvetően az arisztokrácia semmittevését utánozták, ám elegendő anyagi tőke hiányában hamarosan az eladósodás fenyegette őket. A megélhetéshez új utat biztosítottak a gyárak, bányák, amik munkalehetőséget adtak pénzbeli juttatásért cserébe. A munkások eleinte kétkezi munkával keresték a kenyerüket (kézművesek, szakmunkások). Az iparosodással a gyárak új, fejlettebb technológiákat alkalmaztak, immár nem kétkezi gyártás, hanem gépek kezelése lett a feladat. Idővel az alsóbb osztályokból egyre több ember választotta ezt az utat megélhetésként.

A korábbi életformákban a munka és a szabadidő terei nem különültek el élesen egymástól, és időbeli megkötésük sem volt. Az urbanizációval és a gyárak, irodák létrejöttével megszületett a munkahely és az óra által szabályozott munkaidő fogalma. A munkásosztály kialakulása több szempontból is meghatározó volt a művészetek társadalmi alakulásában. Az emberek hamar felismerték a monotonitás és a gépek mellett végzett gyári munka lélekölő hatásait. A polgárság ezért a kulturális tevékenységeinek egyik céljaként a munkások szellemi, lelki fejlődését tűzte ki.

Másik jelentős, egész életre kiterjedő 19. századi jelenség a vallásosság, az Istenbe vetett hit megrendülése, az úgynevezett szekularizáció, ami több korabeli társadalmi jelenség együttes hatásaként értelmezhető. A vallás értékvesztését már a felvilágosodásban megjósolták a filozófusok; a háborúk, a veszteségek és a nélkülözés során sokan megkérdőjelezték Isten jóságát és igazságosságát. Filozófiai síkon Isten helyét a cselekvő, az életét irányítani képes ember vette át. A tudomány és a technológia a pozitivizmus, empirizmus nyomán a racionalitás felé sodorta a világnézetet. Ekkortájt jelentkeznek már

¹ A romantika és a századforduló zenéjének társadalmi meghatározottságáról alapos leírást ad Fónagy Zoltán két tanulmányában is: 2012, 2013

materialista felfogások is. Mégis a vallás még sokáig maradt egyéni és társadalmi eszköz, a cinikus polgárok számára erkölcsi vezetést mutatott, a mélyebben érző polgárok számára pedig utolsó menedéket jelentett (Furet, 2004. p. 16).

A polgárság hamar felismerte, hogy képtelen tartani a királyok és arisztokraták fényűző, művészeti reprezentációk keretében megjelenített rituáléit, ezért a művészetek új eszmei irányokat vettek. A központba immár maga az ember került minden belső vívódásával. A háborúk és egyéb gyors társadalmi változások fokozták az elvágyódást távolabbi tájakra. Egzotikumnak és a távoli tájak szimbólumának számított minden, ami különbözött a polgárság értékeitől, kultúrájától. Hazánkban ilyen jelképpé váltak például a cigányzenekarok, akik egyébként is közkedveltek voltak az arisztokrácia és a polgárság körében is.

A romantika művészetében tehát új irányok, új megközelítések bontakoztak ki és a művészek a társadalmi középréteg felé nyitottak. Mivel maguk a művészek is sokszor ebből a rétegből kerültek ki, jól megértették és megérezték a társadalmi feszültségek hatását, a problémákat és szenvedést, és egyúttal közönségre, követőkre is leltek a polgárok közt. Az egész társadalomra és a világra érzékenyebb művészekben élő romantika életérzése úgy jellemezhető, mint a transzcendentális mélységek keresése, megélése, a lét kozmikus, szakrális dimenzióinak felfedezése, az emberi lélek belső világa vagy a történelmi múlt felé fordulás. A művész ugyanis különösen fogékony környezete változásaira, képes belső összefüggéseinek megérzésére, ám tapasztalásait nem írja le fogalmi szinten, tudományos módon, hanem művészi formákban jeleníti meg. Ezek a szellemi dimenziók alapot adtak egy újfajta gondolkodás kialakulásának, a századfordulóra kibontakozó új ember és társadalom megteremtésének.

A művészek és gondolkodók egy kisebb, periférián mozgó rétege megérezte és kritikusan szemlélte a polgári kultúra gyökértelenségét, olykor kiüresedett, az arisztokráciát utánzó attitűdjét, ezért egy új, utópisztikus ember és társadalom elképzelését kezdték előrevetíteni.

Az új emberkép megteremtésének filozófiai és vallási alapjai már a felvilágosodásban gyökereznek. Rousseau civilizációkritikája szerint az ideális nép értékei a történelmi múltban és a természetben keresendők, a jövőre vonatkoztatva pedig a gyermekekben teremthető újra. A múlt értékeihez nyúlnak vissza legtöbbször a művészetek is (pl. a képzőművészetben a preraffaeliták technikája és formavilága, a zenében az ókori görögök hangrendszere, ősi ritmusok és dallamok). Charles Darwin

evolúció elmélete alapján az ember egyre csak tökéletesedik, míg ez a folyamat eléri célját és létrejön az új, tökéletes, utópisztikus ember. Nietzsche ugyan megtagadja Istent, de helyébe emeli az „ember feletti embert”, megalapozva egyfajta vallásos ateizmust. *Imígyen szóla Zarathustra* című művében új erkölcsi értékeket állít fel, aminek manifeszt lehetőségeit ő is az új generációban, a fiatalságban látja. Rousseauhoz hasonlóan John Ruskin az új ember értékeit a múlt értékeinek megőrzésében véli. Ruskin nyomán születik meg William Morris kommunafelfogása, a „Seholsincs ország”, ami szintén erkölcsi értékeken, kölcsönös tiszteleten alapuló, egyfajta anarchisztikus felfogás. Ez a gondolatvilág már előrevetíti az életreform mozgalmak egy jelentős irányzatát, a kommunamozgalmakat. Tolsztoj is hasonló elméletekre jut. Ő a felebaráti szeretetet és az erőszakmentességet hirdeti, és ezeket az igazi értékeket a parasztság kultúrájában találja meg. Az Arts and Crafts iparművészeti mozgalom – ami utópista keresztényszocialista eszméket és a múlt értékeit tűzte zászlójára – lényege maga a művészeti nevelés, azaz itt is megjelenik az ifjúság és az utókor művelése. E megközelítéseknek és törekvéseknek tehát igen erős pedagógiai vonatkozásait vélhetjük felfedezni.

Thomas Davidson és Edward Carpenter életfilozófiájukban a transzcendens dimenziókat veszik alapul. Davidson szerint az emberi lét szellemi szférája magasabb rendű az anyaginál. Ő is hangsúlyozza a nevelés fontosságát, ami egyszerű, természetközeli, véleménye szerint mindenben és mindenkinél kialakítható a tökéletes jellem. Edward Carpenter pedig kozmikus tudatról beszél. Célja a civilizáció ellentmondásainak megszüntetése, valamint a műszaki és tudományos vívmányok értelmes felhasználása. Carpenter tehát a technológia vívmányait már számba veszi, sőt felismeri hasznukat.

A felvilágosodás hatására a kor gondolkodásmódját áthatotta az evolúciós fejlődés gondolata, ami Darwin munkásságának hatására tovább erősödött. Miként Wulf megfogalmazza:

„A 19. században az evolúció elmélete és a haladás elterjedt eszméje átfedte egymást. Az evolúció céljának a tökéletesedést tekintették, amit a »majomtól« a »homo sapiensig« tartó fejlődéssel igazoltak. Ez a felfogás főként az ekkor megszülető a kulturális antropológiában, ill. az etnológiában a civilizált és primitív kettősségét és ezzel a nyugati kultúra magasabbrendűségét hangsúlyozó »jobb« és »rosszabb« kultúrák feltételezéséhez vezetett.” (Wulf, 2007, p. 29-30).

A „jobb” és „rosszabb” kultúrák értelmezésével fordul majd szembe a századforduló táján Lagarde és Langbehn civilizációkritikája, amely Herder és a romantika kultúrafelfogásának hatására szakít ezzel a felfogással. Az ún. primitív népek kultúráját, és ezzel összhangban az európai paraszti kultúrát pozitív jelentéstartalommal ruházza fel. Ezáltal a nép felé fordulás, illetve a népi kultúra originalitásának hangsúlyozása, valamint civilizációs váltságából kivezető „harmadik út” elképzelése fontos retorikai elemévé válik. (Skiera. p. 2014).

1.4.2. Magyarország társadalmi és kulturális körképe a 19. és 20. század fordulóján

A századforduló Magyarországnak társadalmi berendezkedése meglehetősen színes és sokrétű képet mutatott. Olyan *kettős társadalmi struktúrának* nevezett szerkezet alakult ki, amely egyrészt a vagyoni helyzetnek megfelelően osztályokra, rétegekre, másrészt kulturális értékeiket követve modern és tradicionális csoportokra oszlott. Ez a kép Erdei Ferenc megállapítása szerint: „Nem általánosan és egészében polgári társadalom (...), hanem a kapitalizálódással együtt fejlődött polgári társadalomnak és a kapitalista fejlődésben is fennmaradt rendiségbeli társadalomszerkezetnek az együttese” (Erdi, 1980, p. 295, idézi Romsics, 2023, p. 41). Ennek megfelelően új társadalmi rétegeként jött létre a modern városi polgárság, az ipari munkásság, a tisztviselők és értelmiségiek csoportja, továbbá ezzel egyidőben a felszabadult jobbágyparasztságot is elérte a polgárosodás folyamata. (Romsics, 2023, p. 41)

Az intenzív társadalmi rétegződés mellett az arisztokrácia még a 20. század elején is elkülönült a többi társadalmi osztálytól. Életmódjukban és társas kapcsolataikban is elzártan működtek, mely életvitelben részt vettek a belső cselédek, a gyermeknevelők, tanárok, miként Romsics jegyzi: „külön kis mikrotársadalom”-ként funkcionálva. Társadalmi érintkezéseik főként a szertartásos étkezések, vadászat, lóversenyek és egyéb sportok, estélyek rendezéséből tevődtek össze. A társadalmi élet jelentős helyszínei a kastélyok mellett a kaszinók voltak, ahova az arisztokratákon kívül más igen nehezen kerülhetett be. Ennek ellenére az arisztokraták köre gazdasági helyzetük alapján nem tekinthető homogén csoportnak, sokszor egymástól igen eltérő szokásokkal és kapcsolatrendszerrel rendelkeztek. (Romsics, 2023, p. 42-43)

A társadalom kettős jellegét jól leképezte a korszak magyar művészeti képe, egymás mellett voltak jelen a klasszicista és romantikus hagyományokat képviselő művészek és a modern európai hatásokat követő alkotók. A századfordulóra tevődik a magyar paraszti világ felfedezése és idealizálása is a falusi élet romlatlanságával,

harmóniájával, melyet kezdetben romantikus, érzelemdús megvilágításba helyeztek, majd a 20. század elején már a maga konfliktusaival, realitásában is elbeszéltek. (Romsics, 2023, p. 70-71).

Az irodalom terén többek közt Molnár Ferenc, Heltai Jenő mellett Ady Endre hozott jelentős újítást és figyelemre méltó a *Nyugat* folyóirat és szerzőinek tevékenysége is. A képzőművészetben említésre méltó az 1896-ban induló nagybányai csoportosulás többek között Ferenczy Károllyal, Thorma Jánossal, valamint a valamivel később hozzájuk csatlakozó Szinyei Merse Pállal vagy Rippl Rónai Józseffel. A nagybányai művésztelep mellett a legmeghatározóbb csoportosulás volt az életreform kommunákhoz hasonló módon felépülő, pedagógiaiilag is kiemelkedő, összművészetinek tekinthető tevékenységet folytató Gödöllői művésztelep, élén többek között Körösfői-Kriesch Aladárral, Nagy Sándorral és Toroczkai Wigand Edével. A századforduló magyar művészeti életének jellemzője volt, hogy az egyes művészeti ágak képviselői meglehetősen szoros kapcsolatot ápoltak egymással, zenészek és képzőművészek publikáltak a *Nyugatban*, írók és költők jártak koncertekre és kiállításokra stb.

A színes és sokrétű művészeti élethez viszonyítva azonban meglehetősen kisszámú közönség kísérte figyelemmel a modern előadók és alkotók munkásságát. Miként azt Romsics jegyzi:

„a múzeumok és képtárak tárlataira, a hangversenyekre és opera-előadásokra az egész országban legfeljebb néhány tízezren jártak. Az irodalom iránt ennél valamivel többen érdeklődtek, de még ők sem igen lehettek többen százezernél. Az ismert kortárs szerzők regényei a háború előtt átlagosan 5-6 ezer példányban fogytak el, s még a legsikeresebb lektűrökből sem lehetett 30-50 ezer példánynál többet eladni.” (Romsics, 2023, p. 77).

A nemesi és polgári művészetén kívül említést kell tennünk a munkásosztály rétegein belül jelentkező művészeti törekvésekről is. A szociáldemokrata munkásíró, Kassák Lajos avantgárd munkásságához különböző művészeti ágak képviselői is csatlakoztak, mint a képzőművész Uitz Béla, de aktív figyelemmel kísérte munkájukat, valamint Kassákkal szorosabb kapcsolatot ápolt maga Bartók Béla is (Csaplár, 2006). Miként Romsics folytatja: „Ha lehet, ennél is szűkebb táborral rendelkezett az a Lukács György és Balázs Béla körül kialakult értelmiségi csoportosulás (Vasárnapi Kör), amely a századelő magyar valósága elleni absztrakt lázadást sajátos etikai mezbe öltöztette, és

a legmodernebb esztétikai törekvések iránti érdeklődéssel párosította.” (Romsics, 2023, p. 74)

A 19. század második felében a magyar zenekultúra nemzeties és populáris irányokat vett. A legközkedveltebb műfajok közé tartozott a többnyire romungro cigány muzsikások által játszott, az akkoriban cigányzenének is nevezett magyar nóta, mely a magyar úri osztályok egyik legelterjedtebb szórakozásává vált. A nagyvárosi polgárság szórakoztató zenéjének számított az operett, mely dallamok rövid időn belül olyan népszerűségnek örvendtek, hogy beolvadtak a vidék dallamkincsébe is, lassan kiszorítva az őseredeti dallamokat. A paraszti kultúra dallamkincseire és azok rohamos eltűnésére figyelt fel Kodály Zoltán és Bartók Béla, valamint a későbbiekben hozzájuk csatlakozó Lajtha László is, akik népdal- és népzene gyűjtési munkálataikkal igyekeztek megőrizni és a műdal nivójára emelni az őseredeti paraszti dallamokat. (Romsics, 2023, p. 74-75)

1.4.2.1. Zeneművészeti professziók kialakulása

Az eddig áttekintett társadalmi és kulturális változások hatást gyakoroltak a művészetekre és a pedagógiára is. A következőkben a zeneművészet és egyes ágainak professzionalizációs folyamatait tekintjük át társadalmi kontextusukban.

Mai napig kérdéses, hogy mennyiben van átfedés a művészet és a munka fogalma között. Annyi bizonyos, hogy a kapcsolat a mindenkor társadalom megítélésének függvénye. A századfordulón létező művészet mint professzió a polgárosodás folyamatainak hatásaként alakult ki. Bár a professzió fogalmát a tudomány és intézményesült oktatás eredményeként definiálhatjuk (Németh, 2013, p. 101), az egyszerűség kedvéért érdemes már az előzménytörténetében is professzionalizációs folyamatként meghatározni a zeneművészet és ágainak szakmai fejlődési folyamatait. Bár a zenén belül az egyes részterületek csak idővel pluralizálódtak és kerültek be az intézményes képzés kereteibe, korábban is nagyban meghatározta az egyén identitását, ha egy adott művészeti ággal életvitelszerűen foglalkozott.

Mivel a zeneművészet és a tanítás is több egyén együttes jelenlétét kívánja meg, ezek a tevékenységek mindig is rögzítettek voltak térben és időben, de az intézményesülés következtében az iskola mint új színtér létrejötté tovább erősítette a művészetek művelésének tereit és korlátait egyaránt (Németh, 2013, Fizel, 2017).

A zenész identitásának kialakulása önmagában régre nyúlik vissza, mindig meghatározó volt az emberiség életében. Folyamatosan befolyásolta a vallás (a zene szakrális vagy

szekuláris funkciókat lát-e el), a társadalmi, közösségi igények, az aktuális ideális emberkép. Az ősi kultúrákban az arra alkalmas személyek láttak el zenei jellegű feladatot, de a szertartás és a közösség részeként, nem kötődött konkrét személyhez. Az ókori görögök idején már egyénhez kötődött az előadóművészet, a személykultusz dominált. Ezzel szemben a középkor igyekezett kizárni a személykultuszt, és a zenét (éneklést) szigorúan Isten szolgálatába állítani. A humanizmus és később a romantika segítette elő a személykultusz újra megjelenését a zeneművészetben. Ezt az időszakot tekinthetjük a mai zeneművészet és koncerthagyomány alapjának (Sterzel, 2017).

A romantika eszméi, a polgári középosztály létrejötte, valamint a művész függetlenedése eredményezte azt a fajta, ősi ritualitásától elszakadt, önmagáért való koncertéleetet, amit ma is művelünk. Nagyrészt átalakul vagy megszűnik a hagyományosan alkalomhoz kötött jellege (pl. vallási ünnepek, udvari ünnepségek). A koncert önmagáért való ünnepé válik, ami új típusú, kvázi vallásos töltetet kap. A romantika korában ebben a rituális rendben nagy hangsúlyt kap maga a művész személykultusza, immár nem pusztán valami transzcendens jelenség médiuma, hanem maga a virtuóz hős. Ez a fajta hőskultusz egyúttal táptalajt is ad a romantika művészetében megjelenő epigonságnak, és az epigonság mögött pedig meritokráciai törekvések is felfedezhetőek.

Azáltal, hogy a művész elválik munkaadójától és emancipálódik, nem függ már munkaadója ízlésétől, új zenei kifejezésekhez mer nyúlni. Ugyanakkor fel kell ismernie azt is, hogy új munkaadója maga a középosztály lesz, aki joggal kívánja, hogy művésze kiszolgálja az ízlését. A művészet társadalmi funkcióját tekintve a legtöbb esetben háttérbe szorul, pusztán dekorációként vagy zenei aláfestésként szolgál, mert a kulturális esemény résztvevői a felszínesen személyes vagy üzleti kapcsolataik ápolását helyezik előtérbe (Fónagy, 2013). Nő tehát a feszültség és a szakadék művész és közönsége között. A romantikától kezdve a kortárs szerzők művei szkepticizmust váltottak ki, vagyis időbeli eltolódás keletkezett a kortárs szerzők széleskörű társadalmi elfogadásában. Percy M. Young abban látja a megkésett befogadás okát, hogy ahogyan a kora romantika kezdte a történelmi műveket koncertműsorra tűzni, e régebbi művek előadása hagyománnyá válva kiszorította a kortárs szerzők műveit. A zeneszerzők érzékeny, a világ problémáira azonnal reflektáló mondanivalói nem szokványos zenei köntössel párosulva nem egyeznek a laikus közönség megszokásaival, két kulturális értékrend ütközik, hagyományos és új. Időre van szükség, míg a közönség értelmezni és értékelni tudja az új eszközöket és mondanivalót, és szélesebb körben is beépíti azokat a kultúrába.

A 19. században egyre inkább a középosztály tartotta életben a nyilvános koncertéletet, ezáltal mintegy kereskedelmi egységgé válik a zenélés (és más művészet is). A század végére, jellemzően Angliában, bevezették a zenét a munkásosztály körébe, a munka idejébe és tereibe. A gazdasági és kereskedelmi mozgatórugók mellett az életreformok korábban már említett eszméje, a zene közösségteremtő, erkölcssemelő hatása köszön vissza. Ez a jelenség a századfordulóra éri el hazánkat igazán, Kodály népnevelési koncepciójának részeként. Egy másik érdekes jelenség, hogy Angliában 1845 körül a gazdagok és szegények számára külön előadásokat szerveztek. Ezek voltak a Full Dress és az Undress koncertek (Young, 1969). Ez alapján ugyan a két társadalmi réteg kulturális tevékenységében térben és időben is elkülönült egymástól, de a cél az volt, hogy a szakadékot idővel áthidalják a gazdagok és a szegények kulturális eltérései között.

A magánzenélés és a házi muzsika egy sajátos, népszerű, az arisztokráciát utánzó középosztálybeli tevékenységgé vált. Mint korábban kitértünk rá, ezek az összejövetelek a középosztály kereskedelmi nyilvánosságát is biztosították, ahol nemcsak üzleti jellegű megbeszélések folytak, hanem a család fiatal tagjainak párválasztási rítusainak színtereként is funkcionáltak. A házi zenélés nagy népszerűségének következtében fellendült a kottakiadás, különösen amatőrök számára, ami sokszor a középosztály ízlésének megfelelő műveket foglalt magába. A mennyiség hamar a minőség rovására ment, ami hazánkban a burjánzó nótairodalmat és annak selejtes kottakiadását eredményezte, és amivel sokszor meggyűlt a baja a korabeli előadói jogvédőknek is. A társasági zenélést a fiatalok viszonylag korán kezdték, aminek jelentőségét és „szabályait” igen pontosan meg is határozták. Fónagy az alábbiakban ír a jelenségről:

„A társasági zenélésnek szocializációs funkciója is volt: a privát összejövetelek alkalmat nyújtottak, hogy a gyermekek megtapasztalják a nyilvánosság előtti szereplésszituációját: »Jó, ha zenét tanuló gyermekeinket minél korábban szoktatjuk a társaságban való előadásokra«. Az arányérzék azonban itt is fontos, mert a túl korán kezdett »gyermek-hangversenyzés valóságos plagiuma a társaságnak.«” (Fónagy, 2013, p. 28)

A csillogó hőskultusz csak kevesek kiváltsága volt, legtöbb esetben sok szenvedésen és nélkülözésen kellett átmennie a művészeknek. A finanszírozás, anyagi és erkölcsi patronálás továbbra is az egyik legmeghatározóbb motorja volt a művészetnek (Young, 1969), de a valóságban ebben egyre kevesebb művész részesülhetett, ezért

legtöbbször magán zenetanításhoz fordultak. Annak ellenére, hogy a tanítás nem biztosította kellően a megélhetést, mert a társadalom sem tekintette presztízs értékűnek, stabilitása miatt mégis sok zenész és művész választotta ezt a pályát mint kitörési lehetőséget a szegénységből vagy elszegényedésből.

1.4.2.2. A zeneszerző és előadóművész szerep

A zeneművész mint fenomén értelmezésében alapvetően nem választható külön az előadóművészet és a zeneszerzés. Ősidőktől fogva fennmaradt az a szakmai kritériumrendszer, hogy a zeneszerzők több hangszeren is játszottak, a legkiválóbb előadók pedig sok esetben zenét is szereztek. A szakma pluralizálódását inkább a romantika társadalmi igényeinek való megfelelésben kereshetjük. A 19. század végétől folyamatosan tetten érhető a zeneművészet egyes ágainak megjelenése az intézményes oktatás kereteiben (Sterzel, 2017, p. 70).

Az eddigieket tekintve a zeneművészet mint megélhetési forrás a 19. század társadalmi berendezkedésének és igényeinek köszönhető. Befolyásoló tényező volt továbbá az új munkafogalom és munkarend is, a zenekarok megjelenésével például kialakult az előre meghatározott zenekari munkaidő beosztás, a szolgálat. Ez a pontos időbeosztás ugyanakkor lehetőséget adott arra, hogy a zenekari művészek a szabadidejükben magántanítást vállalhassanak. Szükség is volt rá, hiszen a zenekarok fenntartásáért jelen esetben is legnagyobb mértékben a kevésbé vagyonos polgárság felelt, aminek következtében a zenekari munka stabilitása ellenére nem nyújtott elegendő anyagi forrást (Young 1969).

A 19. században az emancipálódott zenésznek már minden esetben magának kellett megküzdnie az ismertségért, legkevésbé a zeneszerzésből tudott megélni. Ha mégis erre törekedett, akkor műveit ügyes üzletemberként kellett eladnia, vagy engednie kellett népszerű vagy külföldi hatásoknak, hogy művészetével szélesebb körben is ismertté válhasson (Sterzel, 2017. p. 43). A házi muzsikálás népszerűségét támogatva az amatőr középosztály számára új kották kiadását is vállalhatta, de ezek a művek inkább a közízlést szolgálták, és messze álltak a módszeresen kidolgozott, technikailag és zeneileg fejlesztő repertoártól.

Az igazán kiváló vagy csupán exhibicionistább művészek első sorban virtuóz szólistaként, később karmesterként, zenei társaságok igazgatójaként működhettek, ami az anyagi biztonság mellett a hőskultusz hatására társadalmi rangot is jelentett (Sterzel, 2017, p. 43). Bár kezdetben ezek a zenei irányok nem különültek el, a zeneszerző egy

személyben volt előadó és karmester, a 20. századra a professzionalizáció és az intézményesült oktatás fellendítette ezeknek az irányoknak a szakmai pluralizálódását. Minderre támogatólag hatott a társadalom meritokratikus áramlata és részben a politika begyűrűzése is a zeneművészetbe. Így a 19. századra a művész saját nemzetének hőségé válik (Sterzel, 2017, p. 43).

Tovább árnyalja a zeneművészetben játszó folyamatokat például, hogy a vallási dogmák uradalmának megtörése következtében a szakrális tartalmú zene és helyszíne átfőrmálódott, a szent élmény keresése és megélése részlegesen áttevődött az operába, koncerttermekbe. Ezáltal zeneszerző céljai is eredendően megváltoztak, nemcsak a társadalmi környezetéhez vagy helyhez kötöten komponált, hanem az egész nemzethez, emberiséghez kívánt szólni. A zene mint egyetemes, közös emberi nyelv filozófiája is ekkor bontakozik ki, melynek legjelesebb képviselője Ludwig van Beethoven. Ezek az egyetemes eszmék később a századforduló reformmozgalmainak filozófiáiban hatványozottan tetten érhetőek.

A 20. században egyre több fajta irányzat látott napvilágot a művészetekben, így a zeneművészetben is. Gyökeresen átalakult a művész identitása. Részben a pszichológia mint tudományág fejlődésének, részben pedig a keleti vallások és filozófiák térnyerésének köszönhető az a szemlélet, amely alapján az ego és a teremő akarat már nem része az alkotó folyamatnak. Már a 20. század első felében, különösen a francia művészek részéről hangzik el a mondat, hogy „a művészet nem fejez ki semmit” (Sztravinszkij, Cocteau). Az egyszerű formák absztrakciója mellett a művész identitásának meghatározását is ártírták. A művész és műalkotás fogalmát túl ködösnek és misztifikálnak találták, így saját magukat pusztán jó mesteremberként határozták meg, aki egyszerűen a műalkotás formába öntésének magas szintű művelője. Ennek nyomán elutasították továbbá azt is, hogy bármilyen érzelem vagy élettapasztalat hatást gyakorolna alkotásaikra, vagy a műalkotásnak bármilyen transzcendens tartalma lenne. Így a művészet befogadását is egyszerű érzékszervi észlelésnek tekintették mindenféle mögöttes értelmezés vagy jelentésadás nélkül. Hasonló elveket vallott az ún. *Új bécsi iskola* is, Arnold Schönberg és követői a 12 hang teljes egyenrangúságát hirdették, valamint a hangszínek pusztá auditív érzékelését ismerték el. Meg kell jegyezni azonban, hogy a 12 hang egyenrangúsága önmagában nem újkeletű, Liszt Ferenc utolsó éveiben már kísérletezett a zenei minimalizmussal és a tonális, dúr-moll hangnemiség uralmának megbontásával.

1.4.2.3. Népművelés, zenepedagógia, zeneoktatás

Annak ellenére, hogy más-más társadalmi megítélés alá esett, a tudásátadás a zeneművészetben mindig is jelen volt. Már a 19. sz. elején kimondásra kerül, hogy egy zenekarvezetőnek pedagógiai kompetenciával kell rendelkeznie, a zenekar legkiválóbb tagjaként tisztelettudónak kell lennie és tudnia kell bánni az emberekkel (Sterzel 2017, p. 71).

A 19. században megnövekedik a zenei újságírók szerepe a zeneművek, első sorban hangszeres kamaraművek kiadásában és terjesztésében. Pedagógiai célzattal indítanak olcsó előadásokat a szélesebb közönségréteg művelésére. Új intézményekként filharmóniai társaságok jönnek létre a zeneművészet terjesztésére és támogatására. Az új zenei áramlatok, együttesek kialakulása azonnal magával hozta az új kulturális értékrend és tudás szervezett oktatását is. 1845 körül Angliában John Hullah kézbe veszi a zenetanárképzést és intenzíven fejleszteni kezdi. Amerikában a zenekarok mellé párhuzamosan oktatási intézményeket hoznak létre az utánpótlás biztosítása érdekében. Közép-Európában a német zenei hagyomány dominál, egyre több német művész és tanár vándorol külföldre, hogy a klasszikus európai zeneművészet alapjait más nemzetek számára is átadja. Hazánkban is kezdetben ez a német hatás érvényesül, ami később sajátos módon alakítja a magyar zenekultúrát. A 19. század végén született, a német klasszika hagyományain felnevelkedő, később reform zenei és filozófiai eszméket valló művészeink voltak Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László is, akik a nemzetközi művészi térben is mai napig maradandót alkottak.

A házi muzsikálás, ezáltal a házi zenetanítás hagyománya egészen a 20. század közepéig jelen volt, eltűnését a társadalomból számos okra vezethetjük vissza. A társadalmi szerepek és a párválasztás rítusainak átalakulása, a reformpedagógiai eszmék szakmaisága és emberközpontúsága, valamint a művészet pozitívabb megítélése mind hozzájárult ahhoz, hogy a kiüresedett, művészi értékét veszített házi zenélés korabeli formái ne maradjanak fenn. Az utókor ugyanakkor gondoskodott róla, hogy tartalma és értékei továbbra is fennmaradjanak. A századforduló művészei és pedagógusai felismerték az amatőr zenélés igazi közösségépítő erejét, és különböző ifjúsági, hangszeres – és ami a korban újdonságnak számított – énekes zenei mozgalmak keretében szintén a népművelést célozták. Az amatőr együttesek számára immár módszeresen megírt művek születtek és kerültek kiadásra (Sterzel, 2017, p. 43). Ilyen kiemelkedő mozgalmak a német ifjúsági énekes mozgalmak, vagy hazánkban az igen jelentős

hírnévre szert tett, Kodály és követői által alapított Éneklő Ifjúság. A 20. század folyamán egyre több iskola rendelkezik intenzíven működő saját ifjúsági zenekarral és kórusal is.

A zeneoktatás már évszázadokkal korábban is része volt az iskolai oktatásnak. A 19. században a gimnáziumok adtak zenei órákat (Fónagy, 2013, p. 29). Az intézményesült keretek közti zeneoktatás intenzív rétegződése viszont a 20. századra tehető. Ez segítette elő igazán a professzionalizációt és a szakmai pluralizálódást, ami a meritokrácia megszilárdulásához vezetett. Bár a zeneiskolák kiépítésének célja reformeszméken alapult, mégsem egyezett meg minden esetben az alapvető életszemléletekkel. Általánosságban véve az intézményes oktatás keretei szigorú térbeli és időbeli kötöttségekkel jártak, ami szembe ment a természetesség eszméjével, kiszakítva a pedagógiai folyamatokat természetes folyásukból. Kodály komplex pedagógiai koncepciója az iskolai kereteket értelmezte újra és töltötte meg tartalommal, de az iskolai keretek elvetésére vagy ellensúlyozására láttak napvilágot az egyes alternatív, általános és művészetpedagógiai koncepciók is.

Az különböző életreform ihletettséggű reformpedagógiai koncepciók új gyermekképet fogalmaztak meg, amelynek kialakításában szerepet játszottak az ekkor megjelenő pszichológia és pedagógia (gyermektanulmány és experimentális pszichológia és pedagógia) eredményei is (Pukánszky, 2005). Ezek hatása a korszak zeneszerzőinek és az ekkor megjelenő képzett zenepedagógusainak pedagógiai célzattal írt műveiben és elméleti munkáiban is megjelentek a fenti mozgalmak elképzelései. A művészeti irányultságú reformpedagógiai koncepciók közül a legismertebb Émil Jaques-Dalcroze és Maria Montessori koncepciója. Kifejezetten zenepedagógiával foglalkozik számos zeneszerző is, mint például Carl Orff vagy Paul Hindemith. Hazánkban e téren a legjelentősebb Kodály munkássága. Érdekes azonban, hogy Orff és Hindemith törekvései nem tudtak meggyökeresedni úgy, mint Kodályéi, az 1930-as évek elején feladták zenepedagógiai törekvéseiket. (Sterzel, 2017, p. 46). Kevésbé ismert, de a zenei jelenségek sajátosságait talán legjobban megragadó koncepció Maurice Martenot nevéhez fűződik. Martenot hazájában és Európában talált követőkre, míg Dél-Amerikában, különösen Venezuelában nagy népszerűséget szerzett (Szőnyi, 1988, p. 78).

1.4.2.4. A zenetanár-képzés

Mint ahogyan a fentiek során már említésre került, Angliában már az 1800-as évek közepén voltak törekvések a zenepedagógiai képzés megalapozására, hazánkban azonban

közel ötven évvel később került erre sor, majd az 1900-as évek közepe táján Kodály és követőinek munkássága révén tudott jelentősen kiépülni.

A 19. században hazánkban a zenetanárok nagyrészt nem rendelkeztek pedagógiai képzettséggel, főként magas vagy kevésbé magas szinten játszó muzsikusok tanítottak zenét, főként egzisztenciális kényszerből. Miként azt Fónagy megállapítja: „Ilyen oktatás mellett azután a tanulók legnagyobb részéből csak „hallgató közönség vagy a környezete réme” lesz (Fónagy, 2013, p. 31).

Tóth Gábor az alábbiakban foglalja össze Magyarország zenepedagógus képzési rendszerének kezdeteit:

„Az 1867-es kiegyezéssel, az önálló magyar államiság lehetővé tette a közoktatásügy további fejlődését és ez az iskolázás korszerűségét biztosító intézkedésekkel valósult meg. (...) A tanítóképzők tantárgyait figyelembe véve humán és reál szakos, rajz- és zene szakos, továbbá a gazdasági ismeretekben jártas és a testneveléshez értő tanárookra volt szükség. Az iskolai énektanítást az 1868. XXXVIII. tc. az összes népoktatási intézetekben kötelezővé tette és ennek megfelelően a tanítóképző-intézetek számára a kötelező tárgyak sorában előírta az ének-zene (különösen hegedű és zongora) tanítását. Már az első (1868) tanítóképző-intézeti tanterv a »vezérelveiben« megfogalmazta, hogy »a kedély nemesítésére és lelkesülésére az éneklés (...) által lehet hatni.« (Gyertyánffy, 1882) A vezérelv tehát a zenei nevelést az egész ember nevelésének eszközeként fogta fel. A szaktárgyi célt a tanterv a tanítónövendék számára a következőkben fogalmazta meg: »az éneklésben, hegedülésben, a zongorázásban, az iskolai harmoniumban és orgonálásban, valamint az összhangzattan elemeiben való jártasság; továbbá az éneklésben oly képesség megszerzése, hogy a tárgyat a növendékek a népiskolában módszeresen tudják tanítani.« (Gyertyánffy, 1882, p. 261, idézi Tóth, 1994, p. 95.).

A tanítóképzőkben tanító tanárok különböző végzettségekkel rendelkeztek, így az ének-zene tanárok is hasonló módon, különböző előtanulmányokra építve működtek, mint pl. magán zenetanoda, énekiskola vagy a Pest-budai Hangászegyesületi Zenedében, esetleg a Nemzeti Zenedében (a Bartók Béla Zeneművészeti Szakgimnázium elődje). Miként azt Tóth a továbbiakban kifejti: „1873-ban megalakult a polgári iskolai tanítóképezde a budai elemi iskolai tanítóképzőre építve. Az intézet a nyelv- és történettudományi, továbbá a mennyiségtani és természettudományi szakcsoporton kívül

a művészeti szakcsoport keretében ének-zene tárgyakat tanított és felkészítette a jelölteket az iskolai tanításra” (Tóth 1994 p 96.). Ennek nyomán 1875-től már polgári iskolai énektanárok is munkába állhatnak a tanítóképző ének-zene tanárainak sorában.

Ebben az évben, 1875-ben indult útnak a mai napig egyik legjelentősebb felsőfokú zeneoktatási intézmény, az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia, melynek elnöke Liszt Ferenc, első igazgatója pedig Erkel Ferenc lett. A zenetanárképzés színvonalának igazi kérdései az 1890-es években kezdtek hangsúlyossá válni. Harrach József, a zeneakadémia akkori tanára 1892-ben egy cikkében kritikával illette a zenetanárképzés minőségét, valamint rámutatott a fennálló problémáira. Legnagyobb hiányossággként azt emelte ki, hogy a tanárképzőben, azaz a Paedagogiumban a zenetanár-képzés más szakcsoportokhoz kapcsolódva, csak mellékesen oktattak zenét (Tóth, 1994, p. 98).

Harrach törekvéseiben sokan támogatták, ugyanakkor sokféle elképzelés látott napvilágot a zenepedagógus-képzés megreformálására. Harrach véleményével ellentétben 1897-ben a minisztérium és általában a közfelfogás is úgy vélte, hogy a Zeneakadémia a legmegfelelőbb intézmény, hogy átvegye a színvonalas tanárképzést, hiszen megfelelő eszközökkel (hangszerekkel) rendelkezett, jó és alaposan képzett, pedagógiában jártas tanárokkal volt felvértezve². Miként Tóth összefoglalja:

„Az a cél fogalmazódott meg, hogy a tanítóképző-intézeti zenetanároknak, megfelelően sokoldalú, tanult, képzett zenészeknek és pedagógusoknak kell lenniök, akik a hazai zenekultúra előbbrevitelében az intézet falain kívül is tevékenykednek. Tehát a képzésben erősebben kell dominálni a zenészeti, zenetudományi és pedagógiai szempontoknak, mint a művészeti szempontoknak (Szente, 1904)”. (Tóth, 1994, p. 99)

A fentiek nyomán megállapítható, hogy 1905-re „Az oktatás a legalsóbb foktól (gyakorló iskola) a középfokon keresztül (előkészítő és akadémiai tanfolyamok) a legfelsőbb fokig (művészképző, tanárképző) terjed” (Ujfalussy, 1977, p.9)

A reformpedagógiai szemléletek térnyerésével szinte párhuzamosan kezdett formálódni a tanárképzésről alkotott felfogás. Kodály Zoltán, aki hamar felfigyelt a reformpedagógiai szemléletek és a meglévő tanárképzés célja és minősége közti, idővel

² Ebben az időszakban jelentős mértékben külföldről érkezett neves tanárok és előadóművészek tanítottak a Zeneakadémián, amelyből később, igazán a 20. század elején feltörekvő nemzeties hangok miatt feszültségek alakulnak ki, és az eredendően magyar nemzetiségű tanárok alkalmazását szorgalmazzák (részletesebben lásd Ujfalussy, 1977).

elhatalmasodó szakadéokra, és Kodály nemcsak zenepedagógiai koncepcióját alapozta meg és dolgozta ki követőivel, hanem Budapesten kívül, országszerte szorgalmazta a zeneoktatás magas szintű, egységesített rendszerű oktatását a minde oktatási szinten működő, a ma is fennálló iskolai rendszerbe. Kodály koncepciójának meggyökeresedését tehát az is nagyban elősegítette, hogy a gyermekek fejlesztésével párhuzamosan a pedagógusképzés megreformálására is nagy hangsúlyt fektetett.

1.4.2.5. A népzene kutatás

A népzene kutatást tekinthetjük az egyik legfiatalabb zeneművészeti és zenetudományi ágának. Míg a 19. században első sorban a nemzeti öntudat erősítésére szolgált felkutatni és összegyűjteni a népi kultúra alkotásait, addig a századfordulón már új tudományággá fejlődött ki. A népzene gyűjtés során kezdetben csak szövegeket gyűjtöttek, dallamokat nem rögzítettek, de ha mégis, azt legtöbbször hibásan tették. Mivel a nép fogalma a 19. század elején még egyet jelentett a polgárság széles rétegeivel, a népzene fogalma is e rétegek zenéjét foglalta magába. Hazánkban ekkoriban egzotikumnak a cigányzenészek számítottak, így szinte szimbiózisba kerültek a polgársággal, ezáltal ők alakították zenei kultúrájukat is, a tisztán szórakoztató, kávéházi muzsikálást (Sterzel, 217, p. 42). A polgárság az alsóbb rétegeket (parasztok) továbbra is elutasította, de a legfelső rétegek műveltségét nem érthette el, így zenei kultúraként a polgárság igényeihez erősen igazodó cigányzene tudott megerősödni. Míg kora kultúrájának igencsak meghatározó és ünnepektől alkotóeleme volt a magyar cigányzene, az utókor tekintetében ez a fajta zene a gyökértelen polgári kultúra romantikus álnépieskedésévé degradálódott.

A népzene kutatást a századfordulón már a Zeneakadémián is tanították, bár a képzés még sokáig nehezen szakadt el a népzene romantikus fogalmától. A paraszti zenekultúra felfedezésének és kutatásának igazi úttörői Kodály és Bartók lesznek, később pedig csatlakozik hozzájuk és folytatja munkájukat Lajtha László is. Őáltaluk sajátos módon vegyül a tudományos vizsgálódás, a népi kultúra mint művészeti érték újratemtése és a technika hasznosítása. Így az antropológiával és etnográfiaiával szinte párhuzamosan tudott fejlődni az etnomuzikológia is. Kodály, Bartók és Lajtha jelentős kutatási eredményeik ellenére még sokáig negatív megítélés alá estek, a szélesebb körű társadalom és a politika is sok esetben félreértelmezte és nemzetellenesnek bélyegezte törekvéseiket.

Az autentikus magyar népzene felfedezése részben együtt járt a nemzeti identitás újra definiálásával, annak a romantikus hagyományoktól való eltávolításával, részben

pedig egy olyan kulturális érték megörökítését is jelentette, amely a rohamosan terjedő modernizáció nyomán rövid időn belül nyom nélkül feledésbe merült volna.

1.4.2.6. A modernizáció hatásai a zenepedagógiában

A századforduló művészeinek retorikájában egyre gyakrabban pejoratív töltettel jelenik meg a *csodagyerek* fogalma. A fogalom alapvetően azonosnak tekinthető a tehetséges gyermek fogalmával. Nem tudományos szakkifejezés, a tudományban sokkal inkább ismeretes a tehetség vagy a zseni fogalma. A tehetség és a zseni fogalmát bizonyos képességek fiatal korban intenzív és magas szintű birtoklásaként definiáljuk, a csodagyerek fogalma ezek mellett erős társadalmi meghatározottságot is hordoz. Ennek nyomán e képességek a „laikus” kívül világ szemében társadalmi tőkeként értelmeződnek.

A csodagyerek elnevezés elsődlegesen időbeli megkötést hordoz, mert pusztán a gyermeki korszakra utal, emiatt a jelenség nem nyer értelmezést a felnőttkor elérésével, holott a tehetség azonban felnőttkorra nem vész el. A „csoda” jelző miatt valami földöntúli dologra utal (vallási terminus), emiatt a reformpedagógia gyermekfelfogásának egy torzított értelmezése is feltételezhető benne (a társadalom felnéz a gyermekekre, mert valami több van benne). Emellett a 19. és 20. század során is sokan a társadalmi felemelkedés lehetőségét látták benne, emiatt a gyermek szellemi tőkéjét környezete sokszor (akár erőszakosan is) igyekezett gazdasági vagy hatalmi tőkére váltani, a gyermeket tényleges tehetség hiányában pusztán betanítással felkészíteni a virtuóz művészi előadásra. Siefert így írja le ezt a folyamatot:

„A 19. század második felében aztán a zseni egy olyan fogalommá vált, amelynek segítségével a kimagasló egyén megkülönböztethette magát a tömegek hordájától. A csapásirány itt már kevésbé az előkelőbbel egyenjogúvá tétel, mint inkább az alantasabb társadalomból való kiemelkedés felé mutatott. Itt mutatkozott meg a meritokráciában megbúvó ellentmondás: felszámolta a régi arisztokráciát, de csak azért, hogy egy újat teremtsen helyette. Ezzel a régi társadalom ellen ható forradalmi erővé vált, hogy aztán a régi rend lerombolása után egy új, természetadta jellegéből fakadóan merevebb hierarchia alapjait fektesse le.” (Siefert, 2020, p. 88)

A századforduló e tekintetben is jelentős változást hozott, a gyermek felszabadítására irányuló reformpedagógiai törekvések látens módon részlegesen átalakították a csodagyerek fogalmát. Kodály felfogása szerint: „Tizenöt éven alul

mindenki tehetségesebb, mint azon felül: csak a kivételes génuszok fejlődnek mindig tovább. Kár elszalasztani ezt a tehetséges kort.” (Kodály, 2007a, p. 41). A reform szemléletű pedagógusok ezirányú tevékenységének jelentőségét Adorno is hangsúlyozta:

„Felelős pedagógusok, mint Erich Doflein, rámutatnak a zenei előadásnak arra a tisztaságára és tárgyúságára, amelyet hála a mozgalomnak, a gyermekek ismét elsajátítanak; ez elpusztult volna az olyan zenei nevelés során, amelyben a kisfiúnak a virtuózt kellett volna megjátszania, mint a gyermek Felix Krullnak a fürdőhelyi koncerten.” (Adorno, 1970, p. 328)

A fentiek nyomán kijelenthetjük, hogy a századforduló művészeinek és pedagógusainak értelmezésében a negatív megítélés nem a gyermek ellen irányult, hanem nagyrészt a csodagyerek társadalom által alkotott fogalma, azaz gazdasági és társadalmi kizsákmányolása ellen szólt.

A gramofon és a fonográf a 20. század folyamán gyökeresen átalakította a zeneművészet fogalmát, új dimenziókat teremtett a zenehallgatás lehetőségeinek terén, ezáltal átértékelődött a korban hagyományosnak tekinthető házi muzsika és a koncerttermi zenehallgatás szokása és megítélése is. A századfordulón ezek az eszközök munkaeszközként jelentek meg, a zeneművészetben hatékonyan kihasználva minden technika adta lehetőséget. A rögzített zene fogalma ugyanakkor nem aratott osztatlan sikert. Bartók például maga is aggodalommal figyelte a gépi fejlődési irányait, melyet a tradicionalisták „konzervzeneként” emlegettek (Briggs & Burke, 2004, p. 192).

A gramofon megjelenése jelentős hatást gyakorolt továbbá a kottakiadásra és a zeneoktatásra is. A gramofon révén a zene rögzítése és lejátszása egyre elterjedtebbé vált, csökkentve az érdeklődést a klasszikus művek kottakiadásai iránt, ugyanakkor a populáris zenei felvételek megjelenésével növelve az érdeklődést az efféle stílusú művek kottakiadványai iránt. A klasszikus művek kottakiadványainak keresletében kisebb mértékben, de fellendülést eredményezett az intézményesült zeneoktatás és a zeneművészi professzionalizáció is.

A média jelensége a 20. század elején indult újtára és a rádió hamarosan a tömegtájékoztatás (mass media) egyik jelentős eszközévé vált (Burke, 2012, p. 133). Ahogy korábban említettük, Bartók az elsők közt volt, aki a rádió adta lehetőségeket is szívesen használta. Törekvéseinek központi eleme az értékes műzene eljuttatása olyan

területekre is, ahol nem volt lehetőség minőségi koncertlátogatásra, ezáltal a szélesebb népréteg nevelésében, fejlődésében kívánt aktívan részt vállalni. Bartók ezirányú tevékenysége hozzájárult ugyan a média jelenségének fellendüléséhez, ugyanakkor a korabeli olcsó, népieskedő műzene terjedése elleni törekvésnek is tekintendő.

A fenti jelenségek, azaz a zenehallgatás és a kottakiadványok társadalmi ártértékelődése (pl. a nők társadalmi szerepeinek átalakulása által), a zeneoktatás intézményesülése és a média jelenségének fejlődése összességében mind hozzájárult, hogy a korban hagyományos és társadalmi és gazdasági szempontból is meghatározó házi muzsika eltűnjön a társadalom szokásrendszeréből.

Bartók *Gépzene* című írásában kifejti, hogy a rádió és a lemezjátszó elvette az emberek kedvét az önálló, öntevékeny zenéléstől. Mindezt személyesen tapasztalva is egyik levelében panaszkodott a kor egyik jelentős művészi problémájára, az epigonság jelenségére, ezáltal a házi koncert unalmasságára: „A házihangversenyen szereplő „növendékem” még csak örökségképen átvett portékát tálalt föl. Unalmas dolgokat kellett végighallgatnom ezen a »házi«-n. Én magam is nagyon szeretnék már májusban odébbkotródni Palotára. Ezek a társadalmi és »baráti« kötelezettségek iszonyú terhet rónak az emberre.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 175).

A professzionális zenélés előtérbe kerülése, valamint a technológiai újítások, mint a rádió és a lemezjátszó, hozzájárultak tehát a házimuzsika jelentőségének csökkenéséhez. Ezen tényezők együttesen vezettek ahhoz, hogy a házimuzsika, mint társasági tevékenység, fokozatosan megszűnt.

1.4.3. A századforduló válságjelenségei és az életreform mozgalmak

A művészetszociológia a századforduló időszakát a *fin de siècle* helyett a *mal de siècle* kifejezéssel is illeti. A 19. századi modernizáció folyamatai – mint a kapitalista gyárpar kialakulása és ezzel párhuzamosan a modern szakmák és professziók kialakulása, az urbanizáció, hagyományos közösségek felbomlása, modern nemzetállamok megszületése, a pozitívista tudományok diadalútja – gyökeres változásokat eredményezett a mindennapok emberi kapcsolataiban. A népességrobbanás, intenzív urbanizáció és a tudományos és technikai fejlődés csak egyre jobban elmélyítette a társadalmi csoportok közti feszültségeket, valamint az emberek családjában, otthonában, éltvitelében is gyökeres változásokat okozott. A politika a termelést és technikát követte, nem segítve a szegényeket, nőket, és ez akadályozta a demokrácia térnyerését (Skiera,

2014, p. 10). Simmel így ír a kapitalista fejlődés hatására kibontakozó, a racionalitást és hatékonyságot középpontba állító új korszellemről:

„A modern szellem egyre inkább számoló szellemmé vált. A természettudomány ideálja a világot számolópéldává változtatni, s minden részét matematikai formulákban kifejezni - ennek felel meg a gyakorlati életnek a pénzgazdálkodás révén nyert számító pontossága, ezért tölti napjait oly sok ember mérlegeléssel, számolással, számszerű meghatározásokkal, minőségi értékeknek mennyiségekkel való kitöltésével.” (Simmel, 1973, p. 546-547)

Ez a már ekkor megjelenő számszerűsített gondolkodás, ezáltal a rideg racionalitás térhódítása a pozitivistá tudományfilozófia eredménye, intenzív és mélyreható térnyerése okán tekinthetjük ezt a modern civilizációs folyamatok alapjának is. Elias kifejti, hogy a régebbi korokban a kultúra és a civilizáció egyazon töről fakadt, szinte szinonimaként léteztek (Elias, 1987, p. 101), míg a modern, 20. századi kor gondolkodásában a két fogalom ellentétpárrá alakult át.

Az ember életében, társadalmi közösségeiben és kapcsolataiban jelentkező problémák okozója maga a civilizáció, ugyanakkor ezek az intenzív hatások és a soha nem látott módon pluralizálódó társadalmi és szellemi áramlatok a technológia fejlődésével keveredve sajátos eszmei mintázatokat, valamint olyan művészi gondolkodásmódokat és alkotásokat eredményeztek, amelyek mai napig meghatározó elemei kultúránknak.

1.4.3.1. A modernizáció hatásai és a technológia megjelenése a mindennapi életben

A modernizáció során az ősi népekéhez képest megváltozott az ember kulturális környezetének tartalma, Eliade szerint deszakralizált kozmoszba került (2019, p. 13). Ez a kultúra, mely az emberi faj által „konstruált” tárgyi és szimbolikus védelmező közeg kiüresedni látszott. Eliade úgy folytatja, hogy „...a profán tér homogenitásának és viszonylagosságának »káoszában« semmiféle világ nem jön létre.” A modernizált ember számára a deszakralizált világ homogén, törésmentes, nincsenek benne szent terek, idők és megnyilatkozások és az ehhez kapcsolódó rituális jelentőségű cselekvések, tárgyak sem. „Tulajdonképpen tehát már nincs is »világ«, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges »hely« formátlan tömege, amelyek között az ember az ipari társadalomban zajló élet kötelezettségeitől

hajtva ide-oda mozog” (Eliade, 2019, p. 18). Mindamellett, hogy az ember „rituálisan részesévé vált a világ végének”, egyúttal az „újraateremtésének” is, ezáltal „olyan hiánytalan életerő-tartalékkal kezdte el, mint születése pillanatában” (Eliade, 2019, p. 65).

A századforduló reformereinek nagy része nem tűri ezt a fajta kiüresedést, hiszen veszélyben érzi életterét, ezért a hierophániát, azaz a szent élményt keresi, és a világ újraateremtésének lehetőségét a szent újra definiálásában látja. Egy vallásos ember számára a „szent tér felépítésének világteremtő jelentősége van”, vagyis a modern homogén térben „szilárd pontot” teremt a hierophánia (Eliade, 2019, p. 16). A reformerek számára e két lehetséges szilárd pontot a természet, benne a paraszti kultúrával és a gyermek világa jelentette. Számukra ezek a terek jelentik a valóságot (Eliade, 2019, 15), minden más, korábban szent tartalommal rendelkező tér vagy pont a kapitalista és gépiesedő folyamatok miatt tartalmukat veszítették. Így alkották újra a világot, mely halálának saját maguk is szemtanúi voltak.

A szent, transzcendens áthelyeződésének folyamata tehát evilági formáin, megnyilatkozásain keresztül érhető tetten. E jelenséget azért is kell áthelyeződésnek neveznünk és nem átalakulásnak, mert ugyan időről időre átalakul a megnyilvánulási forma, de a tartalom nem változik. Ez a transzcendens áthelyeződés fedezhető fel Bartók útkeresésében, élet- és művészetfilozófiájában is: Isten helyét átveszi a természet és az ember feletti ember. E folyamat során átalakul a társadalmi, művészeti értékrend mint forma, hiszen elfordulva a modern és üres rítusoktól, a természet mellett az addig profánnak tekintett paraszti kultúrában találja meg a transzcendens tartalmát. A technológia, mint láttuk, igen nagy szerepet játszik az emberi, érzelmi és kulturális kiüresedésben, és abban a későbbi művészeti áramlatban, aminek jelmondatává „a művészet nem fejez ki semmit” vált. Bartók egy rövidebb időszakában hasonlóképpen nyilatkozott, de későbbi életében és művészetében jóval hangsúlyosabban volt jelen az a transzcendens tartalom.

A 20. századra a technológia nemcsak a munkában, hanem a mindennapok világában is megjelent, gyökeresen átformálva a társadalmi viszonyokat, az egyes emberek kapcsolatait és mindennapi életvitelét is. A közlekedési technika fejlődésének hatására egyre inkább elérhetővé váltak azok az egzotikus tájak, amelyeket korábban a romantika embere sokszor a különböző műalkotások egzotikus fantáziavilágán keresztül érhetett el.

A gyors technikai újítások nyomán megszületett az elillanó pillanatok rögzítésére alkalmas fényképezés és a hangrögzítés. A fényképezés új utakat nyitott meg például az emberi kapcsolatok építésében és fenntartásában (pl. az ekkor megjelenő szokás a fényképek ajándékozására vagy azok elküldése a levelekkel együtt), idővel pedig, ahogyan a fényképezőgépek egyre kompaktabbá váltak, a fényképezése szabadidős tevékenységként is a mindennapi élet része lett. Munkájuk során az etnográfusok látták leginkább hasznát a kompakt fényképezőgépek által teremtett lehetőségeknek, az ősi, távoli kultúrákról készített fényképek nemcsak a vizsgálataik során, hanem a róluk szerzett ismeretek terjesztésében és megőrzésében is nagy szerepet játszottak.

A hangrögzítés technológiájának használata a zeneművészetben érdekes módon nem volt első pillanattól fogva természetes. Thomas Edison saját kommunikációs készségeiben jelentkező problémáinak, a beszéd és a hallás terén fennálló nehézségeinek kiküszöbölésére találta fel a fonográfot, ennek okán azt sokáig első sorban a beszélt hang rögzítésére alkalmazták. Az emberek számára a hangrögzítés legcsodálatraméltóbb jellemzője az volt, hogy elhunyt szeretteik hangja újra és újra visszajátszhatóvá vált, így az elhunytak bizonyos értelemben az élőkkel tudtak maradni. Emiatt előfordult, hogy okkultista körökben is előszeretettel alkalmazták egyes szeánszok, halottidézések folytán (Hendy, 2010). A zenei hang rögzítésére csak a későbbiekben került sor, ami ezt követően meglepő gyorsasággal formálta át a zenei közízlést. Immár a koncerttermekben fellépő művészek előadásainak látogatása nem pusztán a művész tudásától, és ezáltal kivívott rangjától, előadásának esztétikai színvonalától függött, hanem sokkal inkább az előadó eladott lemezeinek számától. A rögzített zene és annak terjesztése elősegítette, hogy a divat és népszerűség fogalma új formában jelenjen meg a zenekultúrában, ezáltal a zene egyre inkább gazdasági tőkévé vált.

A fonográfot hazánk népzene gyűjtő kutatói és művészei csak a Millennium utáni időkben kezdték használni. A hangrögzítés technológiájával kapcsolatban vegyes, egymással vitatkozó vélemények alakultak ki. Egyesek továbbra is elutasították, mások a hasznosságát hirdették. Az azonban bizonyos, hogy ez az új kommunikációs eszköz gyökeresen változást hozott, átalakította a nyugati ember életformáját, idővel globális szinten is jelentős mértékben alakította át a gazdaságot és a kultúrát.

1.4.3.2. Társadalmi átalakulások és megváltozott életformák

A nagyvárosok fejlődése és térnyerése azt eredményezte, hogy az életforma korábban megszokott térbeli elhelyezkedése (hatalmas vidéki birtokok és falusi életközösségek,

több generációs nagycsaládok, háznépek és klánok természetközeli együttélése) radikálisan beszűkült és eltávolodott a természettől. Ennek nyomán a kora újkorban megjelenő kétgeneráció kiscsalád az ún. *nukleáris* család mind szélesebb körben vált elfogadottá. A városi munkásosztály megjelenése, majd a nők munkába állása új kapcsolatokat, családi értékeket teremtett. Annak ellenére, hogy a 19. századot és a 20. század elejét a gyermek évszázadának tekintjük, előfordult, hogy a gyermekvállalás komoly gazdasági terhet rótt az emberekre. Alapvetően azonban az új családi szerepek jellemzője a dolgozó nő és a gyermekéről lelkiileg is gondoskodó apa lett, valamint a gyermek mint az új, utópisztikus társadalom alapköve különösen nagy figyelmet kapott.

Az új típusú munkalehetőségek nemcsak új társadalmi tereket, családformákat és kapcsolatokat teremtettek, hanem kialakítottak egy újfajta időfelfogást is, ami a családi élet hagyományos rítusait (pl. közös étkezések, egyéb közös, akár szabadidős időtöltés) is átformálta. A szabadidő a munkaidő pontos beosztásához igazodott, ami hozzájárult a monotonitás kialakulásához, ennek következtében a lelki kiüresedéshez és az emberi kapcsolatok megtöréséhez.

A fentiekben vázlatosan áttekintett, robbanásszerű civilizációs változásokhoz az egyes emberek nehezen, lassan, sokszor kényszerűségből tudtak csak alkalmazkodni. Az ember lelki világában fő motívummá válik az elidegenedés, a magány. Miként azt a neves német neveléstörténeti kutató, Miként azt Ehrenhard Skiera megállapítja:

„Az egyén saját testén is érzi a változásokat: megváltozik a testkultúra, közlekedés, egészség, divat, erkölcs, vallás. A munka és az oktatási intézmények időszabályozása a teljesítmény fogalmát is átértékelte. Fenyyegetővé vált a városi környezet, ami elszakította az embert a természetből. Az új, gyorsan változó munkahelyek és a gyorsan átalakuló munkahelyi, családi kapcsolatok következtében az ember úgy tekintett magára, mint »a tömeg cserélhető kerekére«.” (Skiera. 2014, p. 10)

A kiüresedés és magány, valamint a természettől való eltávolodás és gépiesedés ellen különböző reformtörekvések láttak napvilágot. Mint azt korábban tárgyaltuk, a reformtörekvések szellemi szinten már jóval korábban jelentkeznek (Rousseau a felvilágosodásban vagy a női emancipációs mozgalmak is már a 19. század elején szárnyra kaptak). E törekvések mintájára, eszmei és filozófiai alapjaira építkezve reflektáltak a századforduló periferián lévő, gondolkodó elit személyiségei. Reformtörekvéseik célja az ember és az emberiség meggyógyítása, megjavítása, ezáltal

tökéletessé tétele volt. Skiera az alábbiakban definiálja az ekkor megjelenő, az egész életet átszövő reformmozgalmakat: „Az életreform felfogható egyéni kezdeményezéseknek, társadalmi mozgalmaknak, amelyek a modernitás terheinek ellenreflexeiként egy »új«, kezelhető és »tökéletes« világot akarnak létrehozni, amelyben az ember újra otthon és biztonságban érezheti magát.” (Skiera, 2014, p. 11). Az új, tökéletes világ eléréséhez egy új, tökéletes ember képét alkották meg. Ez a kép nem minden esetben egyezett meg a reformerek elképzeléseiben, így nem alakulhatott ki egy egységes jellemzőkkel rendelkező, normatívnak tekinthető emberfelfogás. Radikális esetekben olykor a reform eszmék populista, rasszista, nacionalista eszmékkel való keveredése totalitárius uralom kialakulásához vezetett. (Skiera, 2014, p. 11).

Összefoglalóan tehát életreformnak tekinthető minden, a századforduló táján kibontakozó, egyéni és közösségi élettérben egyaránt megjelenő innovatív tevékenység, jelenség, amely az elmagányosodás ellen harcolva az individuum és az emberiség megjavítására törekedett (Skiera, 2014, p. 11; Wolbert, 2001, p. 20).

1.4.3.3. Az életreform főbb irányzatai

A századforduló életreform mozgalmainak célja egy új társadalom megteremtése, aminek alapja az új, testben és lélekben is egészséges ember. A jövő társadalmát pedig csak a kor gyermekére irányuló új szemlélet indíthatja el. A kulturális elithez tartozó személyiségek (filozófusok, művészek egyaránt) ennek a folyamatnak első sorban az eszmei-filozófiai alapjait igyekeztek lefektetni, amit aztán kiterjesztettek a mindennapi élet minden területére.

A testi-lelki megtisztulásnak filozófiai és vallási alapjait felfedezhetjük a kor gondolkodásában, filozófiai és művészi munkáiban egyaránt. Az ember bizalma megtörik Isten irányába, számtalan ellentmondásra bukkan a Biblia értelmezésekor. Ez a folyamat azonban nem pusztán magához az ateizmushoz vezetett, sokkal inkább beszélhetünk egyfajta vallásos ateizmusról, melynek során az ember a szent és transzcendens megtapasztalásokat Isten és a Biblia tanításai helyett más, új vagy valamilyen őseredeti filozófiából, forrásból igyekezett pótolni, amivel betöltheti az Isten elvesztésével keletkezett űrt. Újvallások és különböző kvázi-vallási nézetek születtek, amelyek távolkeleti filozófiákra, mitológiára, spiritualításra, áltudományos vagy adott esetben politikai nézetekre támaszkodtak (Skiera, 2014, p. 10). Kvázi-vallásos motívumra épült a „harmadik út” eszméje is. Ez az elképzelés olyan társadalomhoz vezetett volna, amelyben idővel mindenki a másik ember testvérévé, barátjává válik majd (Németh, 2013, p. 14).

Új vallásnak tekinthető az ősi, távoli népek kultúrájára épülő természetvallás is, ami alapot ad a paraszti kultúra felértékelésének. A művészek és gondolkodók tudatosan keresik ezeket az ősi, természeti kultúrákat, ezekben vélik felfedezni a vágyott Paradicsomot a maga tisztaságával, romlatlanságával, civilizációtól érintetlen voltával.

Az új vallások lélekfelfogásában a világot energiák mozgatják, aminek meghatározására a tudomány korabeli eszközei és módszerei nem voltak elegendőek. Ezeknek az energiáknak így különböző metaforái kerültek a diskurzusokba, mint a földanya, kozmosz, magasabb tudat, hitelesség, igazság, tisztaság, szépség, fejlődés (Skiera, 2014, p. 16). A lélek tisztasága és fejleszthetősége is központi elemmé vált, amit jól reprezentál például Jung és Darwin nyomán Kodály Zoltán egyik gondolata: „Jung szerint a lélek a fontos, amely nem rabja a testnek, hanem igyekszik úrrá lenni rajta. Nagyon kevesen érik ezt el, de mindenkiben megvan az a törekvés, hogy lelki adottságainak megfelelően átalakulhasson.” (Bónis, 1981, p. 41). A társadalmi átrendeződés, valamint a testi-lelki-szellemi élet változásaira adott reflexiókat találunk a művészetek mellett a pedagógia területén is. Ekkoriban vált hangsúlyossá ugyanis a művészet és a pedagógia esztétikai és emberformáló hatása, emellett az újvallások eszméi és filozófiai számára is jó táptalajnak bizonyult e két terület. A művészet és a pedagógia eszméinek ezirányú értelmezésére a későbbiekben még bővebben kitérünk.

A századforduló emberideáljának eszménye az egészséges, cselekvő, önellátó, öngyógyításra képes, tudatos ember képe, azaz fontos, hogy az ember minden szempontból megismerje saját testét és tudatosan irányítani tudja azt. Ebben az elképzelésben harmonikus kapcsolat jön létre test és lélek között, mindkettő fegyelmezt és saját szelleme által irányítható. Az ember az érzelmeinek képes gátat szabni, aminek lehetőségeit első sorban a testedzésben látja. A testedzés kiemelten fontossá válik az erőszakmentesség kialakításában is, ezáltal alternatívát kínál arra, hogy az ember az érzelmeit ne káros, ön- és közveszélyes módon élhesse meg. Az egészségmegőrzés legfőbb motivációja felkészíteni a testet és ellenállóvá tenni a civilizáció káros hatásaival szemben, az érzelmi túlfűtöttséggel szemben, valamint, hogy nyitott legyen új tapasztalatok befogadására és a természettel való együttélésre.

Az egészséges test eszményképéhez tartozik az is, hogy az ember pontosan és alaposan megismeri teste működésének és mozgásának anatómiai alapjait. Friderick Matthias Alexander, ausztrál származású színművész például önfelfedezés útján saját maga talált megoldást a színpadon jelentkező, beszédtechnikáját, ezáltal művészetét akadályozó problémáira. Felfedezéseit 1932-től kezdően könyvekben is megjelentette,

a legtöbbjükhez a neves amerikai filozófus, John Dewey írt bevezetőt. (lásd Alexander, 1923, 1946; Lawson, 1975). Érdekes egybeesés, hogy ekkortájt forrta ki magát a magyar származású táncművész, Lábán Rudolf mozgáselemzési módszere is. Ezek a megismerő törekvések már a tudomány, pontosabban az empirista, experimentális szemlélet művészetben való megjelenésének jeleit mutatják.

Az életreform egy további fontos mozgatórugója az iparosodó városok levegőszennyezése elől a természetbe, természeti környezetbe való menekülés. Miként az korábban említésre került, a kommuna-mozgalmak gyökerei alapvetően a felvilágosodásra vezethetők vissza. A többek között Rousseau, később Morris és Carpenter felfogásán alapuló mozgalmak a környezetszennyezés elleni harcban felerősödtek, így jöhettek létre a különböző, a századfordulón virágzó kommuna- és kertváros mozgalmak. Az életmódreform mellett vallási és filozófiai eszméket is követő, ezáltal pedagógiaiilag is fontos szerepet betöltő kommunák természeti adottságai miatt is főként Svájcban virágoztak, de a környező országokban, valamint Magyarországon is találunk számtalan példát kommunákra (Gödöllői Művésztelep) vagy öntevékeny, termelő kertvárosi mozgalmakra.

Az egészséges testkép, valamint a természetbe való menekülés egy további válfajaként értelmezhető a fürdőkultúra. A testi-lelki megtisztulás jelentős színtereivé váltak a fürdők, ahol virágzott a természetgyógyászat. Ilyen kiemelkedő helyszínek voltak a svájci hegyek (Davos vagy Monte Verità). A legjelentősebb természetgyógyászati újítás közé soroljuk például Kneipp kúráit vagy a Magyarországon jelentős munkásságú Pávai Vajna kezeléseit. A polgári és arisztokratikus étkezések főként zsíros, húsból ételekből álltak, később a tömegtermelés pedig előre gyártott ételekkel kívánta „megkönnyíteni” a mindennapi életet. Ez ellen harcolva hirdették a fürdők a kezeléseik mellett a speciális egészséges étrendjeiket, de a kommuna és kertvárosi mozgalomnak is fontos eleme volt a saját kertben termesztett egészséges zöldségek és gyümölcsök.

Az új testkép a természetesség jegyében felszabadult a hagyományos ruházkodás kötöttségei alól, ami idővel a divatra, ennek nyomán pedig a művészetekre szintén hatást gyakorolt. Az új típusú, természetes ruházkodás jellemzője a természetes alapanyagból készült, jól szellőző anyagok használata és a laza szabású, olykor díszítésektől is mentes kialakítású, sokszor zsákruha jellegű felöltők. A reformruházat legelső viselői főként művészek voltak, előszeretettel alkalmazta az akkortájt kibontakozó, szabad és kötöttségektől mentes, improvizatív mozgást hirdető mozgásművészet (Isadora Duncan,

Dienes Valéria stb.). A későbbiek során ennek nyomán szorult ki a hétköznapi életvitelből is a kényelmetlen fűző viselése.

A fentiekben felsorolt elemek, jellemzők és irányzatok összességében alkották a szabad test kultúráját (*Freikörperkultur*). Az emberek otthonaikban is igyekeztek kialakítani és megtartani új szokásokat, többek között a káros szenvedélyektől is igyekeztek megszabadulni (alkohol, dohányzás stb.). Az új életstílus magával hozta a felesleges anyagi és szellemi kötöttségektől mentes, olcsó és egyszerű életvitel igényét. Ez azt eredményezte, hogy új szellemi és anyagi értékrendek kezdtek kibontakozni, pl. az egyszerűség, tisztaság, mértéktartás (Skiera, 2014, p. 17)

A fentiek nyomán kirajzolódik, hogy az életreform irányzatok közös vonása egy új, utópisztikus társadalom megteremtése. Ennek egyik legfontosabb alapköve, hogy az ember képes legyen megváltoztatni és átformálni saját testét és szellemét. Az önreform mellett a változás másik alapköve az új generációt képviselő gyermek. Sok esetben a gyermek, mint messiás, a romlott társadalom és értékrend megváltójaként a művészetek, vallás vagy filozófia diskurzusaiban kiemelt szerepet kapott, melynek következtében a pedagógia is intenzív fejlődésen ment keresztül.

1.4.3.4. A reformpedagógia

A 19. század második felében az állami iskolarendszerre a szabadelvűség volt jellemző. A különböző egyházak, társadalmi szervezetek vagy magánszemélyek is alapíthattak iskolát. A tanrendet és a tanítás nyelvét, valamint a tankönyveket is saját maguk határozhatták meg, ugyanakkor az oktatás tartalmát és a tanítók képzettségét tekintve az állam egységes kritériumrendszert igyekezett kiszabni és betartatni, melyet tanfelügyelői rendszer keretében ellenőrzött. (Gergely, 465).

„Bárczy István a város liberális főpolgármestere 1906 és 1918 között állt a főváros élén. Ez a bő évtized, a Bárczy korszak, Budapest világvárossá válásának fényes története. Az »építő polgármester« alkotásai, iskolák, középületek, bérházak többsége ma is áll. Ebben a korszakban került sor a városi közigazgatás, a városi tömegközlekedés, közvilágítás, kommunális rendszer kialakítására, valamint a szociálpolitikai és kultúrpolitikai program keretében széleskörű kislakás- és iskolaépítés kezdődött. Jelentős lépések történtek a felnőttoktatás kiszélesítése érdekében, Szabó Ervin irányításával az 1910-es években létrejön a főváros modern könyvtárhálózata is.” (Németh, 2014, p. 50)

A művészeti iskolák nagyrésze ekkor még a céhes oktatás mintájára működött, miként a korábbiakban már szót ejtettünk róla, leginkább magántanítók, házi tanítók foglalkoztak művészeti oktatással. Csak a század végére indult útjára többek között az Országos Királyi Zeneakadémia (1875), valamint hozzá kapcsolódóan a színészeti tanoda (1888), mely idővel különvált a Zeneakadémiától. A festészeti mesteriskola megalapításával a Mintarajziskola és a Rajztanárképző is főiskolává válhatott. (Gergely, 472). Az alsóbb fokon történő művészeti oktatás a későbbiekben, a 20. század folyamán formálódott az általunk ma is ismert rendszerre.

Az életreform szemléletre épülően, valamint az egységes tananyag és a korabeli gyermekfelfogás ellen irányuló törekvések nyomán bontakozott ki a századforduló újfajta gyermekfelfogása és reformpedagógiai szemlélete. Miként azt Németh András megállapítja:

„A reformpedagógia nem tekinthető originális, önálló elméletet és gyakorlatot kialakító egységes társadalmi mozgalomnak, hanem a felvilágosodás gondolatvilágában gyökeredző újkori pedagógia korábbi elméleti paneljeiből építkezik csupán. A reformpedagógusok szemléletmódját összekötő közös elemek külsődlegesek, közös generációs tapasztalatokra alapozva szuggesztív, nevelési metaforák formájában csupán újjáfogalmazzák a természetes nevelés és a gyermekközpontúság korábban már számos változatban tematizált gondolatait. (...) A különböző reformpedagógiai törekvések egyetlen közös, egyben originális eleme az erőteljes gyermek- és közösség-mítosz, amely a szenvedő gyermek, illetve a gyermeket megnyomorító lélekgyilkos iskola, továbbá az organikus közösség víziója, illetve az életellenes, anonim-mechanikus nagyvárosi lét ellentétpárjában jelenik meg. E szerint a felfogás szerint a gyermeki lét alapvető sajátossága az öntevékeny aktivitás, a gyermeki fejlődés természetes, öntörvényű teleológián nyugszik, amelynek optimális feltételeit a negatív nevelés biztosítja azáltal, hogy távol tartja a természetes folyamatot akadályozó külső körülményeket.” (NA, 2002, p. 24-25)

Mivel a pedagógia és a gyermeknevelés egyik fő célja az új társadalom létrejötte, a nevelési, oktatási folyamatokat a közösségi nevelés során vélték a legtermészetesebbnek és legcélravezetőbbnek. Ennek vonalán bontakoznak ki a különböző munka-iskola koncepciók (pl. Freinet „Modern Iskolá”-ja), valamint a pedagógiai jellegű kommunák

(pl. Gödöllői Művésztelep). (Németh, 2002, p. 22). Miként azt Németh András a továbbiakban jegyzi:

„A kommunák demokratikus társadalmi gyakorlatra, az egyenlőségi elv gyakorlati megvalósítására irányuló törekvései nem csupán a közösségi élet mindennapjainak életszerű feladatmegoldásaiban, hanem a nevelő–növendék kapcsolat új elemeiben is megjelentek. Ezekben az intézményekben a tanár nem mindent tudó, csalhatatlan parancsnok, hanem a növendékek segítőtársa, idősebb barátja, aki széles körű lehetőségeket teremt az önálló gyermeki tevékenységre, támogatva az arra irányuló törekvéseket. A tanulói önállóság ára az volt, hogy a diákoknak viselniük kellett döntésük, tetteik következményét és felelősségét is. Mindenki lehetőséget kapott arra, hogy cselekedetei helyességéről saját tapasztalatai alapján győződjön meg, senki sem kényszerült a felnőttek parancsainak elvtelen, gondolkodás nélküli, vak végrehajtására. A helytelen viselkedés elmarasztalásának eszköze – a megfelelő belátáson és tapintaton alapuló – természetes büntetés volt, amelynek kiszabása az érintett gyermek ismeretén alapult. A kiemelkedő munka jutalma valamilyen személyre szabott ajándék (könyv, barkácseszköz, sporteszköz) volt. (...)

Az életreform mozgalom és a korabeli angol-német életreform elképzelések (Ruskin, Morris, arts and craft mozgalom) művészetfelfogása is szervesen beépült az iskolák életébe. Azokban központi szerephez jutottak a különböző esztétikai-művészeti jellegű tevékenységek: az előadóestek, a bábozás, színjátszás, a kiállítások rendezése, a hangversenyek, az ezek megvalósításához szükséges zene- és énektanulás, a próbák, az egyes képző- és iparművészeti technikák elsajátítása. Fontos szerepet tulajdonítottak a gyermekeket körülvevő esztétikus környezet nevelő hatásának is. Ezért ízlésesen rendezték be a gyermekek környezetét, az épületekben számos szobrot, festményt helyeztek el, sokat adtak az ebédlő berendezésére, az esztétikus terítékre, sehonnan sem hiányoztak a virágok. (Vö. Németh 2006)” (NA 2014, p. 54)

Művészetpedagógiai reformok terén a századforduló kapcsán jelentős Alfred Lichtwark művészetpedagógiai mozgalma, később pedig a már említett Maria Montessori munkássága.

1.4.3.5. Művészeti reformmozgalmak

A történeti áttekintés során már több ponton érintettük a művészeteket, ezért áttekintésünk utolsó egységeként egy rövid összefoglaló fejezetet szentelünk a századforduló művészeti irányzatainak és átalakulásainak.

A 19. század második felében August Comte nyomán kezdődött az az erőteljes tudományos fejlődés, mely a pozitívista filozófia alapjaivá vált. A filozófia és módszer lényege, hogy a jelenségek összefüggéseinek értelmezése helyett a jelenségek leírására és rendszerezésére törekedett. Ekkoriban indult útjának a darwinizmus is, melynek nyomán hamarosan az evolucionizmus és a szociáldarwinizmus is kibontakozott. A Freud által kibontakozó pszichoanalízis és Nietzsche filozófiája is új irányzatok létrejöttét eredményezte a tudományban.

Ezek az uralkodó tudományos irányzatok hamarosan az egyes művészeti ágakba és művészeti felfogásokba is egyre inkább teret hódítottak. A deszakralizáció következtében maga a művész inspirációs forrása egyre inkább elfordult az Istennel való transzcendens kapcsolattól, helyette a művészek filozófiai, tudományos vagy épp technikai alapra építették műalkotásaikat, egyes felfogásokban fontossá vált a műalkotások leírhatósága és mérhetősége is.

Miként korábban említésre került, a századforduló művészeti irányzatai főként két pólusra, a klasszikus-romantikus hagyományokat, valamint a modern, újító felfogásokat hordozó pólusra osztódott. Gergely András az alábbiakban foglalja össze ezeket a korban uralkodó művészeti irányzatokat:

„Az irodalmi életben a historizmus sajátos változata volt az ún. *népnemzeti irányzat*, amely — Petőfi és Arany életművére alapozva — azt vallotta, hogy európai színvonalú magyar irodalom csak a népköltészetre támaszkodva teremthető meg. A népiesség azonban ekkor már kifejezetten demokratikus tartalmát elvesztette, és az egykori liberális nemesség körében művelt *nemzeti romantikus irodalommal* fonódott össze. Teoretikusai eszményítő, erkölcsnevelő és »hazafias« műveket vártak el az irodalom művelőitől.

A rivális szellemi irányzatokhoz kapcsolódtak a művészeti életben a korszerű, újító irányzatok. A valósághű, természetű ábrázolás igénye (*realizmus*) az irodalomban és a festészetben (*plain air* festés) jelentkezett. A *naturalizmus* továbblépve egyenesen a pozitívista természettudomány eredményeit kívánta a művészetekben hasznosítani: az ösztönök és az átöröklés, a pszichés, biológiai,

valamint a társadalmi tényezők által meghatározott emberi cselekvések, érzelmek tárgyyszerű, hiteles leírására törekedett.

A természethű ábrázolásból nőtt ki, de már inkább a hangulatiságot, a benyomásokat kívánta ábrázolni az *impresszionizmus*, míg a századfordulón születő *expresszionizmus* az ösztönélet és az érzésvilág jelenségeinek kifejezését kereste, a szenvtelen leírás helyett immár a szubjektív hitelességre, a szenvedélyek, félelmek és vágyak hatásos, olykor sokkoló megjelenítésére törekedve. Az álomvilág szabadabb asszociációs jellegének felidézése a *szürrealizmus* sajátossága. A *szecceszio* (kivonulás, elszakadás) — az uralkodó historizmus történeti stíluselemei helyett — kifejezőeszközeit a növényvilág és a természet stilizált motívumaiból merítette. A képzőművészetben kedvelte az erőteljes körvonalakat, a hullámos felületeket, gazdag, színes indaszerű vagy éppen geometrikus díszítő elemeket, és sokat hasznosított a népi formakincsből is. Nagyban járult hozzá az iparművészet, a hétköznapi tárgyi környezet (üvegtárgyak, bútorok, textíliák) megújításához. A *szimbolizmus* a jelképiséget emelte az alkotások legfőbb szervező elvévé, s szimbólumok egész rendszerével dolgozott. Ezek a művészeti irányzatok a századfordulón párhuzamosan és összefonódva, egymás hatását sokszorozva jelentkeznek.” (Gergely, 464)

1.4.4. Összegzés

A fentiekben egy vázlatos és átfogó képet igyekeztünk adni Bartók korának környezetéről, társadalmáról, eseményeiről és eszméiről, ahol a téma szempontjából jelentős két területre, a zeneművészetre, ezen belül a zenepedagógiára, valamint az életreformok terén zajló folyamatokra fókuszáltunk. Ennek folytatásaként a következőkben arra vállalkozunk, hogy Bartókot a lehető legszélesebb spektrumon ezekhez a vonulatokhoz kapcsoljuk, Bartók személyét, művészi és pedagógiai tevékenységét saját korának és környezetének minél részletgazdagabb kontextusába ágyazzuk. A következő (2.) fejezet során tehát azokat a Bartók egész életét meghatározó, az életreformok tekintetében releváns társadalmi, művészeti és pedagógiai változásokat, átalakulásokat, mögöttes mozgatórugókat igyekszünk bemutatni, amelyek jelentős hatást gyakoroltak Bartókra az emberre, a művészre és a pedagógusra, majd ezek után (3. fejezet) azt is megvizsgáljuk, hogy Bartók az ember, a művész és a pedagógus az életének mely részterületein milyen hatást gyakorolt környezetére mikro-, mezo- és makrotársadalmára, valamint az utókorra. A célunk bemutatni azt, hogy Bartók milyen

sokrétű művész és pedagógus volt, és hogy az életének egyes részterületei mennyire fontosak a Bartókról mint pedagógusról alkotott teljes kép megértéséhez, ezáltal megnyitni a róla szóló pedagógiai diskurzusteret, hiszen dolgozatunk egyes részterületei további kutatási lehetőségeket rejtenek.

2. Bartók Béla életútja és életfelfogása az enkulturációs, szocializációs és nevelőhatások tükrében

A következő alfejezetek során a Bartók életében tapasztalt hatásokat mutatjuk be. Ebben a nagy egységben Bartók fiatal korára fókuszálunk, bár konkrét időbeli határvonalat nem húzhatunk, hiszen újító hatások a későbbiek során is érték őt. Az e témák mögött húzódó pedagógiai, azaz szocializációs és enkulturációs folyamatok feltárásához azt is figyelembe vettük, hogy milyen médiumokon, csatornákon keresztül jutott hozzá Bartók a következőkben részletezett ismeretekhez (írásos, nyomtatott médiumok és korabeli technológiák, mint a rádió, gramofon). Írásunkban kiemeljük továbbá azokat a személyeket, akiknek jelentős szerepe volt ebben az egyéni színezetű kultúráközvetítésben, egyúttal pedig a köztük jelenlévő kapcsolatteremtés és kapcsolattartás performatív formáit is igyekszünk felfedni. Ezekben a fejezetekben mutatjuk be azt is, hogy Bartók milyen módon szintetizálta, illetve fejlesztette tovább, formálta át a megszerzett ismereteket. Reményeink szerint ezzel összefüggésben magyarázatot kapunk arra, a munkánk későbbi fejezetében vizsgálandó kérdéseggyüttesre is, amely az általa közvetített kulturális ismeretek típusaival, illetve formáival, valamint a közvetítései folyamat eredményeivel foglalkozik majd. Bartók részéről ugyanis nem egyszerűen a kultúra újra értelmezése történt, hanem munkásságával és attitűdjével a századforduló művészi és kulturális paradigmaváltásának is aktív szereplője volt.

Az első alfejezetben (2.1.) a szellemi és anyagi kultúra általános, egyetemes jelenségeit tárgyaljuk, ez adja ugyanis a további részterületek alapját. A második alfejezetben (2.2.) a társadalomkép és az általános emberi kapcsolatok kerülnek bemutatásra: Bartók társadalomkritikája, vagyis az ősi, a romantikus és a modern kultúra társadalmainak értékítélete, majd az egyes társadalmi szerepekről alkotott képe. Az első két fejezetben első sorban levelezését felhasználva mutatjuk be, hogyan alakult át életfilozófiája és életszemlélete, hiszen saját szavainál jobban aligha lehet ezt érzékeltetni. A későbbiek során ezáltal válik követhetővé, hogy ezek a koncepciók hogyan jelennek meg életének más területein.

A harmadik fejezetben a fenti folyamatok antropológiai összetevőire a vizsgált alkotó életében a testi mivoltában és megnyilvánulásaiban, térben és időben, antropológiai úton megragadható jelenségekre fókuszálunk (testkultúra, lakás- és kertkultúra, munka- és szabadidő). A negyedik és ötödik fejezet tovább szűkíti a témát és

a szakmaiságra összpontosít, ezekben a részekben Bartók életfilozófiájának és társadalmi értékítéletének a művészetére és pedagógiájára gyakorolt hatását vizsgáljuk.

2.1. Bartók életfelfogásának főbb filozófiai, pedagógiai komponensei

Bartók életfelfogása, miként azt maga is többször megfogalmazta, leginkább a környezete, olvasmányai és néhány, hozzá közel álló baráti és szakmai kapcsolat hatására, az idők során folyamatosan formálódott (Demény, 1976, p. 125; Ifj. Bartók, 1982, p. 397). Már e kijelentésében világosan látszik, mennyire hatással volt rá az aktuális társadalmi és kulturális környezete. Életfilozófiája rendkívül összetett, abban egyszerre van helye a természet törvényeinek, a vallásnak és a korabeli filozófiáknak, valamint a kor technológiai fejlődésével kapcsolatos vélekedéseinek.

2.1.1. Természetszeretet

Bartók Béla gyermekkorában egyszerre volt hányattatott és békés. A rendszeres betegeskedés, édesapja korai halála és a sok költözködés igencsak befolyásolta egyéniségét és emberi kapcsolatait. A nehéz körülmények ellenére édesanyja igyekezett gondosan, tisztességben és mértéktartóan nevelni gyermekeit, ami Bartók későbbi életvitelén egyértelműen visszatükröződik. A szerető gondoskodás mellett állandóan jelen volt édesanyja létfenntartásból fakadó pesszimizmusa és szorongása, ami szintén rányomta bélyegét Bartók teljes életszemléletére (Ifj. Bartók, 1982, p. 398-399). A kisgyermekként kapott himlőoltása komolyabb bőrbetegséget okozott, és ez eltávolította a körülötte lévő emberektől, iskolatársaitól, gyakran megbámulták és ítékeztek felette. Ennek okán a környezetében lévő emberek közül csak családtagjaival tudott szorosabb kapcsolatot kiépíteni.

Ennek következtében gyermekkorában minden szabadidejét a természetbe való elvonulás tette ki. Ezalatt az idő alatt önálló megfigyelésekkel felfedezte és megtanulta a természet törvényeit, az állatok és növények jellegzetességeit, természetét. Nincs róla adat, de iskolai tanulmányai és olvasmányai során, ha nem is tudatosan, de már találkozhatott Darwin munkásságával, természeti leírásaival, ami szintén táplálhatta a természet iránti érdeklődését. A rovarok gyűjtése és tudományos megfigyelésük már az 1800-as évek közepén jelen volt hazánkban, mi több, iskolai keretek között foglalkoztak

vele az iskolások³. 1868-ban a rovargyűjtésről szakkönyv is megjelent, Emich Gusztáv *A kis lepkegyűjtő* című kötete. Bartók kisgyermekként is foglalkozott rovar-, növény- vagy kavicsgyűjtéssel, de felnőttként, 1905-ben kezdett módszeres és tudományos rovargyűjtésbe és rendszerezésbe, az 1930-as évek környékén pedig ugyanígy növénygyűjtésbe (Ifj. Bartók, 1982, p. 405, 407).

Rovargyűjtési módszereit nemcsak a tudományosság, hanem a humánus meg határozta. A gyűjtési munkálatokat mindig úgy végezte, hogy az a legkevesebb fájdalommal járjon a rovaroknak. Később, ha ideje engedte, állatkertbe járt, és nagy gonddal fordult minden állat felé. Hans Heinsheimer, Bartók egyik kiadója és impresszáriója így emlékezik egy jellegzetes esetről: „Beszélgetéseink gyakorta félbeszakadtak: a zeneszerző hirtelen szájára tette mutatóujját, hogy ne zavarjuk a mókusokat, amelyeket nagyon szeretett, s amelyek — úgy tűnt — viszonzták szeretetét” (Bónis 1981, p. 276). Ez az alapja az egész életén át tartó természettel való kapcsolatának, aminek hatásai a következő fejezetekben többször is visszaköszönnek.

Bartók gyűjtögető, rendszerező tevékenysége életének számos más területen is megmutatkozott: a rovarok és növények mellett bélyegeket is gyűjtött, de gyűjtő-rendszerező tevékenységnek tekinthető az is, hogy már kisgyermekként, korán elkezdte szerzeményeit opus-számokkal ellátni. A népdalgyűjtések során pedig igyekezett fényképeket is készíteni adatközlőiről és az ő népviseletükről. Ez az életének jelentős részét képező gyűjtés-rendszerezés-konzerválás szimbolikus cselekvésként értelmezhető. Ez ugyanis olyan alapos és tervszerű, rituális cselekvés volt számára, amely a világ teljesebb megismeréséhez, valamint művészeté kifejlődéséhez segítette. Ez a szimbolikus cselekvés értelmezhető egyfajta látens pedagógiai tevékenységnek is, ahol a természet és a kultúra egyébként feledésbe merülő elemeit igyekezett megörökíteni az utókor számára. A gyűjtés és rendszerezés hasznosságát azonban kissé árnyalják *A gépzene* című írásában megfogalmazott meglátásai. Tanulmányából kiderül, hogy a kultúra (jelen esetben a zene) elemeinek kimerevítését rögzítés és konzerválás által károsnak vélte, ami a monoton és végtelen számú ismételhetség miatt élettelené teszi ezeket az elemeket (Bartók, 1937).

A gyűjtögetéshez szorosan kapcsolódik a takarékoság és mértékletesség is, ami egyfelől édesanyja életfelfogását, másfelől a kor, ezáltal Bartók saját emberideálját is tükrözi. Heinsheimer így emlékezik erre:

³ Az Arcanum folyóiratcikkeikben való keresés alapján erre vonatkozóan a legelső adat 1846-ból való, iskolai rovargyűjtésről pedig már 1867-ben tudósítanak.

„A levélpapírt, tetejétől az aljáig, teleírta; többnyire a lap szélére is jutott egy-két utóirat. Ha mondanivaló nem töltött meg egy teljes oldalt, az üres részt Bartók leszakította, és csak a teleírtat küldte el. A szobája telis tele volt kis papír csíkokkal és felszabdalt nyomtatványokkal, valamennyin hangjegyek, rajzok, szimbólumok és egy különleges zenei gyorsírás jelei, amelyeket csak ő értett.” (Bónis, 1981, p. 277).

2.1.2. A gyermekkor kulturális hatásai (szocializációs és általános nevelőhatások)

A gyakori költözködések miatt a Bartók család nem tudott igazán letelepedni, így Bartók emiatt sem tudott szorosabb kapcsolatokat kialakítani. Kulturális értékek tekintetében ebből az időből kevés igazán jelentős behatásról tudunk. A pozsonyi tanulóévek (1894-1899) azonban minden tekintetben felvirágoztatták Bartók egyéniségét és műveltségét. Pozsony ekkor igen jelentős kulturális értékekkel rendelkezett, a Bécsbe és Budapestre érkező világhírű művészek mind átutaztak ide egy-egy fellépés erejéig. Ahhoz, hogy Bartók mégis aktívan részese lehessen a művészi vérkeringésnek, több támogató személy hozzájárult. Legszerosabb kapcsolata a nála négy évvel idősebb Dohnányi Ernővel alakult ki, akinek édesapja nemcsak, mint fizika- és énektanára segítette Bartókot, hanem ő általa sokan felismerték Bartók tehetségét, így rendszeresen kaphatott kisebb fellépési lehetőségeket is. Batka János városi könyvtáros gyakran segítette a szegény sorsú Bartókot könyvekhez, kottákhoz, koncert- és operajegyekhez. Batka jó barátja volt Lisztnek Ferencnek és Richter Jánosnak⁴, Bartóknak gyakran mesélhetett róluk, így ő első kézből nyerhetett betekintést kora zenei kultúrájának mélységeibe. Érdekes adat, hogy ekkoriban Bartók gimnáziumának diákkönyvtárában művészettörténeti művek is olvashatóak voltak. „Például az 1896/97-es tanév új szerzeményei között találjuk Jacob Burckhardt Reneszánszának és John Ruskin Velence köveinek magyar kiadását is.” (Vojtek, 1999, p. 186), melyekhez szintén hozzájuthatott Bartók. Pozsonyi tanáraitól egyébként is mindig szívesen emlékezett Bartók, de nem elhanyagolható az a gazdag kulturális és szellemi forrás, amit ez idő alatt Batka János révén kapott. Később is megmaradt szoros kapcsolatuk, Batka többször meghallgatta Bartók koncertjeit Pesten is (Demény, 1976).

1899-ben Budapestre kerülve tovább szélesedhetett Bartók látóköre, és az addig burookban nevelkedett fiatal művész elmaradottnak érezte magát, így igyekezett minden szembejövő hatást magába szívni. A Millenium körüli események és eszmék intenzív

⁴ Richter János világhírű magyar származású karmester. Bartók 1903-ban személyesen is találkozhatott vele Batka közbenjárásával, később pedig többször is koncerteztek együtt (Demény, 1976).

hatásai csak még jobban felfokozták az újdonságok iránti érdeklődését. Ez idő tájt erősödött fel igazán a társadalomban a nemzeti öntudatra nevelés is (Bayley, 2001, Horváth, 1961, Lukacs, 2014), ami Bartók teljes egyéniségét és művészetét rövid időre ugyan, de erőteljesen átformálta. 1904-ben megírta a Kossuth szimfóniát, Kossuth stílusú zsinóros mentében járt, Elza húgát magyarosan Böskének becézte és még az 1905. május 21-én elkészült Vedrődy–Vogyerátszky István által Bécsben készített portréján a „Wien” keltezését is saját kezűleg átjavította „Bécs”-re (Ifj. Bartók, 2021, p. 75). E rövid, ám intenzív kitérő mellett vallási nézetei és életfilozófiája már mélyebbre ható változáson mentek át, nézeteiben az 1800-as évek filozófusainak és a századvég reformszemléletei kezdtek meggyökeresedni.

2.1.3. A vallási nézeteinek átalakulása és filozófiai alapokra helyezése

Bartók mélyen vallásos, katolikus családban nevelkedett, ez egészen 14 éves koráig meghatározó volt számára. A Pozsonyban töltött évek alatt azonban megtört benne a katolikus tanok iránti elköteleződés. Bartók úgy emlékezik, hogy alapvetően „hittanárának túlbuzgósága” kezdte arra vezetni, hogy megkérdőjelezze nemcsak a katolikus egyház, hanem maga a Szentírás tanításait is (Demény, 1976, p. 124). „Isten” és a „halhatatlan lélek” tekintetében ekkor még nem tudott állást foglalni, de abban biztos volt, hogy a katolikus egyházi tanításokkal nem tud tovább azonosulni (Demény, 1976, p. 125). A Zeneakadémiai éve alatt felszabadult az alapvetően édesanyja által kapott vallási nézetei alól, és válaszokat talált Istennel és a lélekkel kapcsolatos kérdéseire. Olyan jelentős filozófusok és gondolkodók írásait olvasta, mint Nietzsche, Gorkij, La Rochefoucauld, Rousseau, Goethe vagy Tolsztoj⁵. Vallási nézeteit ezek alapján tudományos és filozófiai alapra helyezte.

Legkorábban talán Nietzsche tanításaival találkozhatott, amikor is 1902-ben hallja Richard Strauss *Ím így szól a Zarathustra* című nagyzenekari alkotását (Ifj. Bartók, 2021, p. 73). Zeneileg mély benyomást tett rá Strauss akkor merészen új hangzásvilága. 1904-ben Gorkij műveit olvasta, majd 1905-ben Nietzsche *Menschliches, Allzumenschliches* című maximakötetét. 1907-ben Geyer Stefinek számol be a la Rochefoucauldról és a Rousseau *Èmiljében* olvasottakról. Tolsztoj tanításaival valószínűleg csak 1912-ben foglalkozik behatóbban Kodály hatására, ekkoriban visel ugyanis tolsztojánus öltözetet. Maga a Szentírás több nyelven is megtalálható Bartók

⁵ E szerzők legjelentősebb munkái mind megtalálhatóak a Bartók hagyatékban fennmaradt könyvtárban.

könyvtárában, amit első sorban nyelvtanulásra használt, de a spanyol nyelvű kiadásban filozófiai tartalmú széljegyzetek is találhatóak (Miskolczy, 2011, p. 161). Mindent, amit olvas és mély benyomást tesz rá, azonnal ki is fejez verbálisan (vitákban és leveleiben) és szimbolikusan (attitűdben, cselekvésben) is.

A legmélyebb gondolatait a Geyer Stefinek írt leveleiből ismerhetjük meg, melyekben őszintén vall életfelfogásáról: az érzelmek, világlátás, vallás, filozófia, művészet tekintetében egyaránt. Ezen kívül édesanyjának és húgának is gyakran ír elméleteiről, bár jóval kisebb terjedelemben.⁶ A Stefi iránt érzett vonzalma mögött érezhető, hogy tágabb értelemben az egyház dogmatikus tanaival harcol, amit számára maga Stefi testesített meg. Fontos azonban szem előtt tartani, hogy az e levelekben leírtak csak egy állomását jelentik a sok éves szellemi átalakulásnak.

Bartók Istenbe vetett hite egyetemes emberi filozófiává alakult át, miként azt írásban is vallja: „Hiszen a vallástan nem egyéb tiszta filozófiánál” (Demény, 1976, p. 124). Ez a változás több éven keresztül zajlott le, ahogyan a különböző, az életreformhoz köthető nézeteket valló eszmékkel időről időre találkozott. Bartók a kezdeti behatásairól így nyilatkozott Stefinek:

„Tanárunk⁷ buzgalmának megvolt az a fényes eredménye, hogy azóta elvben nem vagyok többé katolikus. »Isten«-nek s a »halhatatlan lélek«-nek kérdését még függőbe hagytam, nem mozdulhattam se té, se tova. Várni kellett. 18 éves koromban fölszabadulva az iskolai nyűg alul komolyabb könyvek olvasására is tellett az időből. Később nagy hatást gyakoroltak rám asztronómiai tanulmányaim, egy dán író művei, egy ismeretség s legfőképp saját gondolkozásom. Mire 22. életévem befejeződött új ember voltam — ateista. A fönti két megjegyzést némi büszkeséggel firkantottam valamelyik könyvem hátlapjára — mint saját elmém őseredeti szülötteit. (Pár hónappal ezelőtt olvastam teljesen hasonló mondásokat egy elég régi író művében — alig van új a csillagos ég alatt!) S akkor roppant mohósággal estem neki ateista könyveknek. Ma pedig úgy érzem, mintha ez a reneszánsz ki tudja milyen régen lett volna, s ha »istentelen« iratok kerülnek szemem ügyébe, fitymálva félredobom. »Hát érdemes ilyen kérdésben bizonykodni — hiszen tudjuk ezt már mindnyájan tudjuk ezt már

⁶ Feltételezhetően ennek részben annyi az oka, hogy Geyer Stefivel kevesebb lehetősége volt személyes kontaktust tartani, leginkább a levelezéseken keresztül tudtak ismerkedni. Valószínűsíthető, hogy élő szóban ugyanilyen intenzíven nyilatkozott meg a hozzá közel állók számára.

⁷ Itt a korábban említett hittanárára utal.

századok óta; gyerekség az egész!« Mintha bizony én is századok óta volnék ateista s nem 4 esztendő óta!» (Demény, 1976, p. 124-125).

A katolikus vallás megkérdőjelezése következtében saját gondolkodása és a világ távolról való szemlélése révén Bartók sok olyan összefüggésre rábukkant, ami a kor életreform gondolkodására jellemző, anélkül, hogy személyek által is találkozott volna ezekkel a felfogásokkal. Erre utal egy másik levelében: „Már elolvastam egy részét; úgy örülök, ha egy-egy megjegyzést, gondolatot találok, melyre pár éve, hogy már én is rábukkantam, de melyet még sehol másutt nem találtam.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 127).

A természettudományos és filozófiai olvasmányok mellett saját érzelmi tapasztalatai is nagy hatással voltak Bartók önképének alakulására. Az elmagányosodás az életreform eszmék egyik alapvető, civilizáció-kritikából eredő problémája. Bartók életében is erősen jelen van a magány, 1905-ben erről nyíltan ír Elza húgának:

„Én, dacára, hogy 20 kubai – dél- és északamerikai – holland, – spanyol – angol – emberrel ebédelek, dacára hogy németekkel és törökökkel kirándulok, – elhagyatott vagyok! Hiába gondoskodik rólam Bécsben Dietl, Mandl, hiába vannak Budapesten Thomán, Gruberné barátaim, egyszerre csak azon veszem észre magam, hogy teljesen egyedül vagyok! És megjövendölöm, előre tudom, hogy az én sorsom ez a lelki elhagyatottság lesz. Keresek, kutatok ugyan ideális társat, bár nagyon jól tudom, hogy mindhiába. Ha esetleg valamikor találni vélnék is valakit, rövid idő múlva ugyanis beállna a csalódás.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 140)

Bár Bartók esetében a magány érzetét ekkor első sorban a társkeresés viszonyosságai generálták (közvetlen e sorok megírása előtt értesült Fábíán Felicie haláláról) mégis, érzelmi viharai közepette Nietzsche maximáiban és az emberfeletti ember elméletében talál visszhangra. 1905-ben az alábbiakat írja egyik barátjának, Jurkovics Irminek: „Mindenkinek iparkodnia kell mindenek felett lebegni; ne érintse őt semmi; legyen teljesen független, teljesen közönbös. Csak így fog megbékülni az elmulással, az élet céltalanságával.” (Demény, 1976, p. 97), majd így folytatja húgának:

„Bár a keresve kutatással ellentétes a csendes rezignáció, mégis már-már teljesen megszoktam azt a gondolatot, hogy ez nem is lehet másképp, ennek így kell lenni! És vígaszul mindenkinek ezt ajánlom: indifferens lelki magasságba emelkedni s onnan az

állapotokat teljes közönnyel, higgadt nyugalommal szemlélni. Persze hogy azt 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 küzdés, magasbatörés: és ez ismétlődik szüntelen. Valamikor mégis csak sikerülni fog fent maradnom.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 140).

A közömbösségre törekvés ellenére az érzelmek erős befolyásoló erejét és szükségességét hangsúlyozza, különösen Geyer Stefi számára:

„Csak azt ne óhajtsa, hogy a sors mindig becézgetett gyermekként bánjon magával! Hiszen akkor szíve előtt az emberi érzelmek nagy része zárt kapukra talál. Hát nem kíván küzdelmekbe jutni, lelki rázkódtatásokat esetleg halálveszedelmet kiállni. Akkor hogyan fogja átérezni a IX.ediket⁸, hogyan Faustot, hogyan Nietzsche Zarathustráját! Aki szenvedés adta gondolatokat akar teljesen megérezni, annak szenvednie is kellett már. Nem gondolja?! – Én hálás vagyok a sorsnak minden göröngyért, amit utamba görgetett; nehéz volt a küzdés; de hiszen a küzdelem erősít. Ez edzi a lelket a későbbi bajok elviselésére, melyek elől egyetlen egy komolyan gondolkodó sem menekülhet.” (Sacher, 1979, p. 19).

Utolsó mondatában nyilvánvalóvá válik, hogy a nietzschei érzelmi közömbösség elérésének folyamatában fontos szerepet tulajdonít maguk az érzelmek megélésének. E gondolatokban visszaköszön továbbá az a szintén életreform szemlélet, hogy a test mellett a szellemnek és a léleknek is edzésre van szüksége az erőszakmentes, békés emberi, társadalmi együttéléshez.

Bartók Istent és a Biblia tanításait alapos tanulmányozás után elvetette, mert számos helyen ellentmondást talált bennük. Lélekfelfogása ekkor pontosan ellenkezője volt az isteni tanításnak:

„A biblia csudálatos következetességgel épen a főbb igazságok ellenkezőjét hirdeti: hiszen nem isten teremtette az embert saját képére és hasonlatosságára, hanem az ember alkotta istent saját hasonlatosságára. Hiszen nem a test halandó és a lélek

⁸ Itt Beethoven IX. szimfóniájára utal

halhatatlan hanem éppen fordítva, a lélek mulandó és a test (vagyis az anyag) örökkévaló!” (Demény, 1976, p. 124)

E tekintetben a természettudományok és a pszichológia korabeli eredményeire is támaszkodik: „Mi a lélek? Az agy és az idegrendszer működése.” (Demény, 1976, p. 127). Ekkoriban nem összeegyeztethető számára például, hogy az állatoknak (kígyónak, rovaroknak) vagy növényeknek, vagy akár egy újszülöttnak lenne lelke (Demény, 1976, p. 126-127). Tovább árnyalja a lélek képét az öngyilkosságról alkotott nézete (valószínűleg e vélekedésében is szerepe van Felicie halálának), amelyet alapvetően természetes és elfogadható cselekedetnek tart:

„Nem értem, miért mondja az öngyilkosságot olyan gyáva tetteknek! Sőt.

A meddig engem érdekel a világ, és a meddig valaki miatt kötelességemnek tartom, hogy továbbéljek, addig föltétlenül nem követem el ezt a »gyávaság«-ot. Szegény jó mamámnak életébe kerülne az én halálom — hűgom szeret ugyan, meg is siratna, de nála ez nem volna olyan nagyjelentőségű csapás. A meddig mamám él, a meddig engem a világ érdekel, addig öngyilkos nem leszek. De aztán? ha senki iránt kötelezettségem nincs az életben, ha egyesegyedül állok (még akkor se »tántorgok«) — miért volna az a lépés gyávaság. Merész elhatározás se — az igaz, de semmiképpen se gyávaság, közömbös cselekedet.” (Demény, 1976, p. 130).

Maga az élet céltalansága mellett azért megfogalmaz lehetséges életcélokat is. Bartók számára a lét értelme és az életcél fogalma is sajátos jelentést kapott, amit Stefi számára meglehetősen szélsőségesen fogalmazott meg:

„Azért csak dolgozzunk, örülten, körmünk szakadtáig. Különben mi maradna más hátra, mint az öngyilkosság. Miután régen megállapítottam, hogy az emberi lét hiábavaló, mi maradt volna számomra más menedék, minthogy a megfeszített munka álmoporához folyamodjak. Csaljuk magunkat ???, érdeklődjünk mesterségesen minden iránt, hogy ne legyen érzésünk az ember legnagyobb tragédiáján tépelődni: léte céltalanságának tudatán. Már aztán egyre megy, előbb vagy utóbb sülyedek-e a végtelen nirvanába. – Rám csak akkor következnek be a katasztrófa, ha megszűnnék munkakedvem, s nem érdeklődnék többé semmi iránt.” (Demény, 1976, p. 130).

Bár erős érzelmi töltete van e gondolatoknak, mégis sokkal messzebbre mutat ez az élet-absztrakció, mint elsőre tűnik, ugyanis magában rejti az alkotás és a konzerválás pedagógiai, vagyis enkulturációs jellegét is. Így nem pusztán a munka tekinthető Bartók életcéljának, hanem művészetének és kutatómunkájának rögzítése az utókor számára, ezáltal egy egyetemes jelentőségű kulturális hagyaték megalkotása. Bartók életcéljának tekinthető az is, ahogyan a századforduló reformerei (így köztük Bartók is) keresik magukban a nietzschei ember feletti embert, és mint platóni idea elérésére törekszenek. Azt hozzá kell tenni, hogy az életreform szemléletekben ez az ideavilág egyet jelentett az utókor új, egészséges társadalmával, vagyis törekvéseiket idővel beteljesülni látták.

Bartók számára Isten elveszett, de a helye nem maradt üresen. Bár ekkoriban még arról tanúskodik, hogy az ateizmusban találta meg a saját feltevéseivel azonos életszemléletet, ez mégis, a korban gyakori kvázi-vallásos motívumokkal átszőve nyilvánul meg:

„Egészen bizonyos, hogy egy évezred múlva, 10 ezer év múlva egész munkásságomnak nyoma se lesz, tán az egész magyar nép és magyar nyelv örökre a feledésbe sülyedt. Vagy ha még nem akkor, hát később. S mindnyájunk munkájának ugyanez az osztályrésze. Nem volna valami kellemes munkánkat csupán ezzel a lesújtó tudattal végezni. Ehez életkedv azaz erős érdeklődés kell a létező Mindenség iránt. Lelkesedni kell azért a szentháromságért, a melyről levelében oly szépen ír. Ha én keresztet vetnék, azt mondanám »A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében – – –«.

Hát nem elég ez?! Magának még ígért tulvilág is kell! Ezt nem értem. (...)

Gondolkozzék a »Végtelen«-ről; borzongjon meg tőle, s hajtson fejet előtte.
Üdvözli

egy istentelen (aki becsületesebb, mint az istenesek nagy része)” (Demény, 1976, p. 124, 128)

Az először Stefi által megfogalmazott természet-művészet-tudomány hármas egységet Bartók a szentháromság fogalmával azonosítja és teremtőjének a „létező Mindenséget” és a „Végtelen”-t nevezi meg, amelyet szentként tisztel. Ez a teremtő Mindenség alkotja a természetet, melynek törvényeit élete végéig követ, és Bartók értelmezésében magát a népzene is, mint a művészet legtermészetesebb megnyilvánulását. Ateizmusa tehát valójában a korban széles körben elterjedt vallásos ateizmusnak feleltethető meg.

Bartók, annak ellenére, hogy deklaráltan ateistának vallotta magát, ha olyakor gnosztikus módon is, de élete végéig ezzel a vallásos életfelfogással működött. Erről tesz kinyilatkoztatást hitvallásában is: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám „A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében” (Demény, 1976, p. 128). Eliade elmélete harmonizál ezzel a hitvallással: „a kozmosz ritmusában rend, harmónia, állandóság, termékenység tárul fel. A kozmosz, mint egész, az egyszerre valóságos, eleven és szent organizmus: a lét és a szentség módozatai nyilvánulnak meg benne.” (Eliade, 2019, p. 97-98) Eliade szerint azonban téves dolog „naturizmusnak” vagy „természetvallásnak” nevezni ezt a típusú vallásosságot, „mert a világ »természeti« oldalain keresztül a vallásos ember »a természetfelettit« ragadja meg.” (Eliade, 2019, p. 98)

Látens pedagógiai attitűd rajzolódik ki Bartók filozófiai kinyilatkoztatásaiból. Miután a vallási tanításokkal szembeni engedelmissége tizenéves korában megtörni látszott, és új, filozófiai irányokba terelődött világlátása, egyre intenzívebben kifejtette gondolatait szerettei körében: édesanyjának, húgának, és legfőképp Geyer Stefinek. A lélekfelfogással kapcsolatban a következő mondatában domborodik ki leginkább pedagógiai indíttatása:

„Miért is tömnek tele annyi millió embert hamis mondásokkal! Hogy nagyobb része holtáig velük legyen, kisebb része fölöslegessé is tehető küzdelmek árán szabaduljon tőlük! Mire való mindez? Ha legalább semmire nem oktatnának! A tiszta földet könnyebb megmunkálni, mint azt, a melyet bedudvásítottak.” (Sacher, 1979, p. 35 Demény, 1976, p. 124)

Ez a mindenkit tanítani és megváltoztatni akaró törekvés tekinthető egy erősebb reformpedagógiai hatású szemléletnek is.

2.1.4. Emberideál

Az életreform törekvések egy másik alapvető célja nemcsak a természet, hanem az emberek és a közöttük lévő kapcsolat rehabilitálása a modernizáció káros hatásai nyomán. Bartók ezirányú törekvése elsőként szellemi, filozófiai téren nyilvánult meg egy új ember sajátos ideálképében. A fentiek során bemutatott idézetekből felsejlik, hogy ez az ideális ember elsődlegesen azáltal éri el a lelki szabadságot, hogy távol marad mindenféle érzelemtől vagy érzelmi behatástól. Ez a távolság Bartók által többször is téri jelzőkben

fogalmazódik meg: „indifferens lelki magasságok”-ba, „csúcsra jutni” vágyik (Demény, 1976., 99.), ami az „ember feletti ember” elképzelésével is azonosítható. Egyfajta platóni ideavilágba törekszik, ami magaslatai miatt alázatra, engedelmességre készíti őt és erősen fegyelmezi az életét. Bartók életfelfogásában ezek az új, transzcendens töltettel rendelkező hatalmasságok vették át Isten helyét. Mivel számtalanszor csalódott a társadalomban és az emberekben, csak a maga bensőjében lakozó emberfeletti emberre számíthat, ezáltal egyedül önmaga ideálképének igyekszik megfelelni, így az emberi útmutatásokat nem Isten, hanem önmaga ideálja adja.

Azt az intenzív kinyilatkoztatást, amit Bartók Geyer Stefinek írott 1907-es leveleiben érzékelhetünk, a későbbiek során már nem jelenik meg ilyen hosszan és mélyen. Megállapíthatjuk, hogy ezek az eszmék idővel letisztultak, egyes vonulatok tartósan megmaradtak. Bartók például 1912-ben rövid ideig követi Tolsztoj öltözködési mintáját, ami nemcsak az életmódreform szabad test eszményének a jele, hanem valószínűleg Tolsztoj eszméivel is akkoriban ismerkedett meg behatóbban. Miként Breuer János megállapítja:

„Kodály is, Bartók is (...) a tolsztoji hitvallást hirdették: az egyszerű ember az igazság letéteményese, belőle újul meg a költészet, a zene is; az egyszerű ember a klasszikus ember, művészete a klasszikus művészet. Ezen hitvalláson belül Bartókban újra meg újra erősebbnek bizonyult a felfedezés ingere.” (Breuer, 1978, p. 19-20).

Bartók emberideáljának még egy fontos alkotóeleme a korban számos filozófus által is hangsúlyozott *teremtő akarat*, ami leírható úgy, mint egy korábban isteni tulajdonság emberileg meghatározott attribútumra cserélése:

„S végül a legmodernebb Isten az a testetlen örökkévaló s mindenütt jelenlevő szellem, a kinek akaratából történt s történik minden, a mi körülöttünk van. Micsoda összegabalyítása véges és végtelen tulajdonságoknak! Az akarat véges; hogy lehet egy máskülönben végtelen lénynek véges akarata? (...) Mert vagy meg kell állapodnunk abban, hogy akarás-, gondolkodásnak az agyvelő bizonyos működését értjük — a hogyan tényleg ez nem is más — de akkor el kell ismernünk, hogy agyvelő nélkül nincs akarat se gondolkodás. Hogy valamely lénynél e szerv nélkül hasonló effektusok lépjenek föl, az előttünk teljesen fölfoghatatlan volna, teljesen bizonyíthatatlan ennek lehetősége” (Demény, 1976, p. 125-126)

Bartók teremtő akarata lényegében a mozgatórugója minden munkájának, művészetének, törekvésének. Ez a motiváció pedig gyakorta hiányzik korának polgári társadalmából. Ez a fajta teremtő akarat a mozgatórugó az életreform eszmék követőinek törekvéseiben is, akik úgy vélték, többnyire ez vezetheti el őket a vágyott utópisztikus ember és társadalomkép megtestesülése felé.

Az orosz filozófusok sajátos elméletei is az életreform eszmék közé sorolhatók. Bár arról nincs hivatalos adat, hogy Bartók Tolsztoj mellett aktívabban foglalkozott volna más orosz filozófiákkal (Oroszországban viszont biztosan járt személyesen), ha áttételesen is, de Bartóknak a későbbiek során kialakult egyetemes népfogalma hasonló jellegzetességeket mutat olyan korábbi, anarchista felfogásokkal, mint például Kropotkiné (lásd Kropotkin, 1908).

2.1.5. Unitárius vallás

1916. júliusában Bartók vallási nézetei kisebb fordulatot vettek:

„Ifj. Bartók Béla tanköteles korba lép. Bartók azt kívánja, hogy a kötelező vallásoktatás során minél szabadelvűbb oktatásban részesüljön. Ezért fiával együtt megjelenik a rákoscsabai római katolikus plébánián, ahol bejelenti kilépési szándékát. Július 25-én a gondolkodásmódjához legközelebb álló unitárius budapesti egyházközségénél jelentkezik, és fiával együtt az unitárius hitre tér.” (Ifj. Bartók, 2021, p. 150-151)

Bartók részéről az unitárius vallás felvételére nem pusztán a szabadelvűsége miatt került sor. A századforduló emberideálját sokan Jézusban találták meg, és ezt Bartók már 1907-ben is megfogalmazta egyik Stefinek írott levelében: „De ez a misztikus zagyalék nem is Jézusnak alkotása, a ki tulajdonképen csakis etikus volt, s mint ilyen egyikét a legnagyobb műveknek alkotta...” (Demény, 1976, p. 125). Jézus lényegében az az emberi ideáltípus, az az ember feletti ember az ő tisztességével, mértékletességével, természetességével és az emberiség iránti szeretetével és elfogadásával, akit az életreform eszmék az új, modern emberként igyekeztek megteremteni. Bartók a későbbiek során is komolyan vette az unitárius vallás gyakorlását. Valószínűsíthető, hogy aktívabb kapcsolatban állt az egyház vezetőivel, minden esetre az egyház vezetői biztosan figyelemmel kísérték az ő művészi munkásságát. 1940-ben ugyanis az egyházközség

felkérte, hogy segítsen nekik a kántori szolgálat ellátására megfelelő személyt találni, amiben ő szívesen részt vett (Retkes, 2017, p. 60).

2.1.6. Egyéb hatások

Bartók vallással kapcsolatos eszméit és elképzeléseit kora politikai eseményei kissé beárnyékolta. Gertler Endre a következő történetre emlékszik 1938-ban: „Közölte velem azt is: komolyan foglalkozott azzal a gondolattal, hogy áttér a zsidó vallásra, hogy így akadályozza meg művei előadását a náci Németországban. Késérően tette hozzá: jogtanácsosa felvilágosította, hogy a faji törvények értelmében az áttéréssel sem érhetné el a művek teljes letiltását.” (Bónis, 1981, p. 149). Ez az erősen szimbolikus cselekvésnek tekinthető terve csak előjele volt Amerikába emigrálásának. Takács Jenő következő emléke ezt támasztja alá: „a német nagykövetség tiltakozott az ellen, hogy az állítólag zsidó származású Dobrowen Budapesten dirigáljon. (...) Bartók ezt mondta: „»Olyan országban, ahol ilyesmi előfordulhat, nem maradhatok.«” (Bónis, 1981, p. 158).

E két esettől eltekintve Bartók alapvetően csak egyszer folyt bele aktívabban a politikába, és akkor is szigorúan szakmai alapokon. 1919-ben, a Tanácsköztársaság ideje alatt olyan szabadságot és lehetőségeket remélt, amiben ő és életreformer társai támogatást kaphattak volna a kulturális változások elindításához:

„... az én jövőm helyzete sem világos még; csak annyi bizonyos, hogy a művészetet és tudományt a lehető legnagyobb támogatásban részesítik a kommunista kormányok. Magától értetődik, hogy csak az igazi művészetet: nem fog többé megtörténni, hogy egy Kálmán Imrét Mihailovich Ödönt felmagasztaljanak, egy Ady Endrét pedig keresztre feszítsenek. (...) Egyébként én sokat járok a közoktatásügyi népbiztosságba: szó van egy zenei direktórium megalakításáról (Dohnányi + Zoltán + én), amely teljhatalmulag intézkednék zenei ügyekben.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 292-293)

Ennek kapcsán aktív kapcsolatban állt a Kassák-körrel is, még ez év „május 14-én délután részt vesznek Kassák Lajos folyóiratának, a Má-nak propagandadélutánján Budapesten” (Ifj. Bartók, 2021, 172).

Bartók Kassákkal való, főként eszmei kapcsolata szorosnak tekinthető. Bartók könyvtárában fellelhető Kassák két folyóiratának, a Tett és a Ma számainak zöme, melyeket maga Kassák küldött el neki rendszeresen (Csaplár, 2006, p. 3). Kapcsolatuk

főként az I. Világháború vége felé erősödött meg, mikor mindketten látták egymásban, hogy azonos eszméket követnek, melyekre hasonló módon reflektálnak, és a későbbiekben életfelfogásuk is hasonló módon formálódott. Mindketten antimilitaristák voltak, szemben álltak a fennálló társadalmi és művészi helyzettel, és mindketten forradalmárokként akartak változást hozni (Csaplár, 2006, p. 4).

Bartók életére és művészetére a legnagyobb hatást a népi kultúrából merített miszticizmus és szimbolizmus gyakorolta, mely talán a legtöbbet kutatott terület Bartók életművében (Miskolczy, 2011, Tallián, 1983), és melyet a 3. fejezet során még részletesen említünk.

2.1.7. A lélek és a technológia

A természettudomány pozitivista, empirikus szemlélete, az evolúcióelmélet és a technika begyűrűzése a társadalomba, munkába és magánéletbe egyaránt, mind új értelmezésekhez vezettek a századforduló lélekfelfogásait illetően. A technológia lélekre és az életre gyakorolt hatásainak értelmezését két irányból közelítette meg a kor embere: egyesek az elmagányosodás okozójaként, mások az emberi életet megkönnyítő, segítő, hasznos eszközökként tekintettek rá. Bartók egyfajta átmenetet képviselt e két tábor között. Már Budapestre kerülve, a milleniumi városfejlesztések során megtapasztalhatta a gyors technikai fejlődést (Lukacs, 2014, p. 9), és a technológia vívmányait és újításait a későbbiekben is nagy érdeklődéssel és gyakran azonnali elfogadással kísérte. Híve volt minden fejlődésnek, ugyanakkor több ízben hangot adott aggályainak a technológia lélekre és a művészetekre, ezáltal a társadalomra való negatív hatásaival kapcsolatban (Bónis, 1981, p. 68).

A korábbiakban kirajzolódott Bartók sajátos lélekfelfogása szerint a lélek helyett a teremtmény akarata fogadta el az élet mozgatórugójaként. Ez a teremtmény akarata irányította változékonyság, fejlődés, állandó mozgás jelentette számára magát az életet. Bartók kinyilatkoztatásaiban nem jelenik meg az elleketlenedés fogalma, de az élettelené válás és az elembertelenedés annál inkább, így a technológia negatív hatásait leginkább az emberideálra és ezáltal a társadalomra vetítve tartja negatív hatásúnak. Bartók kapcsolatát a technológiával a következő fejezetek kapcsán még részletesebben tárgyaljuk.

2.2. Bartók társadalomképe és emberi kapcsolatai

2.2.1 Társadalmi környezet és hatások, valamint a kapcsolatteremtés és a kapcsolattartás formáinak értelmezései

Bartók Béla édesanyja emlékei szerint erős, egészséges újszülött volt. Nagymama, Ronkovics Matild épp az ellenkezőjéről tanúskodik (Dille, 1996, p. 48). A kis Béla alig, hogy megszületett, máris kettős mérce alá esett, ami előrevetíti a századforduló társadalmi átalakulásának gyújtópontjait. Édesapja családja ugyanis nagy lábon élő dzsentri lévén nem fogadta jó szívvel, hogy az édesanya, Voit Paula személyében egy tanítónő került az ő családjukba, így a kis Bélának sem örültek igazán. A teljes képhez hozzátartozik, hogy mindezek ellenére Bartók gyermekkorában igyekezett tartani a kapcsolatot apai ágú rokonaival is. 1891-ben egyik Nagyváradról írt levelében édesanyját Matild nénikéje felől kérdezi (Ifj. Bartók, 1981, p. 9.). Ahogyan Dille is említést tesz róla, ez a kapcsolat a Bartók családdal nem sokáig maradt meg aktívan (1996, p. 47), bár arról tudomásunk van, hogy a Zeneakadémiai évek során és később is még találkozott nagybátyjával, „Géza bácsival”. Bartók Géza említése 1900 és 1918 között többször is megjelenik, találkoztak személyesen, valamint nagybátyja Bartók egyes koncertjein is jelen volt (Ifj. Bartók, 1981).

Bartók édesanyja német származású, pozsonyi tanítónő, Denijs Dille az intelligens, kitartó, kevésbé dinamikus, pontos, igényes jelzőkkel illeti. (1996, p. 47). Férje korai halála miatt egész életében egyedül kereste a kenyerét (nem ment újra férjhez a házvezetésben pedig nővére, Irma segítette), és bár ezt a helyzetet a kényszer szülte, a társadalom szemében akkoriban még nem volt elfogadott jelenség. Paula ugyanakkor fia számára életre szólóan megalapozta nemcsak életfelfogását és munkamorálját, hanem az erős, szabad és önálló nő ideálját is. Bartók ezáltal egy tisztességes, mértéktartó polgári értékrenden nevelkedett.

Gyermekkorában Nagyszentmiklóson természetes volt számára, hogy több nemzetiséggel találkozott (magyar, román, német és szerb), majd Pozsonyban ugyanilyen színes közegben élt. Részint ez lehet az oka annak, hogy felnőttként minden sovinizmust mellőzve, testvériesen fordult más népekhez (Vajda, 1981, p. 905). Sok nyelven megtanult írni és olvasni, ami nem csak népdalgyűjtő munkájában volt segítségére, de azoknak a nemzetnek a kulturális jellegzetességeit is mélyebben megismerhette, ahova koncertezni vagy népzenei gyűjteni járt.

Ismét említést kell tennünk Pozsony városának társadalmi hatásairól. A színházak és koncertek mellett ekkoriban az egyik legjelentősebb kulturális színtér a Lábán kávéház

volt, amelyet Bartók iskolatársa, a későbbi neves táncművész Lábán Rudolf édesapja, id. Lábán Rudolf vezetett. A kulturális és politikai élet kiválóságai mind megfordultak itt, mindennapos volt a cigánymuzsika is. Ifj. Bartók Béla egyik emlékezésében egy fontos utalást találunk: „Pozsonyi diák korában a közeli kávéházban féláron kapták az előző napi újságokat; talán ebből ered, hogy később sem fizetett elő újságra, hanem számonként vett egyet-egyet.” (Bónis, 1981, p. 66). Valószínű tehát, hogy ezeket az újságokat a Lábán kávéházban vásárolta meg a fiatal Bartók. Azáltal, hogy gyakran megfordult a kávéházban, számos hatással óhatatlanul is találkozhatott: hallhatott beszélgetéseket, látásból megismerhetett fontos személyiségeket. Bartók és a fiatal Lábán több, mint valószínű, hogy ismerték egymást, bár arra vonatkozóan viszont nincs információnk, hogy szoros baráti kapcsolat fűzte volna őket egymáshoz, érdeklődési körük is ekkor még messze állt egymásétól (Vajda, 1981; Vojtek, 1999).

18 éves koráig Bartók a Gartenlaube folyóirat köteteit maga is olvasta, és mivel csonka családban nevelkedett, az általános családi mintaképet első sorban innen ismerhette meg. Életfelfogásának átalakulása során idővel viszont szembe fordult a Gartenlaube által közvetíteni kívánt társadalmi és erkölcsi értékrenddel, hogy később többek között a szabad, kötöttségektől mentes párkapcsolat híve legyen. Erre utal rögtön a második, Stefi számára írt levelében: „...mert én az emberek szabadságának biztosítását minden másnál előbbre helyezem. Viszont azt is be kell vallanom, hogy 18 éves koromba még nem így gondolkoztam; akkor én is még a „Gartenlaube” regényeinek »ewige Treue«-ját gondoltam az élet legfőbb sőt egyetlen ideáljának” (Sacher, 1979, p. 15). Mint filozófiájában részleteztük, ez a szemlélet még évekkel később is megmarad.

A zeneakadémiai évek és az azt követő néhány, koncertkörutakkal teli év meglehetősen intenzívnek mondható kapcsolatteremtés és kapcsolatépítés szempontjából. A nemzetközi szintű zongoraművészi karrier kiépítése ezt meg is kívánta. A kapcsolatok kiépítésében kezdetekben leginkább zongoratanárára, Thomán Istvánra számíthatott. Thomán saját szalont vezetett, ahova meghívta az épp Budapesten koncertező külföldi művészeket, tanítványai pedig a koncertek után vagy a művészek itt tartózkodásának más napjain is személyesen találkozhattak és megismerkedhettek velük. Thomán Bartók nemzetközi előadóművészi karrierjét is elősegítette neves nemzetközi művész barátainak küldött ajánlólevelekkel, ami sok esetben járt tényleges koncert lehetőséggel Bartók számára, idővel pedig már saját maga is művészileg értékes kapcsolatokra tudott szert tenni.

Jellemző volt akkoriban, hogy az emberek (akár a fellépő művészekkel együtt, akár baráti társaságban) a koncertek után vacsora keretében folytatták a társadalmi életet. Bartók egyik levelében így írja le ezt a tevékenységet:

„Kedves mama, mostanában sokat lumpolok (!), mert itt vannak a Jurkovics leányok! Csütörtök estére Weinék (az egyik nagybácsiok) hívtak meg. (...) Hazatérés csak egy órákor éjjel lett. Szombat estére Vaszilievics városi tanácsos (a másik nagybátyjuk) hívott meg. Ezen az estén ott voltak Ábrányi Kornélék is. Innen is egy órákor jöttem azaz kocsiztam haza, lévén az ő lakásuk a Tisztviselő-telepen, a mely egy óra járásnyira fekszik lakásomtól. Ez a Vaszilievics az a befolyásos városi tanácsos, a ki protezsálhat a nagy ösztöndíjnál. Azt mondta, a mit már én is mondtam; hogy mostan ketten is kaphatjuk az ösztöndíjat. Mindenütt nagyon szívesen fogadtak, s haza is kocsiztattak. Tegnap este (vasárnap) együtt voltunk az operában egy földszinti páholyban Vaszilievicsné a 2 leány és én. Előadás után kimentünk a városligetbe, a hol a többiekkel találkoztunk és vacsoráltunk. Vacsora után hazasétáltunk.” (Demény, 1976, p. 101)

Bartók élete során, főként előadóművészként többször is részese volt ilyesfajta nyilvános vagy zártkörű, étkezéssel egybekötött összejöveteleknek, többek között hercegnőkkel és más előkelőségekkel is. 1906-ban, madridi útja során például maga Mária Krisztina anyakirálynéval találkozott, rövid látogatásának ellenére több alkalommal is.

Kezdetben úgy tűnik, a fiatal felnőtt Bartók viszonylag könnyedén teremtett kapcsolatokat és gyakran járt néhány fiatal művésztársával az akkoriban jellegzetes társadalmi körökbe, eseményekre. Későbbi élete során az igazán nagy csalódások (Fábián Felicie halála, Geyer Stefí elutasítása, legkedvesebb műve, A kékszakállú herceg vára bukása stb.) azonban megtörték az emberekkel való könnyedebb kapcsolatfelvételt. A csalódások mellett teljes életfelfogásának átalakulása is nagyban meghatározta a későbbiekben kialakuló, a társadalomról és az emberi kapcsolatokról alkotott képét.

Ahogy egyre inkább csalódott a régi, romantikus társadalom és emberképben, egyre inkább kiutat jelentett számára az igazi nép, a paraszti kultúra felfedezése, amelynek társadalmi és kulturális megnyilvánulásai váltak igazán értékké Bartók számára is, mint oly sok életreformer művész és gondolkodó számára a századfordulón. A paraszti kultúra még sokáig megvetett maradt a társadalom és a politika nézetei szerint (számtalan olyan műfaj vagy műalkotás is született, amelyben az arisztokrácia gúnyosan

megveti a legalsóbb rétegek tudatlanságát és esendőségét), így Bartók még inkább magányosnak érezte magát kutatói törekvéseiben.

A népdalkutatásban Kodály személyében lel igazi társra és egyúttal baráttra, de Kodály szerepe Bartók életében ennél sokkal jelentősebb. Az életreform szemléletbe való beavatás mellett olyan reformer gondolkodókkal és művészekkel kötötte össze személyesen is, mint például Balázs Béla, de a különböző reform társulásokkal is megismertette, mint a Gödöllői Művésztelep vagy a Vasárnapi-kör. Bartók ezután tudományos előadó tagja lett a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájának, bár nincs bizonyítéka annak, hogy tervezett előadását ténylegesen megtartotta volna. A különböző reform társulások tagjaival bizonyosan személyes ismeretségben volt, viszont hiteles adatok hiányában nem bizonyítható, hogy aktívan vagy rendszeresen részt vett volna munkásságukban. Említésre méltó még Kassák Lajossal való kapcsolata, aki hasonló reformer felfogása miatt vívta ki Bartók szimpátiáját, és akivel hosszabb távon is kapcsolatban maradtak (Csaplár, 2006).

A későbbiekben az életreform szemléletű társulások előszeretettel hívták meg Bartókot egy-egy jeles kulturális eseményükre. Így történt, hogy egy ízben részt vett a Bauhaus egyik matinékoncertjén (Ifj. Bartók, 2021, p. 249), vagy ahogyan első felesége, Márta is tudósítja anyósának, a Nyugat rendezvényein:

„Tegnap pedig B. játszott egy Vigszinházi matinén, amit Osvát Ernő, a Nyugat szerkesztőjének 25 éves jubileuma tiszteletére rendeztek, s utána az egész Nyugattal elmentünk fagylaltozni a Club kávéházba. Móricz Zsigmonddékkal ültünk együtt s jól elbeszélgettünk, – de megismerkedtem az összes mai »nagysággal« is, akik úgy néztek rám, mint egy Mars-beli csudára, mert legtöbbjét – először láttam életemben! Móriczék nagyon kedvesek voltak, nagyon hívtak magukhoz, – az asszony melegen érdeklődött irántad, s meséltem neki rólad.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 341)

A kapcsolatteremtés és kapcsolattartás formáiban új lehetőségeket teremtettek a technikai újítások. A századforduló legnagyobb volumenű újításai a városfejlesztéseken belül a közlekedés terén történtek. Bartók édesanyjának írt leveleiben többször is tudósít utazásainak modern körülményeiről, pl. a vonatok vagy a földalatti vasút szolgáltatásairól és minőségéről (Ifj. Bartók, 1981, p. 119, 135 stb.). Bartók, mint minden újítás híve egy ízben még a repülést is kipróbálta. 1936-ban életében először (és utoljára) utazik repülővel, ami olyan nagy élmény számára, hogy már a repülőn megírja azt édesanyjának

(Ifj. Bartók, 1981, p. 549; 2021, p. 357). 1939-ben Péter fiával való levelezésében megjelenik az önálló autóvezetés témája is, melyet filozófiai jelleggel így értékel Bartók: „Nagyon érdekeltek a híreid, főleg az önálló autovezetésről szóló. HM! ez talán veszedelmes dolog, nem? Igaz ugyan, hogy pl. Kaliforniában [U.S.A.] bárki vezethet autót, ... , a Szent Szabadságot ott erre az ügyre is kiterjesztik.” (Ifj. Bartók, 2021, p. 416).

A kapcsolatteremtés és kapcsolattartás formáiban egy másik jelentős és talán kevésbé vizsgált jelenség a fényképezés lehetőségeinek felhasználása. A korban használatos vizitkártyák, melyeken az emberek egész alakban vagy portré formában is megjelenhettek, olcsó és könnyű előállításuk miatt nagy népszerűségnek örvendtek (Warner Marien, 2015, p. 99). Valószínűleg ilyen vizitkártya formájában több kép is készült Bartókról⁹, egy ízben talán a „képeskártya” kifejezéssel épp ezekre hivatkozik (Ifj. Bartók, 1981, p. 41). A fényképeket (akár vizitkártya, akár kisebb arcképes fényképek vagy később képeslapok) előszeretettel küldték egymásnak az emberek, erről tanúskodik többek között az alábbi levélrészlet Bartóktól: „Itt küldöm Felicie képét, ma kaptam meg. Fábiánné lelkemre kötötte, hogy küldjem el. Ezt én meg is tettem, viszont a te lelkedre kötöm, hogy küldd vissza” (Ifj. Bartók, 1981, p. 62). Ezek alapján a személyes jellegű fényképküldés egy olyan meghatározó társadalmi szokásnak tekinthető, mely a levelezést mint írásos kapcsolattartási formát személyesebbé tudott tenni a fontos személyek vizuális megjelenítésével. Továbbá elősegíthette a megismerkedést is abban az esetben, ha az embereknek nem volt lehetőségük személyes találkozásra, vagy hosszabb ideig tartó távollét esetén vizuálisan is megbizonyosodhattak szeretteik jóllétéről. Erről a fényképküldési aktusról viszont csak rövid időintervallumban, 1901 és 1903 közötti időszakban találunk információkat Bartók levelezéseiben (Ifj. Bartók, 1981), ami a fényképezés technológiájának rohamos fejlődésével, ezáltal társadalmi funkciójának átalakulásával hozható összefüggésbe.

A rövid időn belül egyre kompaktabbá váló fényképezési technológia hamarosan elérhető lett minden ember számára, így a mindennapok részévé, sok esetben szabadidős tevékenységgé is vált, nem meglepő módon Bartók számára is: „Századunk rohamos technikai fejlődését figyelemmel kísérte. (...) Érdekelte a fényképezés, hosszú ideig használt egy 8X14-es Kodak gépet, népdal gyűjteményét énekesei fényképével téve teljesebbé. A képek előhívását és másolását otthon végezte, családtagjai közreműködésével.” (Bónis, 1981, p. 68). A fényképezés ezek után már a személyes

⁹ Bónis Ferenc 2006-os gyűjteményében nem jegyzi a képek készítési technikáját.

élmények, valamint az ember számára jelentős pillanatok megörökítésére is alkalmassá vált, ezáltal újabb lehetőségeket nyújtva a kor társadalmának és emberének mélyebb megismeréséhez és megértéséhez. Ezeket a lehetőségeket felhasználva végeztük a kutatásunk képhermeneutikai részét is.

Az eddigieket áttekintve kirajzolódik, hogy Bartók életében igen fontos szerepet játszottak a társadalom különböző színterei. Pozsonyban gyakran megfordult Lábán kávéházában, mások és saját koncertjeihez kötődően Pesten majd külföldön is rendszeresen részt vett szalonok összejövetelein, vagy a koncertek utáni vacsorákon, és mint művésznek, igencsak presztízsértékű volt például a Lipótvárosi Kaszinóban fellépnie. Ezeken a színtereken igencsak aktívan megtapasztalta korának társadalmi értékrendjét. Tovább árnyalja a képet, hogy a külföldi koncertútjai során más nemzetek kultúráját megismerve is talált értékeket: különösen vonzódott Párizshoz és a francia kultúrához, ahol a legszínesebb kulturális és művészeti hatások érték őt.

Bartók számára alternatív kulturális színtérnek tekinthetjük a Gödöllői művésztelep vagy a Vasárnapi kör egyes összejöveteleit is, de a Szellemi Tudományok Szabad Iskolája is ide sorolandó. Ezeken ugyan csak egy-egy alkalommal vett részt, de ez esetben a személyes jelenlétét vagy nevének feltűnését tekinthetjük szimbolikusan annak jeleként, hogy az általuk hordozott eszmékkel és értékrenddel egyetértett.

2.2.2. Bartók társadalomképe és az emberekhez fűződő viszonya

Bartók életútjának áttekintése során olyan jellegzetességek és kategóriák is kirajzolódtak, mint a társadalomkép, az egyes társadalmi szerepek vagy az emberi kapcsolatokra utaló jellemzők. A következőkben e kategóriákon keresztül mutatjuk be Bartók társadalmi értékrendjét, ami filozófiájának megfelelően, azzal párhuzamosan szintén gyökeres változáson ment keresztül.

Kora társadalmának legnagyobb problémáját Bartók abban látta, hogy a legszélesebb réteg, a polgári középosztály nem rendelkezett tiszta erényekkel, nem volt erkölcsös és a kultúra hagyományozódása részéről az epigonságban, üres rituális ismételtetésekben nyilvánult meg. Ezt tapasztalta környezete történeteiben, miként azt az alábbi levélrészlet is jól példázza:

„Vasárnap jelen voltam a Kriszkindlinél. (A mi fánk szebb ám!) Ó jaj, a gyerekek ünneplő ruhába öltözött, és glédába állíttatott; anyjuk – ugyancsak ünneplőben – szemben velők foglalt állást. Előlépett Tuti és egy csomó érthetetlen szót mormogott.

Aztán rázendített a 6 tagból álló kórus: »O stille Nacht, heilige Nacht.«, Aztán előlépett Puczi, és több versszaknyi bombasztot meg érzést szavalt el, aztán újra a kórus. Aztán előlépett Snuczi és – stb. stb. mindaddig, míg a 4 gyerek mind le nem adta szavatatát. És mindaddig szegény Pucziknak glédában kellett állni és 20 percig nem volt szabad se játékra se fára nézni, sem örülni! Ó emberek, akik mindent hiú és unalmas ceremóniákba fullasztok!” (Ifj. Bartók, 1981, p. 248).

Bartók kritikáinak megfogalmazásakor szintén a reform gondolkodók írásaiban talált visszhangra. 1905-ben Gorkij nyomán alkotott szemléletét ismerteti meg hűgával:

„A sorok közül mintegy ki lehet olvasni: »Ime! látjátok az emberiségnek eme nyomorult páriáit! Ép annyira jók vagy gonoszak, mint a magasabb, úri osztály fiai.« Vagyis Gorkij mintegy védelmére kel ennek a szegény, megvetett osztálynak. Ezért írta pl. e 2 művét. S ki tehetné ezt inkább, ki ismeri ezeket az embereket jobban, mint épen Gorkij, a ki annyi évet töltött csavargók társaságában? És az örökké ugy lesz, hogy az úr lenézi a szegényt. Miért? Ő sem nem jobb, sem eszesebb; csak épen szerencsésebb volt a helyzete. Ez az igazságtalan megvetés általános emberi hiba; Gorkij művei már ezért is – gondolom – hosszú életűek lesznek.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 125).

Bartókot, mikor e sorokat írta, már mélyebben is foglalkoztatta a népdalgyűjtés, így bár kezdetlegesen, de személyes tapasztalatai is voltak a paraszti társadalom működéséről, értékrendjéről, jellegzetességeiről. A különböző társadalmi rétegek közti különbségeket 1907-ben is megfogalmazza:

„Ami a tradíciót illeti, ez csak az átlagemberek szent-szentírása. (...) A legalsóbb osztályoknál, a népnél annál szebb, minél jobban ragaszkodik a tradícióhoz. De a legfelsőbb osztály emberei kell hogy mentől inkább függetlenedjenek alóla. Középut nincs. Soha nem sikerült rosszabbul közmondás, mint az a bizonyos az arany középutról. Dehogyan arany az, rosszabb mindennél. Ezért az a közép osztály, mely a legfelsőbbek és a parasztok között áll, korlátoltságában szinte élvezhetetlen. A parasztoknak mindenben megnyilatkozó sokszor őszerejű gyermekes naivságát szeretjük, a legfelsőbb szellemi ereje imponál, de a középszerűek – hozzávéve az »urak« legnagyobb részét – bárgyúsága, melyből a természetes naivság hiányzik,

tűrhetetlen. Azt hiszem, küzdenie kell mindenkinek, nőnek úgy mint a férfinak a tradíció bilincsei ellen, persze ha meg van a hozzávaló ereje” (Sacher, 1979, p. 21).

A századforduló életreform törekvései révén egy új társadalom ideáltípusa volt kialakulóban, ami részben a kommunamozgalmakban próbált megtestesülni (pl. Gödöllői Művésztelep). A kommunamozgalmak lényege egy új típusú közösség megteremtése volt, ahol az egyéni élet és a társas együttélés értékrendjét és ezek rituáléit is újra értelmezték. A társadalom ősi archetipikus formájának visszaállítását tűzték zászlajukra, aminek az alapja a modernizáció kritikája, a romantikus elvagyódás a természetbe, az ideális közösségi élet megteremtése, az ember és társas kapcsolatainak megmentése volt. Ezeket az értékeket Bartók szemléletében is mind megtaláljuk, és az ilyen típusú mikrotársadalom képe számára is ideális lett volna, de a zeneművészi és a népdalgyűjtési tevékenység természetéből adódóan (néhány művészeti összefüggéstől eltekintve (Gellér & Keserü, 1987; Novák, 1979) nem vehetett részt az ilyen típusú kommunák napi szintű életvitelében. A népdalgyűjtés során azonban maga talált rá a paraszti kultúrában arra az ősi archetipikus társadalmi formára, ami az idők során egyenes úton hagyományozódott és a civilizációtól ekkoriban még nagyrészt érintetlen volt. A társadalmi együttélés tekintetében a kommunák alternatívájaként értelmezhető a vidéki falvak kisközösségei, amelyet Bartók a kertvárosi életformát követve igyekezett megteremteni. A kertvárosi életforma szintén ekkoriban volt kibontakozóban, és szintén alternatívát kínált a civilizációtól való menekülésre. Bartók kertvárosi életviteléről részletesen a 2.3. fejezetben értekezünk.

Bartók a népdalgyűjtés során nemcsak a népdalok értékeit fedezte fel, hanem a mögöttük és bennük rejlő egyetemes emberi, erkölcsi értékeket is. A dalokhoz, zenékhez kapcsolódó rituálék (pl. táncok) jellegzetességei különösen mély benyomást tettek Bartókra, hiszen ezek a civilizált ember számára a megszokottól eltérő módon közvetítettek mély tartalmakat. Bartók a különböző, egymástól és a civilizációtól elszigetelt népcsoportoknál járva megfigyelte azt is, hogy ami az egyik közösségnél erkölcstelen, az a másiknál erkölcsös (pl. a különböző tánc típusok férfi és női elemei). Megfigyelte továbbá, hogy sokszor az egymás mellett élő, ám különböző szokásokkal rendelkező kisközösségek között milyen erős a másik kultúrája iránti tisztelet és elfogadás, emiatt nincs alá-fölé rendeltség, egymást egyformán értékesnek tekintik. E tapasztalatok és megfigyelések mentén jutott el az ő ideális, utópisztikus társadalomképéhez, ahol a népek testvéries együttélése az egész Földön megvalósul.

1931-ben egy a romániai gyűjtéseit segítő kedves barátjának, Octavian Beunak címezve fogalmazta meg: „Az én igazi vezéreszmém azonban... a népek testvérré-válásának eszméje, a testvérré-válás minden háborúság és viszály ellenére” (Demény, 1976, p. 397).

Bartók kultúrakritikája attitűdjében és cselekvéseiben is megnyilvánult. Ezek a szimbolikusnak tekinthető cselekvések akkor törtek elő belőle, amikor a társadalom részéről érzekelte a tartalomvesztést, kiüresedést vagy a társadalom részéről hibás, nem megfelelő értelmezés és jelentésadást történt. Bartók sohasem egy adott kulturális jelenség ellen, hanem annak a társadalom által hozzáadott értékével szemben állt ki (pl. cigányzene). Ő az általa helyesnek vélt tartalmat kereste, és tisztának talált minden olyan forrást, ahonnan a megfelelő tartalmat kaphatta annak bármilyen formai megnyilvánulásától függetlenül.

2.2.3. Társadalmi szerepek, emberi kapcsolatok

A fentiek nyomán kijelenthetjük, hogy Bartók az új filozófiákban és embereszményben, valamint a népi kultúrában is a századforduló álságos, félfeudális magyar társadalmától meglehetősen eltérő társas viszonyokat fedezett fel. A magyar paraszti világban szerzett tapasztalatairól így tudósít: „Egy sereg új tánc fajta bukkant elő, az egyiket a „dudureanca”-t 2 lány járja 1 legénnyel. Ilyen polygamikus táncot sem találtam eddig.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 222). „1912. december 24-én Giládon gyűjt, ahol csak férfiak énekelnek; 1912 december 26-án megint Széphelyen, ahol viszont csak lányok és asszonyok” (Ifj. Bartók, 2021, p. 131). Részben ezeknek a hatásoknak tulajdonítható, hogy Bartók többek között a tanítás során is egyenrangúan bánt fiúkkal és lányokkal, miként azt egyik tanítványa, Nemes Katalin is megerősíti (Bónis, 1981, p. 226). Az ilyen jellegű megnyilvánulásian túlmenően részletesebben is kirajzolódtak a társadalmi szerepekről alkotott eszményei, melyeket a következőkben ismertetünk.

2.2.3.1. A barátság a férfi és női ideálképben

Bartók embereszménye, melyet az első fejezetben igyekeztünk bemutatni, lényegében egyenlő a férfiről alkotott ideálképével. Érdekes azonban az emberi viszonyok tekintetében is értelmezni a nemi szerepekről alkotott felfogását, azaz, hogy hogyan kötődött férfi és női társaihoz.

Az elvonuló életmódot élő Bartók barátságról alkotott fogalmát meglehetősen nehéz megragadni, több tényező is befolyásolja a megítélését. Mindenesetre az bizonyos,

hogyan kevesen álltak igazán közel hozzá, csak azok a személyek nevezhetők barátainak, akikkel igazán szót tudott érteni, és akik világfelfogásban is hozzá hasonló módon nyilvánultak meg. Ilyen személy azonban családtagjain kívül meglehetősen kevés volt Bartók környezetében.

Egészen sajátos felfogásban nyilatkozik Bartók a barátságról Geyer Stefinek 1907-ben:

„Nekem eddig még csak egyetlen egy barátom van, azt is néha csak önámítással nevezhetem annak, úgy hogy az érzésnek nem nézek merően a szemébe. Mert én barátságot csak a főbb dolgokban való felfogásbeli harmóniával képzelhetek. Éppen ezért önálló férfiegyének közt ritka, vagy lehetetlen az igazi barátság. Férfi és nő között inkább, mert bizonyos hagyományos alkalmazkodó képesség lép föl vagy egyiknél vagy másiknál. Az én egyetlen barátom is – asszony. Megjegyzem – csak barátom! Azt már elvégeztem magamban, hogy férfi barátom nem lesz, mert nem lehet. Csakis önálló ember lehetne erre való, de ez a körülmény szinte kizárja a felfogásbeli harmóniát. Ha ilyenek összeállnak, mint 2 össze nem illő fogaskerék, egymást zúzva, recsegve ropogva indulnak meg, Minden tényleges eredmény nélkül, hogy végre is széjjel essenek. Jellemző példa: Wagner és Liszt.” (Sacher, 1979, p. 31).

Amellett, hogy ebben a felfogásban erősen mutatkozik már Stefi iránti vonzalma, amit ekkor még óvatosságból barátságként ír le, máris kitűnik, hogy elképzelése szerint két férfi között sosem jöhet létre igazi egyetértés szellemi erejük egyenértékűsége és mindenkorai különbözősége okán. Ebből következik, hogy számára a férfi ideál az életreform embereszmény mellett azt is magába foglalja, hogy felfogásban sosem találkozhat saját felfogásához pontosan hasonlóval. Ebben pedig már szinte a konstruktivizmus jellemzőit is megmutatkozni vélhetjük, miszerint minden ember különböző tudásépítménnyel rendelkezik a világ megismerése során, ezáltal két férfi sosem juthat tökéletes egyetértésre, világképük sosem lesz tökéletesen egyforma. A nő szemszögéből már más a helyzet, férfi és nő között ugyanis egyfajta hierarchiát jelenít meg Bartók. E következtetésre életfelfogását és tetteit ismerve is mindössze az általa tapasztalt női természetből, valamint korának hierarchikus társadalmi viszonyaiból következtethetett. Mindemellett egy rövid időre látszatra felfedezni vélte Stefi gondolkodásában saját gondolkodásának azonosságát, bár ezt, mint tudjuk, hamar csalódás követte: „Ellenkező felfogások feltárása lehet érdekes, lehet kedves de az egyike

a legszebb örömeinknek, ha egy-egy gondolatunkat, melyre egész világfelfogásunk alapul, megtaláljuk habár más köntösben is embertársunknál, sőt épen egy barátnál.” (Sacher, 1979, p. 34-35).

A tökéletes egyetértés hiánya fokozta Bartókban a magány érzetét. Ezt Frederick Delius, angol származású, Norvégiában élő és alkotó zeneszerző számára az alábbiakban írta meg 1910-ben:

„Olyan szívesen írnám le — és olyan nehezemre esik —, milyen nagy öröm, szinte azt mondhatnám, esemény volt számomra, hogy Önt megismertem. Mégpedig — teljesen függetlenül a zenétől! Ahogyan Önt egyszerűen mint embert láttam! Attól tartok, nem veszi természetesnek, hogy ezekről a dolgokról írok; mindezt a beszédemből is megérezhette, de képtelen vagyok hallgatni. Olyan egyedül vagyok itt, egyetlen barátomon, Kodályon kívül nincs senkim, akivel beszélhetnék, és máshol sem találkoztam még senkivel, aki kezdettől fogva olyan közel állt volna hozzám, mint Ön. És éppen ezért nevezhetem a zürichi ünnepi napokat életem egyik legszebb időszakának. Ön most újra a norvégiaihoz megy, vagy már ott is van — én sajnos ezen a nyáron nem hagyhatom el a várost — és csak innét vágyódom a vad tájakra, amelyekről Ön beszélt nekem.” (Demény, 1976, p. 167)

Delius beszámolóinak hatására utazik el Bartók Norvégiába, amely az egyetlen, pusztán pihenéssel töltött utazása volt. Ez az utazás testi és lelki határátlépésnek tekinthető Bartók életében, hiszen korábban nem tapasztalt körülmények között töltötték ezt az utazást.

2.2.3.2. Nőkép

Bartók az egyetemes filozófiai fejtegetései mellett a nők helyzetével is sokat foglalkozott. Az elsődleges minta számára természetesen az édesanyja és az ő nővére, Irma néni volt, akiket erkölcsileg példaértékűnek tekintett és szoros kapcsolat fűzte hozzájuk. A női minták mellett életfilozófiai olvasmányai során is számos rokon gondolatra talált. Nietzsche *Menschliches, Allzumenschliches* műve nyomán 1905-ben hosszabb levélben írja meg húgának a női egyenjogúságról, illetve annak hiányáról alkotott nézeteit. Érdekesség, hogy a következő sorokat Bartók két nappal Fábíán Felicie halála után írja húgának, ami alapján feltételezhetjük, hogy Felicie valamilyen hasonló igazságtalanság miatt vethetett véget az életének (bár Bartókot természetesen húga érdeklődése is

vezethette e gondolatok megfogalmazására, e sorok után ugyanis még hosszasan okítja hűgát az ideális nőképről):

„Az asszony függetleníti magát azzal, hogy maga is szerez [anyagi javakat]. Szembetűnő itt egy óriási igazságtalanság: az asszony gyöngébb mint a férfi, mégis dupla hivatás vár rá: a gyermeknevelés, és a kenyérkereset. Ezt az igazságtalanságot szociális uton lehetne bizonyos módon enyhíteni. Hanem persze könnyen nem lehetne annyi gyökeres újítást behozni.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 127).

A nőkről alkotott nézetei azon kevesek közé tartozik, melyet élete végéig fenntartott. 1907-ben a fentiekhez nagyon hasonló módon nyilvánul meg egy Geyer Stefinek írt levélben:

„A nőnek kétszeres oka van erre a törekvésre [mindentől függetlenedni] (ha testi erővel nem is győzi úgy mint mi, de lelki ereje van annyi, tán több is). A természet amúgy is mostohán bánt vele, mikor a férfinél gyengébbnek alkotta. Hiszen rendesen kettős feladat vár rá: nemcsak a gyermekalkotás és nevelés súlyos terhe nehezedik vállára, még saját életét is kell hogy saját maga tartsa fön. Ez a rendes állapot: így van ez a parasztnál, a félvad népeknél vagyis az emberiség 99%-nál. Sőt még az uri osztályoknál is elég gyakran megesik. Ennek kiegyenlítésére 2 mód van: vagy az a férfi tartja el a nőt, akitől gyerekei vannak – de ez felfogásom szerint nem morális helyzet, mert így a nő bizonyos tekintetben szolgálai helyzetbe süllyed. Vagy pedig a nő igyekszik lelki erejének fejlesztésével ellensúlyozni a mennyire lehet testi erejének gyarlóságát, hogy teljes függetlenségét megőrizze. A természet okozta igazságtalanságot az még – sajnos nem tüntetheti el. Én azt hiszem, hogy ez a különös állapot egy későbbben fellépő s jelenleg már évtízezredek óta fönálló természetellenes hajlamnak tulajdonítható, mely a párválasztásnál mutatkozott. Mert aligha volt ez így az első embernél, minthogy a legtöbb állatfajnál nincs így. Sőt akárhány speciesnél a nőtény a természet rendjének megfelelőleg erősebb. Kissé tulságosan elkalandoztam a darvinizmus felé – pedig csak az önállósítás szükségességét akartam bizonyítani.” (Sacher, 1979, p. 21-22)

Mint korábban láttuk, Bartók a Stefivel való ismerkedés időszakában olvassa épp Rousseau Émiljét, és olvasás közben sem rejti véka alá véleményét. Rousseau egy helyen

a rossz erkölcsök ellenszereként értékeli a család fogalmát. Ebben a kontextusban szerinte a család erősíti a köteléket a két szülő és a gyermek között, valamint kifejti azt is, hogy a nő számára a legkedvesebb elfoglaltság egyedül a ház rendben tartása és férje szórakoztatása lehet. E sorokat olvasva Bartók a „lárifári” széljegyzettel látja el Rousseau gondolatait (Rousseau, 1902, p. 24)

Tíz évvel később, 1917-ben a nyilvánosság felé is kinyilvánítja, hogy támogatja a női egyenjogúságot és a nők választójogát. Mint haladó szellemű és kiemelkedő magyar művészt, Bartókot is megkereste a kor feminista folyóirata A Nő, melynek ő így nyilatkozott:

„Feltétlenül híve vagyok a női választójognak, mert igazságtalanság róluk rendelkezni nélkülök. A kérdéssel nem foglalkoztam közelebbről, egyéni hozzászólásom nincs, a művészetben sem látom felszabadító hatását, mert ezen a téren kinek tehetsége volt, az nemre való tekintet nélkül érvényesült. De bizonyos, hogy szociális, kulturális téren fontos eredményeket fog a jogegyenlőség felmutathatni. Hiszen a házasság mai formája s a házassági jog még azokból a régi időkből származik, mikor a nő tulajdonát képezte a férfinak, mikor az volt a beállítása, hogy a férfi jobbágya legyen s maga a történeti fejlődés követeli, hogy a nő jogát mai korhoz illőbb, modern törvények szabják meg.

— Még egyet, — mondja Bartók rövid gondolkodás után, úgy-e a választójogi javaslatba — hír szerint — csak a nő aktív választójogát kapcsolták? A választhatóságát mellőzték? Ezt nem tartom helyesnek, mert ez megint csak igazságtalan, felemás és tul közvetett megoldása a helyzetnek.” (Dénes, 1917, p. 173)

A fenti véleményét, miszerint a tehetséget nemtől függetlenül értékeli, bizonyítja, hogy 1938 február 10-én, koncertet is vállalt a Budapesti Női Zenekarral, melyen Mozart c-moll zongoraversenyét játszotta Sándor Frigyes vezényletével (Ifj. Bartók, 2021, p. 388).

A nőkkel való tiszteletteljes és elismerő bánásmód Bartók számos fényképén is megjelenik. Ezt bizonyítja következő, a képelemzési munkánk nyomán kiválasztott 1. kép.



1. kép 1923, Dittával (Bartók Archívum)

A kép 1923-ban készült, melyen Bartók második feleségével, Dittával látható. A térben semmilyen tárgyat, berendezést nem látunk, pusztán a beltér falait, ablakait. A háttérben egy asztal lapjának szélé tűnik fel Bartók és Ditta mögött, amely az asztallap formájából ítélve valószínűleg az a díszesen faragott és festett asztal, mely a 8-11. képeken teljes pompájában is megjelenik. Ebben a tudatban pedig mintha az asztal egyes motívumai sejlenének az árnyékban. Az asztal előterében ül Bartók és Ditta, feltehetően az asztalhoz tartozó, szintén faragott székeken, de ebből sajnos semmi nem látható ezen a képen. Ruházatukat tekintve Bartók a tőle megszokott közepesen sötét öltönyben, nyakkendőben látható, Ditta pedig egy nagyon világos színű (talán fehér) ujjatlan és igencsak lenge, bő szabású ruhában. Ruhájának érdekessége a vállánál látható két gombos szabás, mely lehet dísz is, de lehet a könnyű levehetőség érdekében gyakorlatias célú is. Bal karján egy karperec és egy karóra is található. Ditta hajviselete oldalasan fésült és kissé fiúsan rövidre vágott.

Első látásra a testtartásuk és testhelyzetük hordozza a legegységelműbb üzeneteket. Egymás felé fordulva, szimmetrikusan helyezkednek el. Bartók a bal lábát

keresztbe téve ül. Elülső karjaik a lábukon, egymás irányába pihen, másik karjukkal egymás nyakát ölelik át. Egy kevés tér van közöttük, hogy pontosan egymás szemébe tudjanak nézni. A kép egyértelműen szándékos, művészi megkomponálást tükröz, mely nemcsak a fotós elképzelése, de sugárzik róla, hogy a szereplők is önzonosak ebben a szituációban.

Bartók tekintete határozottságot és elszántságot sugároz, míg Ditta enyhe mosollyal és bájjal tekint férjére, kissé biccentett fejtartással, hogy tekintetének irányával felnézessen Bartókra. Egyértelműen érezhető a köztük lévő szoros kapcsolat és összetartás. Az eddigi kulturális fejtegetéseket tekintve a megváltozott férfi-női kapcsolatra nagyon erősen reflektáló szituációban látjuk őket, egyenrangúságot és egymás iránt érzett tiszteletet sugároznak, ugyanakkor Ditta láthatóan nagyra tartja férjét és felnéz rá, ami a fejtartásából és tekintetének felfelé irányuló szögéből következik. Érdekes azonban ruhájuk eltérő árnyalata, ami alapvetően lehet a véletlen műve, de a hajuk szintén ellentétes színével összevetjük, egészen a „jin-jang” egysége rajzolódik ki, ezáltal az egyenrangúság mellett az egymást kiegészítő, egymásba olvadó házastársi kötelék is megelevenedik.

A korszakban igencsak jellemző Ditta viselete mind a ruházat, mind a haj tekintetében. A nagyon bő szabású ruházata alapvetően az életmódreformokban gyökerező, majd a mozdulatművészek által elterjedt ún. zsákruha vonalat képviseli, mely éppen az 1920-as években vált a női divat alapjává. Hajviselete is a kor divatirányzatát képviseli, épp ekkor volt kibontakozóban ugyanis az új típusú női szépségideál, a *garçonne*. A háború után társadalmilag is egy nagyobb átalakuláson ment keresztül a női ideál, mely szerint ez a fiús típusú nő egyre inkább önálló és szabadon, kötöttségektől mentesen él és dolgozik. A nők a bő és egyenes szabású, zsákvonalú ruhákkal igyekeztek leplezni nőiességüket (Csipes, 2006, 143). Ezeken felül maga a karóra viselése már az új időfelfogás meggyökeresedésének a jele, ami ekkor már a hétköznapi élet alapvető és természetes részét képezte.

2.2.3.3. A családi minta átalakulása

Vizsgálódásaink nyomán megállapíthatjuk, hogy korának tendenciáihoz képest Bartók életvitele, ezáltal családi életformája is egy új, modern családeshményt testesített meg.

A nőkről alkotott, az emancipációt támogató véleménye mellett a férfi és nő szerelmi kapcsolatáról is olyan elképzeléseket olvashatunk a Stefinek írt levelekben,

amelyek hosszabb távon is meghatározóak maradtak Bartók felfogásában. Ilyen például a hűségéről alkotott képe:

„Még valamit az »örök hűség«ről. Én nem mondom ezt abszolút lehetetlennek. Csak relativnak. Forduljunk példához: 2-en együtt élnek az „örök hűség” jelige árnyékában. Mindkettő meg van győződve ennek fontosságáról. Közeledik egy harmadik. Az egyik észreveszi, hogy ebből baj lehet. Csak egy módja van az ellenállásnak; távol tartja magát erős akarattal attól a 3.-tól. Ha ez sikerül, s az a harmadik letűnik a látóhatárról, akkor minden rendben van. De ha nem tőle függ hogy a harmadik állandóan közelükben marad, akkor annak a kettőnek együttélése nem lesz egyéb csalásnál. Ilyen »baleset« ellen nincs biztosítás! Ebben az esetben a hamis mázú együttélésnél többre becsülöm s erkölcsösebbnek vallom az igazmondó széjjelválást. Szinte azt képzelem, lehetetlen ezt nem helyesnek gondolni, annyira meg vagyok győződve igazamról.” (Sacher, 1979, p. 18-19)

Ez a bizonyos harmadik később meg is jelent Bartók életében második felesége, Pásztor Ditta személyében, annak ellenére, hogy például Bartók édesanyja úgy látta, fia számára első felesége, Márta az igazán jó feleség: „...ő megérti Bélát és mivel olyan eszes, sokat segíthet neki” (Ifj. Bartók, 2021, p. 166).

A vallás erejének megtörésével a templomi házasságkötés és a válás fogalma is ártékelődött Bartók számára. Maga is nyilatkozik erről a szemléletváltásról: tizenéves korában megdöbbenett a polgári házasságkötés bevezetése, amit fiatal felnőttként már erkölcsösebbnek vélt a templomi házasságkötésnél (Demény, 1976, p.124).

Szintén a társadalmat érintő életreform eszmék hatásának köszönhető a cseléd és a háziasszony szerepeinek átalakulása is. Az emancipációs folyamatok során egyre erősödő és függetlenedő nő immár nemcsak párválasztás céljából pallérozza elméjét és egyéb képességeit, hanem a tanulás a nő szabad szellemének és függetlenségének megteremtésében játszik szerepet. Ugyanakkor ez a cselekvőképes, dolgozó nő olyan, a ház körüli egyéb teendőket is képes ellátni, melyek korábban a cselédek feladatkörébe tartoztak. Ennek jó példája Bartók mindkét felesége, akik számára – polgári értékrenden nevelkedve – újdonságnak számított például az önfenntartó kertművelés (erről lásd még a 2.3. fejezetet).

Bár a következő fejezetek során még részletesen foglalkozunk a gyermek kérdésével, itt is fontos megjegyezni, hogy édesanyjának nevelési stílusa és a

reformpedagógiai eszmék nyomán Bartók vélekedése szerint is a tekintélyelvűség korlátozólag hat a gyermekekre és a szabad szellemére nézve. Ezért Bartók az új eszméket követve igyekezett gyermekeit nevelni. Az új eszmék mentén a szabad szellemet helyezi előtérbe a férfi, a nő és a gyermek vonatkozásában egyaránt.¹⁰

2.2.4. Pedagógiai összefüggések

A kutatás során e témakörben három új összefüggés is feltárult. Bartók embertársaihoz és a társadalomhoz fűződő viszonyában a legszembetűnőbb a kapcsolatainak minősége által meghatározott attitűdje. A hozzá közel állóknak szerencsájuk volt megtapasztalni Bartók igazán oldott és szórakoztató személyiségét:

„Bartók Béla jelenlétében a hangulatnak nem kellett mindig komolynak lennie. Ellenkezőleg, megfelelő társaságban jókedvű és szórakoztató volt, ő volt a társaság lelke. Ha arra kérték, meséljen népdalgyűjtő útjáról, mindenkinek emlékezetes estét szerzett. Ha jó kedve volt, kissé pajzán is tudott lenni, és tekintélyes hölgyeket tudott meghökkenteni azzal, hogy saját gyűjtésű népdalokat idézett – a tudomány nevében természetesen” (Bartók, 2004, p. 198-99)

Több emlékezés, köztük Péter fia is megerősíti, hogy Bartók a gyermekek körében érezte legjobban magát, nagyon szerette nézni boldog és vidám játékokat (részletesebben lásd még Bartók, 2004, Bónis, 1981, 1995). 1921 szilveszterén „Bartókék a szállásadó Lukács-család társaságában töltik, jó hangulatban. Bartók még táncol is Lukács József 10 éves unokájával, Lukács-Lessner Editkével.” (Ifj. Bartók, 2021, p. 182)

A népdalgyűjtő utak során Bartók gyakran ütközött a nehézkes kapcsolatfelvétel problémájába. Az új társadalmi és kulturális közeg megismerése és a velük való kapcsolatfelvétel olyan szimbolikus cselekvésnek tekinthető, amely során kulturális határátlépések, ezáltal beavatási folyamatok zajlanak. Ezek a különböző társadalmi mezők közt zajló beavatási rítusok és az ezeket lebonyolító személyek az ismeretszerzés és a kapcsolatteremtés legfőbb elemei. Egy új, ráadásul a civilizációtól rejtetten maradt kultúrával való kapcsolatteremtéshez Bartóknak sok segítségre volt szüksége, melyet a megismerni kívánt közösség egyik jelentős tagjától kaphatta meg. Ezeknek az embereknek a közösségen belül elfoglalt pozíciójuk volt a kulcs a sikeres

¹⁰ Érdekes megfigyelés, hogy a legtöbb hasonló értéket képviselő művész és gondolkodó kortársainak egy része nem élt családi életet, de legtöbbjüknek nem is születtek saját gyermekeik.

kapcsolatfelvételhez: a közösség által mélyen tisztelt és elfogadott személyek, akik képzettek és írástudók voltak, ezáltal a civilizációval valamilyen szinten kapcsolatban álltak (pl. papok, a török herceg vagy Algéria kormányzója. Ifj. Bartók, 2021, p. 135). A beavató személyek fontosságát Bartók is többször kiemeli, akik természetesen nemcsak a kapcsolatteremtésben segítettek, hanem személyesen elkísérték Bartókot, és jelenlétükkel áthidalták az ismeretlen Bartók és a bizalmatlan parasztok közti kulturális és személyes szakadékot:

„Ma ügyes vezetővel lányos házakhoz mentünk, ahol rövid öt percek után már szólt az ének. Míg tegnap! 1/2 órai rábeszélés után egy dal, aztán megint nógatás aztán megint egy dal stb. – Ma egy 70 soros, egy 50 soros balladát jegyeztem fel. Egy sereg új tánc fajta bukkant elő, az egyiket a »dudureanca«-t 2 lány járja 1 legénnyel. Ilyen polygamikus táncot sem találtam eddig.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 222)

A dalgyűjtés — hála a papnak — illetve papoknak — elég szépen halad. Roppantul imponálnak a népnek — ellentétben a tanítókkal, és csakis ennek köszönhető az eredmény, különben a nép nem nyitná a száját énekre. És vonakodásának lélektani oka ez: azt hiszi, hogy szégyent hoz magára, falujára azzal, hogy énekel ilyen »országos gyászban«. Nem pedig mintha ő maga csakugyan olyan végtelenül gyászolna. De a papja kedvéért megteszi, és még hozzá legvidámabban, kacagva. (Ifj. Bartók, 1981, p. 242)

A kapcsolatfelvétel során e liminális személyeknek nemcsak a személyes jelenléte a fontos, hanem hogy elismerő szavakkal, pozitív értékeléssel is segítsék Bartókot a közösség irányába. Ez a folyamat nemcsak a különböző kultúrák közti kapcsolatfelvételre vonatkoztathatók, hanem ahogyan a fejezet elején láthattuk, egy fiatal művész, mint Bartók művészi vérkeringésbe épülésére is adaptálható.

A fenti sorokban már világossá vált a személyes jelenlét mint szimbolikus cselekvés jelentősége. Ugyanilyen szimbolikus módon értelmezhető Bartók egyes személyes látogatása vagy közösségvállalása is, mint amikor az egyes társulásoknál vállalt előadást, koncertet, vagy például a női egyenjogúság mellett kiállva az 1938-as fellépése a Budapesti Női Zenekarral (Ifj. Bartók, 2021, p. 388).

2.3. Bartók életének és művészetének életmódreform vonatkozásai

A történeti áttekintésben az életreformok gyökereiről és jelentőségéről vázlatosan már esett szó. A következőkben azt vizsgáljuk majd, hogy az életmódreform mozgalmak miként hatottak Bartók életvilágára. Mivel életében az egyes életreform elemek különböző időszakokban jelentek meg, így ebben a fejezetben a vezérfonalat az életreform irányzatok különböző sajátosságai adják, így csak másodlagos funkciója lesz az időrendben való történetírásnak.

Az új, modern ember erős, egészséges, szabad, testben és szellemben egyaránt független. Ez az új ember azonban nem születhet meg egyik napról a másikra, ezért nap mint nap le kell küzdenie saját magát, korábbi énjét, ezáltal felülkerekednie saját magán. Ennek nyomán a romantika és a modern kor elemeinek folyamatos keveredéséből sajátos emberideálok alakulnak ki a századfordulóra.

Az 1800-as évek második felében és végén gyermekkorukat élő művészek élettörténetei kísérteties hasonlóságot mutatnak. Csak néhány példa a világból: Körösfői-Kriesch Aladár magyar festő, Frederick Matthias Alexander ausztrál színész és Bartók Béla is gyermekkorának szinte minden idejét a természetben töltötte. Jellemző rájuk, hogy betegségekre hajlamos, gyenge, törékeny alkatuk volt. A betegségek megélése és az önálló felfedezések alakították ki ezekben a később reformer személyekben a modern kor tudatos, fegyelmezett, saját magát teljes mértékben irányítani, gyógyítani képes új ember ideálját. Ezek a jellemzők általános tendenciává váltak a századfordulóra és a magánélet mellett az új művészeti irányokat is megalapozták.

Ekkoriban került előtérbe az egészségmegőrzés, melynek lényege, hogy az ember felkészítse testét és lelkét, hogy ellenálló legyen a civilizációval szemben, az érzelmi túlfűtöttséggel szemben és hogy kész legyen befogadni új tapasztalatokat, valamint alázatosan és tisztelettel tudjon együtt élni a természettel. Az emberi test és a természet kapcsolatának egészséges megélésére jött létre az ún. *szabad test kultúra*, mely magába foglalta a különböző, első sorban német területeken népszerű naturista mozgalmakat (nudizmus, nap- és levegőfürdő), gimnasztikai és sportmozgalmakat, túra egyesületeket és téli sportokat stb. Ezek a mozgalmak a természetes mozgás, a természetes testkultúra személyiségformáló, nevelő hatását hangoztatták, egyúttal számukra a természetesség a szépség szinonimájává vált.

2.3.1. Testkultúra – testkép, testtudat, testedzés

Ahogy az életét röviden áttekintő fejezetben már szó volt róla, Bartók életreformokkal való kapcsolata az 1911-es waidbergi szanatóriumi kirándulás következtében tudatosult és erősödött meg a gyakorlatban is. Ha a kirándulás hatásait akarjuk felfedni, érdemes összehasonlítást végezni Bartók életmódjában a Waidberg előtti és utáni jellemzők alapján.

1911 előtt tanulmányai és olvasottsága nyomán az életreform elemeknek legfőképp a szellemi alapjaival találkozott. Betegségei miatt viszont rendszeresen látogatnia kellett bizonyos gyógyfürdőket, az ottani kezelések még a hagyományos természetgyógyászaton alapultak. Gyermekkorában leginkább tüdejét érték különféle bajok (Ifj. Bartók, 1981; Dille, 1996, p. 48; Moreux, 1955, p. 11-12), de már a három hónapos korában kapott himlőoltás okozta kiütéses bőrbetegség is megnehezítette életét. Emellett a legtöbb jellemzés alapján mindig kistermetű, egész életében törékeny alkat volt (Dille, 1996), és élete során, ha ritkábban is, de még számtalanszor érték különböző betegségek.

A tüdőbetegségeit minden esetben különböző fürdőkúrákkal, magaslati levegőn való pihenéssel tudták kezelni. Az egyik ilyen, Radegundban tett kúráról írásos feljegyzés is fennmaradt édesapja egyik útinaplójában, ahol leírja a kezelés pontos menetét, ami az eredeti Preissnitz kúra egyik változata volt. Eszerint hajnali 4-kor vizes lepedőbe tekerték a beteget, 20-30 perc múlva hideg vizes fürdőt kapott vagy a vizes lepedővel jó erősen végig dörzsölték a testét. Ezután száraz lepedőt lengetve szárították meg a testet, nyitott ablak előtt. 4:45 körül sétára küldték a friss levegőre, ahol nem viselhetett kalapot, így edzve a testet az időjárás változáshoz is. Az út a fenyveseken át vitt a forrásokhoz, ahol forrásvizet kellett inni, hogy lehűtse a gyomrot. Ezt a folyamatot pedig 12 óránként megismételték (Bartók, 1887, p. 1-3; Ifj. Bartók, 1981, p. 428-429). A kis Béla elkísérte édesapját erre az útra, így a kezelésen már ő is kisgyermekként részt vett. Ez az eljárás az akkoriban virágzó természetgyógyászat egyik legismertebb módszere volt, és Bartók esetében nem egyszerű betegségből való felgyógyulást jelentett, hanem mint ahogyan maga a kúra is ígérte, megerősítette az immunrendszerét, és korán hozzászoktatta és megedzette szervezetét azokhoz a nehéz, hegyi túrákhoz, amiket felnőttként a német ifjúsági túramozgalmak hatására tett minden nyáron, hol családjával, hol egyedül. A kiújuló tüdő problémái kapcsán egy ízben maga Pávai Vajna is megvizsgálta, aki délebbi vidékekre javasolt úticélokot Bartóknak és édesanyjának. Pávai Vajna javaslatára Meránba utaztak pihenni és gyógyulni (Ifj. Bartók, 2021, p. 38). Érdekesség, hogy Elza

húga nem szenvedett ilyen jellegű betegségektől, mint testvére, de nem is viselte jól a magaslati levegőt és a hasonló környezeti hatásokat (Ifj. Bartók, 2021, p. 21).

Bartók testalkatát tekintve egyéb betegségeket is találtak a korabeli orvosok. Egy ízben gerincferdülést diagnosztizáltak nála, amire kevésbé humánus megoldást javasoltak. A kis Bélának egy hétig nem volt szabad leülnie, csak állnia, és ha elfáradt, csak hanyatt fekve pihenhetett (Moreaux, 1955, p. 11-12). Hamar kiderült azonban, hogy valójában nem volt gerincferdülése, így ezt a típusú kúrát nem kellett sokáig folytatnia

Ebben a gyermekkori testképben erősen jelen van a társadalom és a környezete megítélése is. A hagyományos társadalom Bartókot általánosan gyenge és beteges alkatúnak bélyegezte, ami meghatározta gyermekkori énképét, és részben ennek tudható, hogy családján (pontosabban leginkább csak édesanyja rokonságát beleértve) kívül nem vagy nehezen kezdeményezett kapcsolatokat. Mindenesetre maga a betegségtudat és a gyógyulásvágy Bartók életében ugyanúgy fontos kiindulópont, mint a legtöbb életmódreformer esetében.

Bartók számára a természetjárás egyik legkedvesebb szabadidős tevékenységet jelentette. Szerette a Dunát, egyik gyermekkori zongoraművében is megörökítette a *Duna folyása* címmel. 1899-es Pozsonyba költözésükkor viszont még azt is kihagyta, hogy a Dunaparra sétáljon, annyira lekötötte a tanulásban való felzárkózás (Ifj. Bartók, 1981, p. 318). Emellett keveset tudunk más jellegű testmozgási szokásairól. Az iskolában testnevelésből alapvetően felmentése volt, ugyanakkor téli sportolásra utal egyik 1982-ben Nagyváradról írt levelében: „Még nem lehet itt korcsolyázni, de már készül a jég.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 13).

1899 februárjában és nyarán ismét nagyon beteg lett, hosszabb gyógykezelésekre szorult. (Ifj. Bartók, 1982, p. 28). Februárban a Pozsonyhoz közeli Friedliche Hüttébe (Cooper, 2015, p. 15), nyáron pedig édesanyjával Ebenhardra Karinthiába ment gyógyulni.

Zeneakadémiai évei alatt még többször kell betegség miatt elutaznia gyógykezelésekre, viszont a tanulmányai végeztével már koncertező zongoraművészként tesz utazásokat külföldre, melyek során igyekszik kirándulásra, helyi nevezetességek megtekintésére is időt szakítani (Ifj. Bartók, 2021, p. 67-91). 1903 nyarán a koncertszervezések mellett Dohnányiékát is meglátogatja Gmundenben, majd a szintén ott nyaraló Koesslerrel mennek túrázni Trautmannsdorfba (Ifj. Bartók, 2021, p. 60-61). Ezzel elkezdődik egy életen át tartó szenvedélye a hegyi kirándulások, túrázások irányába. Ezeken az utazásokon még nagyobb hangsúly kerül a kapcsolatépítésre és

kapcsolattartásra, és csak később alakítja ki azt a szokását, hogy feltöltődés és komponálási munkálatai céljából előre megtervezett utazásokra menjen, kizárólag családjával vagy akár egyedül (Ifj. Bartók, 2021).

1907-ben kerül először szóba a napozás az egyik Geyer Stefinek írott, gyűjtőútjáról szóló levelében: „Pierre Loti-t Kánya községben olvastam el 3 nap alatt, részben egy kocsmá udvarán e napon sütkérezve.”, és még az előző sorokban említi, hogy édesanyjának is jót tesz egy kis napfény. (Sacher, 1979, p. 49). Bartók leveleiben korábban nem jelentek meg ilyen jellegű életmódreform elemek, és Kodálynál is hasonlóképpen, 1907 tavaszán jelenik meg először a vágy egy új, a városól messze lévő, élhetőbb környezetbe való elvonulás iránt (Bónis, 1982, p. 34).

Közismert, hogy Bartók több művészkapcsolatát vagy zenepedagógiai szemléletét is javarészt Kodálynak köszönheti, de arról már kevesebben szólnak, hogy ugyanilyen jelentős módon segítette az életmódreformokkal való kapcsolódását is. Levelezéseik meglehetősen hiányosak e tekintetben, és a legtöbb írásukban is főként a zenei és népdalgyűjtői tevékenységükről cserélnek információkat, eszmét. Valószínűsíthető viszont, hogy beszélgetéseik során gyakran szóba kerültek az életmód megváltoztatásával kapcsolatos gondolatok, így fordulhat elő az is, hogy a napozás legelőször 1907-ben jelenik meg Bartók retorikájában.

Az igazi fordulópontot 1911-ben, a waidbergi szanatóriumban Balázs Bélával, Kodállal és feleségével, Emmával közösen tett látogatásuk hozta meg Bartók számára. Az új életmód kialakítása mellett Bartók teljes identitásában határátlépést jelentett ez az utazás, példának okáért képes volt törekeny alkata ellenére megterhelő, komoly fizikai erőt kívánó túrázásokra (pl. 1912-ben Norvégiában), a népdalgyűjtő utak során vagy az extrém hőségben Törökországban. Az egyéb határátlépésekről az egyes fejezetekben részletesebben még lesz szó.

A waidbergi kirándulás után egész életében megtartotta az ott tapasztaltakat és beépítette az életvitelébe az ott szerzett ismereteket. Első felesége, Ziegler Márta emlékei szerint reggelente tornázott Müller *Mein system* című könyvének gyakorlatai alapján, napfürdőzött és közben dolgozott, nyelvet tanult, hangszerelt. Naponta sétált, legtöbbször a családjával. A waidbergi Licht Luft szanatóriumból hozott labdajátékot is szívesen játszott velük.

Bartók a nyári utazásaira szinte már rituális módon készült. Már 1908-ban egy Thomán Istvánhoz írott levelében megemlíti Karl Baedeker egyik útikönyvét. A könyvsorozatot később élete során is szívesen forgatta, már tavasz előtt keresgélte a

térképeket, hirdetéseket (Bónis, 1981, p. 122-124), hogy kiválaszthassa nyaralása helyszíneit. A német életreform egyik jelentős mozgalma a Wandervogel ifjúsági túramozgalom, ami a magyar reformerek körében is elterjedt, így erős párhuzam vonható a mozgalom eszméi és Bartók kirándulásvágya között is.

Bartók munkavégzésére is jelentős hatást gyakoroltak a testedzések és az állóképességet fejlesztő túrázások. A népdalgyűjtő utak komoly erőfeszítést, testi, lelki felkészültséget igényeltek a gyűjtőktől, amit a „törékeny” alkatú Bartók testi-lelki erejének napi szintű edzésével karban tudott tartani. Továbbá koncertező zongoraművészként is nélkülözhetetlen volt számára az állóképesség fejlesztése és megőrzése.

„A szellemi munka mellett a test edzését is fontosnak tartotta apám; minden egészségügyi vívmánynak lelkes híve volt. A század elején elterjedt nap- és levegő kultúra mozgalom céljait – részben Kodály hatására – minden alkalmas módon igyekezett követni. Kertes lakásainkban, ha jó volt az idő, mindig a szabadban dolgozott; amennyire a körülmények engedték, levetkőzve, fején a nap elleni védekezésül négy csomóra kötött zsebkendővel.” (Bónis, 1981, p. 64).

Bartók életében egyszerre volt jelen a betegség és az emberfeletti erő. Gyermekkori betegségei felnőtt korában sem hagyták el teljesen. Minden tavasszal asztmában szenvedett (Bartók, 2004, p. 15), több ízben lett lázas beteg, egy alkalommal jégtömlő kellett, hogy lehűtsék a lázát (Ifj. Bartók, 2021, p. 167). Ugyanakkor olyan túrákon vett részt, amik testi-lelki kihívást jelentettek számára (pl. Svájc, Norvégia, Törökország vagy a népdalgyűjtő utak). A túrázások során többször megtapasztalta a természet őseréjét. A nyaralások megtervezése a lelki ráhangolódásokkal együtt (felkészülés a transzcendens megtapasztalására) sajátos rítusokat alkottak életében. Ezek a testi-lelki felkészülések munkabírására is nagy hatást gyakoroltak, nemcsak az új élményekre, hanem a színpadi fizikai teljesítményre is felkészítették és szinten tartották őt. Ennek a kettősségnek, a törékenység és emberfeletti erő tudatában érdemes Bartókra tekinteni.

Alexander és Lábán szemléletének gyökerei, miszerint az ember tudatosan és alaposan tudja vizsgálni saját testét, anatómiáját és mozgásának helyes vagy helytelen voltát, már korábban, Kodály hatására Bartóknál is megjelentek. Ő maga jól ismerte a járás anatómiáját, puha, gördülő léptei voltak (Bartók, 2004, p. 188; Bónis, 1995, p. 149).

Azonban míg Alexander és Lábán ezt a szemléletet művészetük tökéletesítésére használták, addig Bartók a mozgáselemzés és mozgásfejlesztés tekintetében megmaradt az egészségmegőrzésnél, tudatosan nem ültette át sem művészetébe, sem pedagógiájába. Azt meg kell jegyezni, hogy zongorajátékának helyes technikája, amit Thomán Istvántól tanult zeneakadémiai éve alatt, és amit Thomán maga Lisztől tanulhatott, teljesen természetes volt Bartók számára. Az önfelfedezés alapjait ezáltal Lisztnek tulajdoníthatjuk, arról pedig nincs adatunk, hogy Bartók saját játéktechnikáját hosszabb távon is ugyanilyen tudatossággal analizálta volna.

2.3.1.1. Étkezés

A kor új típusú testképében az egészséges, zsír- és húsmentes étkezés nemcsak magára az egészségre volt hatással, hanem ezáltal egy újfajta testalkat-ideál is kibontakozóban volt. Az életmódot megreformáló eszmék a korabeli étkezési szokásokat is átalakították. A hagyományos étkezések zsíros, húsos ételekből álltak, kevés zöldség kíséretében. Bartók a gyógyfürdőkben tett látogatásai és kezelése során már korán megismerkedett a természetgyógyászatra alapozott egészséges étkezéssel. E kúrák során kiegyensúlyozottabb étrendet követhettek a gyógyulni és feltöltődni vágyó vendégek. Valószínűleg az itt tapasztalt természetgyógyászat hatására később a „kolera veszély ellen védekezve (...) erős fokhagyma-kúrába kezdett” (Bónis, 1981, p. 65)

Bartók testalkata és ingadozó egészségi állapota miatt állandóan hízőkúrát kellett tartania, ami a családjának írt leveleiben jól nyomonkövethető (Ifj. Bartók, 1981). Ahhoz képest, hogy Bartók meglehetősen kevés témakörben és sokszor szüksézáván írt szeretteinek, nagy arányban szól az étkezéseiről és testsúlyának változásairól. Az ennivaló mindig bőséges kellett, hogy legyen, édesanyja rendszeresen számonkérte, hogy eszik-e rendesen. Még felnőtt korában is gyakran írt jelentést édesanyjának és feleségeinek is az utazásai, gyűjtőútjai során kapott kosztról és testsúlyának alakulásáról. 1904 júniusában a Gerlice pusztai tartózkodása alatt jó ellátásáról tudósít: „sok csirke, reggeli, ozsonna csokoládé stb.” (Ifj. Bartók, 2021, p. 70). 1918 júliusában hízőkúrára utazik hűgához Kertmeg pusztára, ahonnan örömmel írja feleségének, hogy 10 nap alatt 46 kilóról 49 kilóra sikerült híznia, leszokott a dohányzásról, és nem mellesleg minden nap tornázik (Ifj. Bartók, 2021, p. 164). A testsúly még 1937-ben is fontos adatnak számít, „a Csalán úti ház erkélyén ülve napozás közben levelet ír feleségének, megírja, hogy előző nap járt édesanyjáéknál és Dr. Holló Gyulánál, aki 50 kg.-ot mért, meg volt elégedve” (Ifj. Bartók, 2021, p. 380).

Bartók ugyan egész életében követte a hízőkúrákat és kínosan ellenőrizte testsúlyát, ugyanezt nem várta el a családjától. A következő rövid történetben az egészséges, felesleges súlytól mentes testkép mellett az is fontos, hogy az ember tisztában legyen saját testének szükségleteivel: „Az étkezéseknél anyám mindig unszolt, hogy egyek még egy kicsit, de apámnak más volt a véleménye: »Nem disznó, hogy meghizlaljuk a téltre!«” (Bartók, 2004, p. 198).

Az ételek elkészítése során fontos volt Bartók számára, hogy az alapanyagokat otthon termesszék, hiszen az ipar az ételek és alapanyagok gyártásába és termesztésébe már akkoriban betört, és a termelés során köztudottan alkalmazott vegyszereket.

A hagyományos étrendhez képest radikálisabb irány volt a vegetarianizmus, amit már Wagner és Tolsztoj is követett. Magával a vegetarianizmussal valószínűleg szintén korán találkozhatott Bartók is, de kipróbálni csak a waidbergi nyaralás során bátorkodott. Kodály korábban idézett, 1908-as drezdai levelében például már felhívja Bartók figyelmét arra, hogy abban a szanatóriumban milyen jó az étkezés, bár nem jegyzi meg pontosan, hogy az vegetáriánus lenne (Legány, 1982, p. 43).

Bartók első felesége emlékezése szerint a vegetáriánus étrendet éveken keresztül megtartotta, „külföldi útjai alatt azonban nem tartotta magát szigorúan ehhez az étrendhez, hanem lehetőleg mindig az ottani ország vagy város ételspecialitásait próbálta ki, ebben is az újat, az érdekeset keresve.” (Bónis, 1995, p. 42). Második felesége is hasonlóképp írja le Bartók étkezési szokásait: nagyon igényes volt az étkezésre és az ételek minőségére, viszont amihez hozzászokott, azt szerette megtartani. Ditta azt is megjegyzi, hogy mindenki másnak a családban igazodnia kellett a diétájához (Bónis, 1981, p. 124). Péter fia így emlékezik apja egészséges étkezési szokásáról, melyben a tudatos testkép is megjelenik:

„Ösztönös érzéke volt az orvosi problémákhoz. Elkerülte a színezett élelmiszereket, bár a kátrány festékek rákkeltő hatása akkor még nem volt köztudott. Maga jött rá, hogy hogyan bánjon a saját, gyenge emésztőrendszerével: nálunk a borsót, babot és hasonlókat passzírozva, héj nélkül tálalták; a salátát apám forrázva kapta, oly módon, hogy az öntet (aminek a legnagyobb része víz volt) forrón került rá. (...) Szigorúan betartotta a saját szabályait, és nagyon kevés baja volt a gyomrával.” (Bartók, 2004, p. 215-216)

Maguk az étkezések időpontja már nem volt ennyire szigorú, mindig a reggeli (vagy akár napközbeni) ébredéshez igazodott

Az amerikai évek alatt nem tudta megkedvelni az amerikai ételeket, így Ditta főzött számára. Az alábbi levelet Péter fiának írta, már halálának évében:

„Egészen jól megvagyunk hus nélkül, zsír nélkül (ugyan van még egy kis palack zsiradékunk, de arra úgy vigyázunk, mintha folyékony arany volna). Cukor helyett egyre több mézet használunk; sok nyers hagymát és egyéb zöldségfélét eszünk. Anyu nagyszerű zsírtalan leveseket tud készíteni — — — Egyáltalán az az érzésem, hogy az ilyenfajta koszt sokkal egészségesebb, mint a szokásos. Sőt talán még ízletesebb is.”¹¹ (Bartók, 2004, p. 129).

Reiner Frigyes emléke szerint „egyetlen amerikai italt fogyasztott csak szívesen: a narancslevet.” (Bónis, 1995, p. 35)

Az étkezés nemcsak az egészségmegőrzés szempontjából volt kiemelten fontos, hanem az életreform szemléletek egyik sarkalatos pontjaként az új társadalmi rítusok megteremtésére is kiváló lehetőséget adott.

„Már egészen beleszoktam, hogy inas tolja a széket alá, mikor ebédhez ülök, a tálból is már elég ügyesen porciózom az ételt tányéromra és nem mellé; ebéd után a bőrfotelben sem érzek már túl nagy géne-t. De azért még most is, sőt napról napra furcsább, hogy minden mekkora apparátussal folyik: mekkora káosz minden egyes étkezés! Mig az asztalt megterítik, mig azt a temérdek edényfélét ráhelyezik – mig az inasok gálába öltöznek – mikor már minden rendben van, makulátlan fehér keztyűt huznak, kitarják az ajtószárnyakat és aztán »feierlicher Einzug der Gäste zu Tisch«. Ennyi hűhó, munka, pompa minden falás előtt! Mesterkelt életmód! Cikornyált stílus.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 280).

Így írja le Bartók egyik élményét egy felsőszászberei útjáról, 1918-ból. A történet jól reprezentálja azt a kiüresedett és szinte kánonná merevedett szokássort, amelyet a polgári étkezések alkalmával végeztek az emberek. Bartók egész életében az ilyesfajta értelmetlen szokások ellen harcolt.

¹¹ Bár első látásra a vegetarianizmus tükröződik e sorokból, a háttérben mégis felismerhető az a szegénység és kényszerű helyzet, amiben Bartók utolsó éveit töltötte.

Az életreform mozgalmakban az étkezési szokások társadalmisága is új köntösbe került. A legjelentősebb változásokat a különböző kommunák szokásaiban találhatjuk, mint pl. a Gödöllői Művésztelepen. Mint más társaik, a gödöllői reformerek is új étkezési rítusokat alkottak meg a tartalom függvényében. A hagyományos közös evés formája megmaradt, de a hangsúly a közösségre, együttlétre, az egészséges táplálkozásra és a társadalmi konvencióktól mentes, jó hangulatra terelődött, ahogy azt a következő idézet is példázza:

„Hát ülünk az ünnepi asztalnál, fönt a vendégek, lejjebb a gyerekek. A legidősebb nem szereti a paradicsomlevest és az egészet kikanalazta a fehér abroszra. S az apja még el sem pirult, meg se szidta érte. Csak ült az asztalfőn, az ő szokott szelíd mosolyával, és a riadt vendégeknek azt kezdte magyarázni, hogy a gyerekek ösztöne még romlatlan, nem szabad megtörni polgári konvenciók kedvéért. Ők érzik, mi kell nekik, és mint az állatok, kiválogatják maguknak a szükséges étrendet.” (Remsey, 1992, p. 25, id. Szabó, 2003, p. 45)

Bartók néhány rövid látogatástól eltekintve nem vett részt aktívan az egyes kommunák ilyen jellegű közösségi programjaiban, de szokásaik formáit ő is átvette. A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy az önreform tevékenységeken belül egy belső, zárt kommuna tevékenységet folytatott szűk családi körében, saját lakásukban, kertjükben. Bartók Szeretett családjával a kertben étkezni, ahol a természetben, növényeik és állataik közelében tölthették az evésidőt. Ez a típusú étkezi szokásrend szintén értelmezhető szimbolikus cselekvésként, melyben a reform eszmék reprezentálódnak. Visszatérnek a közös étkezés ősi alapelemeihez, szimbolikusan rendezik a teret (szintén a természethez alkalmazkodva), és immár nem fegyelmezik a rítusok, hanem az emberek közti felszabadult lelki-szellemi összekapcsolódást segítik. Ezt jeleníti meg a következő, 2. számú kép.



2. kép (Bónis, 2006, p. 198)

A kép Vésztőn, Kertmegpusztán készült, 1920 augusztusában, Batók húgának és férjének birtokán. A képen nyolc szereplő látható, három gyermek (két fiú és egy lány, különböző korosztályúak) és öt felnőtt. A képen három személy ismerhető fel, bal oldalon Bartók, aki jobb karjával fiát, Bélát öleli a könyökénél fogva, bal karjával pedig húgát, Elzát karolja át a vállán. A többiek feltehetően a házi személyzethez tartoznak. A jobb oldalon álló két hölgyet csípőre tett kézzel láthatjuk. A kertben tartózkodnak, háttérben a ház fala és egy ablaka, valamint bokrok, fák láthatók. Ruházatukat tekintve mindannyian világos öltözetben vannak a nyári meleg miatt.

A szereplők egy fiókos kerti asztal körül állnak mindannyian (amelyen feltehetően még terítő sincs), e pillanatban étkeznek, az előtérben két szék támlájának részlete látszik. Az asztalon ételek és konyhai eszközök vannak, de pontosabban talán a kenyeret, valamint az asztal közepén egy nagyobb edényt lehet pontosabban látni, benne egy merőkanállal. A szereplők közül csak Bartók és fia néz a lencsébe, a többiek mindannyian más pozícióban, más dologra fókuszálva helyezkednek el. A hangulat épp vidám, a jobb oldalon álló hölgy épp nevet valamin, de Bartók arcán is nyugodt mosoly látszik. Elza épp egy falattal a szájában lett lencsevégre kapva, de a két fiúgyermek is épp beleharap a kenyérébe.

A kor társadalmi rítusainak, pontosabban étkezési szokásainak kontextusában meglehetősen újszerű képpel van dolgunk. A korban szokásos, szigorú rituális rendet követő arisztokratikus étkezések jellegzetességeivel ellentétben itt a szabad térben, a természetben járunk, a kép szereplői épp állva, ráadásul evőeszköz nélkül, kézzel étkeznek. A térbeli elhelyezkedésük is érdekes, A gyermekek és a személyzet is együtt étkezik, rendszer és hierarchiai megkötés nélkül helyezkedtek el az asztal körül, teljes mértékben véletlenszerűen. Egyedül Bartók pozíciója jellegzetes és szándékos: a háttérből támogató, őrző attitűddel áll, és azáltal, hogy átkarolja közvetlen családtagjait, hangsúlyossá teszi a velük való szoros kapcsolatát. Bartók az egyetlen felnőtt férfi a képen, személyéből sugárzik a korban új típusú, szerető és gondoskodó apa- és családfő szerep is.

E jelenet étkezéshez kapcsolódó jellemzői vidéken természetesek, ugyanakkor az életreformok közül a városi kertkultúra és a kommunamozgalmak egyik jelentős elemét idézik. Bartókék e pillanatban tehát olyan autentikus környezetben és formában vannak jelen, amely az életreformoknak is meghatározó eleme lesz. Bartók pedig láthatóan büszkén, elégedettséggel és boldogsággal éli meg a pillanatot, és örömmel vállalja, hogy e pillanat megörökítésre kerüljön.

2.3.1.2. Káros szenvedélyek

Az életmódreformok az egészségmegőrzés jegyében az életmód-reformerek minden káros szenvedélyt igyekeztek kizárni, többek között az alkoholfogyasztást és a dohányzást is. Bartók, noha szigorúan igyekezett betartani és családjával is betartatni az egészséges életvitelt, a dohányzásról csak rövidebb időkre tudott leszokni, és alkalmanként kis mértékben alkoholt is fogyasztott. Inkább a mértékletesség volt rá jellemző, nem pedig az ezektől való teljes elzárkózás.

Bartók életében egyedül a dohányzást tekinthetjük hosszantartó, káros szenvedélynek. Bartók a dohányzást 10 évesen próbálta ki Nagyváradon, unokatestvére, Emma születésnapján (Ifj. Bartók, 1981, p. 10). A következő levelében már engedélyt is kér édesanyjától, hogy évente négy alkalommal szívhasson cigarettát (Ifj. Bartók, 1981, p. 11). Bartók Péter így emlékszik vissza apja dohányzási szokására, valamint arra a kis facipő formájú tartóra, amiben apja a dohányt tartotta: „Apámnak nemigen volt káros szenvedélye, de cigaretta nélkül nem tudott meglenni; az étkezéseket egy kis csésze erős kávéval és egy cigarettával kellett befejeznie, miközben végigfeküdt a díványon. Otthon apám és a holland facipő elválaszthatatlanok voltak.” (Bartók, 2004, p. 33). Székely Júlia,

Bartók egyik tanítványa is tanúskodik Bartók dohányzási szokásairól: „...néhány perc késéssel kezdte a tanítást, mert előtte a tanári szobában elszívott egy cigarettát. 3-6-ig tanított, meg kellett szakítani cigarettázással. Tanteremben sosem gyújt rá.” (Bónis, 1981, p. 129). Bartók időnként azért megpróbált leszokni a dohányzásról, de véglegesen sosem sikerült letennie.

Bartók alkoholfogyasztásáról is találunk adatokat, de az közel sem tekinthető oly mértékben káros szenvedélynek, mint a dohányzás. Egy ízben így ír a „kényszerű” alkoholfogyasztásáról: „Átkozott szokás a »vin compris«; ½ palack minden étkezéshez. Félek az ismeretlen vizektől; hát megiszom a különben nem rossz bort és minden áldott nap becsipek (a mi álmodás-képében jelentkezik).” (Ifj. Bartók, 1981, p. 151). Bartók alkalomadtán szívesen koccintott a barátaival (Bónis, 1981, p. 175), miként arra fia a következőkben emlékezik: „Az asztalon mások számára volt bor, apám azonban csak kivételes alkalmakkor ivott alkoholt, és akkor is nagyon keveset, de nem kifogásolta, ha mások ittak” (Bartók, 2004, p. 189). 1914-ben pedig egyik franciaországi utazása során megismerte a cidrét, ami igen ízlett neki (Ifj. Bartók, 1981, p. 232).

2.3.1.3. Öltözködés mint a szellem testi reprezentációja - reformruházat

Az öltözködés talán az egyik, antropológiailag legjobban vizsgálható szimbolikus cselekvés, amelyen keresztül megismerhető az egyén és korának gazdasági, társadalmi, szellemi hovatartozása. A századforduló különösen izgalmas és változatos e tekintetben is, ahogyan a romantika és az életreform hatásai egyszerre vannak jelen a ruházatkódásban.

A romantikus és a kapitalista hatásokban közös, hogy a társadalmi és gazdasági helyzethez való alkalmazkodás határozta meg egy adott közösség divatját. Mindkét indítattal, a szűk és sokszor nehéz ruhák, valamint a tömegtermelés eredményezte sorozatgyártott ruhák viselésével is szembefordultak az életreform eszméket követők. Az ő értelmezésükben a kiindulópont maga a test természetes valójában és kiterjedésében, vagyis a lecsupaszított testet és annak természetes mozgásbeli és higiéniai igényeit vették alapul. Így jutottak el a jól szellőző szabású, természetes anyagú lenge ruhák viseléséhez. Egyes reformerek az egyforma, zsákszerű ruhák viselésével a nemek közti egyenlőséget is igyekeztek képviselni és prezentálni.

A ruházatkódás minden korban a szellemi hovatartozás jelképének is tekinthető; jellegzetes, hogy egyes ruházatok valamilyen szempontból kiemelkedő személyekhez, emberideálokhoz kötődnek, mint pl. a századforduló tolsztojánus viselete, vagy hazánkban a Kossuth mente.

Hasonló módon Bartók öltözködésében is láthatunk nagy változásokat, melyeket a fennmaradt fotókon és emlékeken keresztül részletesebben is megismerhetünk. Az első meglehetősen radikális változás az öltözködésében a Kossuth stílusú ruházat viselése. Olyannyira nagy hatással volt rá az újraéledt nemzeti szellem és magyarságtudat, hogy környezetében elsőként kezdte viselni a zsinóros mentét (Bónis, 2006, p. 90). Édesanyja bár kissé kritikusan, de rezignáltan tekintett fia efféle kinyilatkoztatásaira, mire Bartók egy ízben így válaszolt: „Tegnap történt meg először, hogy más valakit is láttam magyar ruhában: egy fiatal embert. Nagyon örülnék, ha lábra kapna ez a divat, így az ember olyan árvának érzi magát vele. Egyébként az egyik Hay fiú már megrendelt egy ilyen ruhát, Szendy pedig azt mondta, hogy isten uccse ő is csináltat magának ilyet.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 99). Erről az intenzív időszakáról kortársai is megemlékeznek, Szigeti József szerint „A fiatal Bartók akkoriban »vitézkötéses«, zsinóros kabát-periódusát élte. Ez volt a »tulipán-korszak«, az újra feléledt nemzeti szellem időszaka.” (Bónis, 1981, p. 33). E rövid (mindössze 1903 és 1904 folyamán) tartó „hóbort” után egyfajta művészi stílust öltött, olykor laza kihajtott ingnyakkal vagy masni jellegű nyakkendővel (Bónis, 2006, p. 151), melyet már az 1800-as évek férfi művészei is viseltek (jelesül pl. maga Liszt is). Ezt a masnijellegű nyakkendőt még évtizedeken keresztül viselte, ami kissé idejétmúltnak tetszhetett a korban, de ez Bartók esetében a takarékossgal és mértékletességgel hozható összefüggésbe. Második felesége, Pásztory Ditta szerint mindig jó minőségű ruhákat készíttetett magának, de azokat „kopásig viselte” (Bónis, 1981, p. 124).

A következő, intenzív változás az öltözködésében a Kodály által közvetített életreformok hatására következett be a szabad test eszményének követésével. Az 1911-es Waidbergben tett kirándulás során megtapasztalta a szabad, ruhátlan test és a nap- és levegőfürdő jótékony hatásait. A későbbi évek során családját is ösztönözte ilyesfajta természetes szokásokra, melyeket természetesen csak otthonában követett, különösen komponálás alkalmával. Erre egy ízben Paul Sacher is visszaemlékezik: „Egy forró augusztusi napon a nappaliban találtunk rá, fürdőnadrágban, komponálás közben, a zongoránál ülve.” (Bónis, 1981, p. 270). Bartók reform öltözködésének egyik jellegzetes kiegészítője a szintén jól szellőző bőr szandál volt, melyet szintén Kodály hatására kezdett viselni. A szabad, lenge öltözetet szerettei körében is viselte, Koós Albert így emlékszik erre: „Napsütésben, nagy melegben ingujjban vagy ing nélkül, rövid nadrágban

járt, lábán szandál, fején a nap ellen zsebkendő, négy sarkán összecsomózva”¹² (Bónis, 1995, p. 126).

A waidbergi kirándulás után foglalkozott intenzívebben Tolsztojjal, bár tolsztojánus öltözködés viseléséről nem igazán készült kép. Néhány fénykép feltételezen tanúskodhat tolsztojánus viseletről, egy 1912 nyarán először megjelenő palást szerű kabáttal (Bónis, 2006, p. 151). A palástszerű csuklyás kabát Kodályon is látható ugyanebből az időszakból (Bónis, 2011, p. 153). Ezen a két jelentős hatáson kívül hosszabb távon nem mutatkozott más benyomás. Egy-egy fénykép erejéig viselt pl. népviseletet.

Bartók öltözködési szokásairól a környezete is megemlékezett, mindkét felesége hasonló módon írja le a jellegzetességeit: szerette az egyszerűséget, de a legfinomabb, legjobb anyagokból kellett készíttetni ruháit szigorúan az ő utasításai alapján, melyeket aztán teljesen elhordott (Bónis, 1981, p. 124). Polgár Tibor is így emlékszik vissza: „Öltözködésre nem adott sokat, mégis mindig rendes volt; hogy ne ilyen legyen, az összeegyeztethetetlen lett volna pedáns természetével” (Bónis, 1995, p. 149).

Még néhány szót érdemes ejteni az alkalmi- és koncertöltözködéséről. Ahogyan a férfidivat egyre inkább mellőzni kezdte a frakk viselését (egyre inkább kizárólagosan az exkluzív alkalmak viseletévé vált), úgy a kisebb, kevésbé nagyszabású és jelentőségű koncerteken a pódiumon is kezdték mellőzni a művészek (lásd Ifj. Bartók, 2021, p. 294). Bartók is ennek a tendenciának volt a híve: „már jó előre felöltötte a frakkját, a zenészek hagyományos egyenruháját. Nevetségesnek találta ezt az öltözködést, és a kötelező frakking keményített elülső részét páncélnak hívta.” (Bartók, 2004, p. 48). Öltözködésével egyes alkalmakkor pedig (pl. polgári szalonok összejövetelein) igyekezett közfelháborodást kelteni, ezzel is reprezentálva az adott társaság értékrendjével való egyet nem értését.

A munka mellett a szabadidős tevékenység is meghatározta az öltözködését, ilyenkor igyekezett igazán az életmódreform jegyében lengén ám biztonságosan öltözködni:

„A pusztán mindig jókedvű volt. Napsütésben, nagy melegben ingujjban vagy ing nélkül, rövid nadrágban járt, lábán szandál, fején a nap ellen zsebkendő, négy sarkán összecsomózva. A gazdatiszti lakás előtt füves kert terült el, néhány nagy fával. A

¹² Ez a fajta csomózott fejkendő szemellenzővel együtt látható Bónis kötetében is (2006, p. 346)

kerten csermely miként folyt át a közeli ártézi kút vize. Ez a kert kedvenc tartózkodási helye volt” (Bónis, 1995, p. 126).

2.3.2. Személyes életterek

Antropológiai szempontból az öltözködéshez hasonlóan reprezentatív jelleggel bír az ember életterének, azaz a lakhely, a lakás és a kertkultúra jellegzetességeinek vizsgálata. E tekintetben Bartók egyedülálló, jellegzetesen életmódreform gyökerő életteret hozott létre maga és családja számára. A századforduló életreform mozgalmi az egyre gépiesedő és egyre szennyezőbb városi létforma ellen kétféle irányban próbálkoztak változást elérni. Egyik a már korábban említett kommuna mozgalom, melyben minden szempontból önfenntartó, a természetbe kivonult, több család alkotta zárt közösséget hoztak létre. Másik lehetőség a kertváros mozgalom volt, amely a városon belül vagy ahhoz közel igyekezett a lehető legtermészetesebb életformát megteremteni. Fák és más növények telepítésével, szintén önfenntartó módon igyekeztek a családok saját telkükön belül ilyen életformát kialakítani. Fontos és szimbolikus a reformerek számára a lakás elhelyezkedése a térben, városban és természetben egyaránt. Tovább árnyalja a képet a család társadalmi formájának átalakulása is, mint a nemi szerepek vagy a család méretének megváltozása, de nagy hatással volt az új, kisebb méretű lakások, ezáltal a beszűkült élettér jelensége is az új típusú lakások és lakberendezés kialakítására (Horváth, 1961, p. 157).

Bartók életformája tekintetében önellátó kertvárosi életformáról beszélhetünk. Fiatalkori lakás-körülményeiről nem érdemes említést tenni, részben adatok hiányában, részben pedig mert a lakásválasztást akkoriban alapvető praktikumok határozták meg (zongora, csendes hely a gyakorláshoz, jó ellátás). A kertvárosi reform életformára való áttérése egy hosszabb folyamatnak tekinthető. Bartók életének mindig is fontos része volt a természetközelség, felesége számára viszont városi polgári származásuk révén újdonságnak számított az önellátó kertművelés fogalma.

A családos Bartók lakásválasztását első sorban szintén a praktikum határozta meg, a háborítatlan munkavégzés igénye miatt a csendes környezet és a jó közlekedés volt a legfőbb szempont (ezek híján azonnal más lakhelyet kerestek). Kezdetben a paraszti kultúrához hasonló hangulatú, természetközeli helyszíneket keresett a lakhatásra. Az alábbi, idillikus képet festő élményt Bartók 1907-ben, rákospalotai lakáskeresés alkalmával írta édesanyjának:

„Igazán itt, ilyen közel, sőt még Budán se lehetne kibírni hosszabb ideig. És milyen kedves Palota: bokorugró szoknyák rengenek az ákáclobbos [télén!] uccákon; valódi parasztházak igazi falusi élet. Még a nap is melegebben süt Palotán, a hideg se olyan nagy. És igazán fényes közlekedés.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 175)

A későbbiekben, szintén a waidbergi kiránduláson szerzett tapasztalatok nyomán kezdtek foglalkozni családjával együtt az elfogyasztandó ételek saját kertjükben való megtermelésével.

A kert és a lakás funkciója a modern korban átalakult, egyre kevésbé volt nagyobb társadalmi események és a munka helyszíne is áttevődött a gyárakba, irodákba, és az otthon csak a magánélet színtereként volt jellemző. Bartók esetében ezek az életterek azonban egyszerre több funkciót láttak el: a természet egy szelete, valamint szabadidős tevékenységek, a munka és az étkezés helyszíne is volt a kert és a lakás egyaránt. A munkahely és az otthon funkciója a munka és a szabadidő függvényében átfedésbe került.

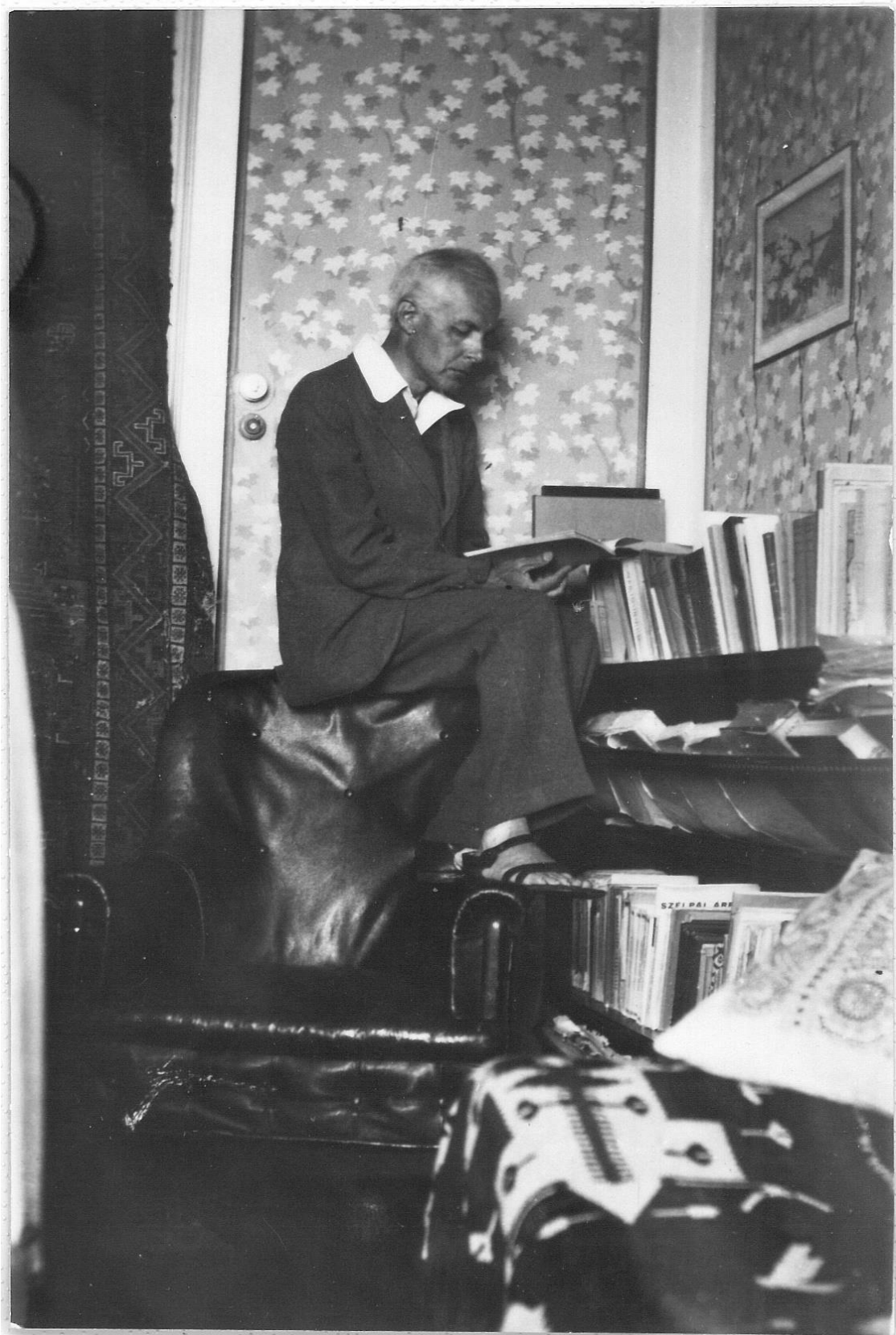
Bartók lakásaiban járva minden vendég számára új és izgalmas hatás volt a népi motívumos, eredeti paraszti készítésű tárgyak, bútorok közé érkezni. A fényképek mellett színes és élménydús leírást ad Csalán utcai lakásuk berendezéséről kisebbik fia, Péter (Bartók, 2004, p. 25-32). Bartók már az első népzenei gyűjtőutak alkalmával hozott valamilyen népi tárgyat, melyet leginkább dísz tárgyként állított ki. A falusi, paraszti jellegű lakhelyválasztás mellett tehát a lakás belső terében is a paraszti küllem dominált. Bartók gyűjtötte a parasztkancsókat, tányérokat, kézimunkát, „biztos érzéssel megkülönböztetve az eredetit az ál-népitől” (Bónis, 1995, p. 42). 1910. „Augusztus 2-án Marosvásárhelyen elkészül Bükkösi György asztalosműhelyében megrendelt néhány székelő bútordarabja” (Ifj. Bartók, 2021, p. 114), 1912-ben pedig egy szintén erdélyi asztalossal, Péntek György Gyugyival készített bútorokat (Ifj. Bartók, 2021, p. 127).

Bartók ugyan szerette a természetet és saját kertjüket, de szigorú időbeosztása ritkán engedte meg, hogy saját maga végezzen kerti munkát. Mindig is arról álmodott, hogy saját termésből ehessen, ugyanakkor a kertgondozást feleségeire bízta. Márta annak ellenére, hogy nem értett hozzá, örömmel foglalkozott a kert rendben tartásával, veteményezett és a gyümölcsfákat gondozta, amiben édesapja és sógornője volt segítségére (Ifj. Bartók, 1981, p. 217). Bartók egyik édesanyjának írt levelében azonban megemlíti, hogy ő is tudott időt szakítani kertgondozásra: „Vasárnap d.e. kigyomláltam néhány köteg gazt és akácfát a veteményesből.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 224). Egy másik levélben említésre kerül, hogy nyulakat is tartottak a kertben (Ifj. Bartók, 2021, p. 352),

és bár írásban sosem említi, néhány Béla fiának készített rajzán kutyát és macskákat is ábrázol a családi körben (Bónis, 2006, p. 162).



3. kép (Bónis, 2006, p. 279)



4. kép (Bartók Archívum)



5. kép (Bónis, 2006, p. 292)

Az életreform eszmék komplex együttesét adja a következő három kép, melyen a lakberendezés is dominál (3., 4., és 5. számú). A fenti három kép egy helyen és időben készült, tehát egy sorozat részeinek tekinthetjük. A sorozathoz tartozik még egy negyedik kép is, melyen Bartók látható, amint az ablakon kitekint (Bónis, 2006, p. 292), de az tematikájában nem illeszkedik az általunk vizsgálni kívánt jelenség körébe, így azt ezen a ponton nem illesztettük be a sorozatba. A fenti képek Bartókék akkori lakásában, a Kavics utcában készült, 1929, májusában. A képeket második felesége, Ditta készítette.

A 3. számú kép a lakás bejáratánál készült, Bartók itt épp a beton kerítés tetején ül. Tartása nem megszokott, bal lábát a jobb térdén átveti, összekulcsolt kezeivel pedig bal térdét tartja. Majdnem teljes alakban láthatjuk, egyedül jobb lába nem került bele a kép keretébe. Ruházata itt is a rá jellemző közepesen sötét öltöny, ugyanakkor itt lenge, kigombolt gallárral és nyitott bőrszandállal ötvözve. Testhelyzete alapján a jobb profilját látjuk, tartása meglehetősen egyenes, tekintete egyenesen maga elé a távolba mered. Számtalan hasonló képen láthatjuk e távolba meredő tekintetet, különösen az egyes kirándulások alkalmával készült fényképeken.

A következő képen (4. kép) már egy meglehetősen zsúfolt környezetben, lakásuk belterében láthatjuk Bartókot. A zsúfoltsága miatt első látásra rendetlennek tűnő szobában nagyon is rendben vannak a tárgyak. A kép punktuma egyértelműen Bartók, ahogyan a bőr fotel háttámláján ül, lábait a fotel bal karfájára téve. Itt is túlnyomó részt jobb oldaláról látjuk őt. Viselete az előző képpel megegyező. Kezében éppen egy könyvet tart, amit képkészítés kedvéért épp olvas.

Az egész jelenet a szoba (valószínűleg dolgozószoba) egyik sarkában készült, a falakon virágmintás tapétával. A kép további részében láthatunk egy könyvespolcot tele könyvekkel, de ami igazán jellegzetes, az az előtérben lévő, valószínűleg kanapé vagy fotel részlete, melyen népi motívumokkal díszített párna és takaró részlete látszik, valamint a Bartók háta mögött lévő hatalmas függöny vagy faliszőnyeg részlete, mely szintén valamilyen keleti népi motívumot hordoz.

A sorozat utolsó képe (5. kép) a tapéta mintázatából ítélve egy másik helységben (valószínűleg a hálósobában) készült, ahol a punctum most nem maga Bartók, hanem az a díszesen faragott és festett gardrób szekrény, melyet Péntek György „Gyugyi”-tól, egy körösfői faragó mestertől rendelt.¹³ A szekrény mellett két oldalt még két bútordarabból is látható néhány centiméter; a kép bal oldalán valószínűleg az ágy szintén díszesen

¹³ A bútor színesben is megtekinthető Bartók Péter Apám című kötetében (Bartók, 2004, 30).

faragott fejevének részlete, a jobb oldalon pedig valószínűleg egy kottatartó sarka látható.

Bartók ezen a képen a szekrény előtt ül, lábait lazán törökülés-szerűen elhelyezve, összekulcsolt kezeivel immár mindkét térdét tartja. A szekrénynek támaszkodik és tekintete tőle jobbra le, szintén messzebbre visz. Ruházata itt is az előző képeken látottakkal azonos.

Mindhárom kép szándékosan, tervezetten beállított szituációt jelenít meg, melynek üzenet Bartók sokoldalúságának prezentálása. Az első képen a távolba meredő, gondolkodó, gondolataiban is messzire tekintő művészt, filozófust láthatjuk megelevenedni. Sok hasonló, távolba meredő kép készült Bartókról, különösen a természetben, kirándulások alkalmával.

A második képen a haladó eszméket valló, önmagát folyamatosan képző és új ismereteket szerző szellemi nagyságot láthatjuk. A térbeli elhelyezkedését fejtegetve számos szimbolikus elemet fedhetünk fel. Azáltal, hogy Bartók a fotel háttámlájára ült, lábát a karfára téve, azaz nem rendeltetészerűen használva az ülőalkalmatosságot, úgy tűnik, „fittyet hány” a szabályokra, társadalmi konvenciókra, szabadon értelmezi e tárgy felhasználhatóságát, és ő maga is szabad azáltal, hogy nem a fotel kötelékében helyezkedik el. Ezt a helyzetet úgy is értelmezhetjük továbbá, hogy Bartók fölé emelkedik mindennek, ami megszokott és evilági; mintha épp a világ tetején ülve gondolkodna, és mintha a kezében lévő könyv valamilyen transzcendens bölcsességet tartalmazna.

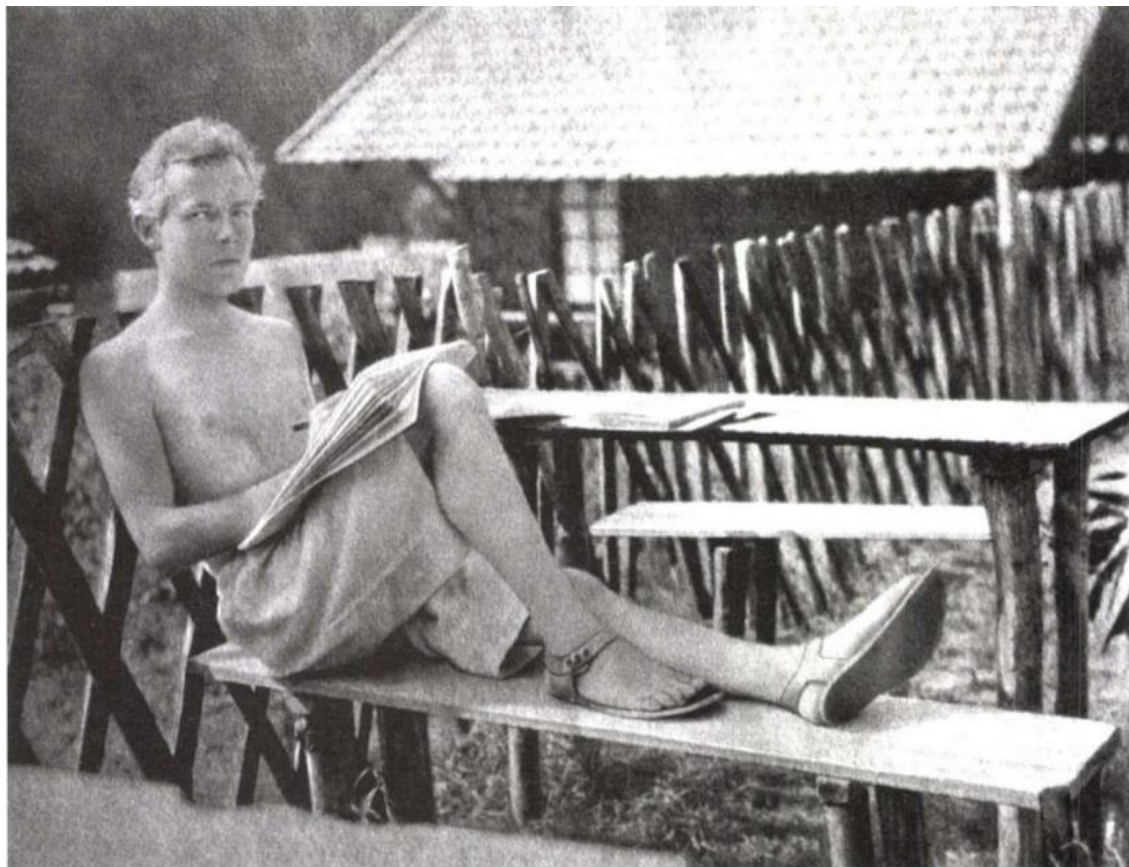
Érdekesség továbbá, hogy nem kifelé, hanem épp a fal felé, „befelé” fordul, ebben az irányban pedig egyedül könyvek találhatók. Így elevenedik meg előttünk is az ő belső világa, tudásszomja, mindez a népi motívumok védelmező keretében.

2.3.3. Munka, szabadidő, pihenés

Mint minden művész esetében, Bartók munkavégzése is egy speciális munkaformának tekinthető. A történeti áttekintésben bemutattuk, hogyan vált a művészet munkává, és hogy a századfordulón a munkavégzés és a szabadidős tevékenységek térben és időben is elkülönültek. Bartók életében azonban a munka és a szabadidő átfedésbe került, és mivel otthon dolgozott, a munka színtere nem került távol az otthon színterétől. A zeneszerzők hagyományos munkaformáját alkalmazta, megállapíthatjuk, hogy Bartók zeneszerzési munkálatait ilyenformán nem változtatta meg a modernizáció.

Bartók különösen jól tudott dolgozni a természetben, nyári utazásait is részben ennek figyelembevételével választotta ki. A számos emlékezés mellett a fényképei közül

talán a következő két kép (6. és 7. kép) maradt fenn egyedül, amelyek a természetben, napfürdő közepette történő komponálást megörökítette.



6. kép (Bónis, 2006, p. 144)



7. kép (Bónis, 2006, p. 144)

A két kép egy helyszínen, azonos időben készült: 1911 nyarán a Kodályékkal és Balázs Bélával közös waidbergi nyaralásuk alkalmával. A képeket Kodály Zoltán készítette. Az első képen (6. kép) messzebbről, teljes alakban, a másodikon (7. kép) kissé közelebbi pontból láthatjuk a zeneszerzőt komponálás közben. Minkét képen azonos a környezet, Bartók egy szélezetlen fából készült padon dolgozik, mellette egy asztallal, az asztal

mögött pedig még egy paddal. Mögötte kerítés húzódik, melynek háttérében valószínűleg egy cseréptetős fedett terasz látható fákkal, bokrokkal. A közelebbi képből ítélve az asztalon valamilyen közepes méretű nyomtatott könyv vagy partitúra lehet.

Bartók egy bő szabású, jól szellőző rövidnadrágot visel, az első képen látható, hogy egy teljesen nyitott bőrszandállal. Mindkét képen a kezében kottapapír és ceruza van a komponáláshoz. Az első képen a kerítésnek támaszkodva, jobb lábát felhúzza ül, a másodikon az ölébe fektetett kottapapír fölé hajolva. Mindkét képen a fényképezőgép lencséjébe tekint.

A két kép elég egyértelműen megjeleníti a századforduló művészeinek életreform életérzését, melyet a szabad levegőn, napfényben a szabad test által meg tapasztalhattak. Bartók tekintetében is az elmélyültséget, koncentrációt, ugyanakkor megnyugvást láthatunk.

A korra jellemző kis lakás és beszűkült élettér részben közelebb hozták egymáshoz a családtagokat, részben viszont sokszor az otthon végzett szellemi alkotómunkában ez a közelség zavaró tényezővé vált. Ahogy Bartók fia emlékezett, munka közben nem volt szabad őt zavarni (Bartók, 2004, p. 33), ilyenkor a család jelenléte is korlátozó volt a koncentráció és az alkotófolyamat szempontjából. Feltételezhetjük, hogy ez a helyzet egyúttal gyakorta korlátozta a családtagok életvitelét is.

A századfordulón a szabadidő beosztását és tartalmas eltöltését alapvetően a munka típusa és beosztása határozta meg, Bartók életében viszont ez fordítva működött: „Beosztással pihent, ez nagyon fontos volt, beosztással és meggondoltan kiszámította, hogy mennyi alvásra, mennyi napközi pihenésre van szüksége. E köré csoportosult aztán az otthoni élet, az övéi is meg a családé is. Nagyon fontos volt a pihenése” (Bónis, 1981, p. 122).

A művészetén belül Bartóknak számtalan típusú munkája volt, amelyek különböző időbeosztást, színtereket és munkaformákat igényeltek tőle. A munka színterei szempontjából Bartók eszközökhöz volt kötve, mint például a zongora és a gramofon, de a komponálást, amikor csak tehetette, a szabadban, napsütésben végezte. Ez utóbbihoz zavartalan szabad időre és térre colt szüksége. A tanítás során ismét szigorú térbeli és időbeli beosztással dolgozott, ami viszont állandó jellege miatt meglehetősen korlátozó volt számára. A népdalgyűjtési munkálatok voltak a leginkább komplexek e tekintetben, mind az utazások, mind pedig a rendszerezési munkálatok speciális helyzeteket teremtettek.

A munka időkeretbe helyezése természettudományos megközelítésnek is tekinthető, mivel ellenőrizhetőséget és kiszámíthatóságot jelentett a kor emberének életvitelében. Bartók számára azonban korlátozó hatással bírt. Emiatt sem szeretett a Zeneakadémián tanítani, mert más időfelfogása volt. Egy művészt különösen korlátoz a pontos időbeosztás, mivel az alkotó folyamatot nem lehet idő által behatároltan végezni. Bartók rendszeresen „időhiányosnak” vallotta magát, legtöbb idejét a népdalrendezésre fordította: „...minden nap 10 órát dolgozom, kizárólag népzenei anyaggal; de 20 órát kellene dolgoznom ahhoz, hogy valamennyire előrehaladjak... annyira szeretném ezt a munkát a levegőben lógó világkatasztrófa előtt befejezni. És emellett a tempó mellett néhány évig eltart még!” (Ifj. Bartók, 2021, p. 398).

Bartók szabadidős tevékenységeit nehéz igazán elkülöníteni, mindig valamilyen aktív pihenési formát választott, pl. nyelvtanulás, rovar-, növény- és kavicsgyűjtés, kirándulás vagy természetjárás stb. A korszakban talán a leginkább újdonságnak tekinthető technológiai újítások felfedezése is a szabadidős tevékenységek közé sorolhatók. Bartók jól ismerte az elektromosságot és a modern technikai eszközöket, többet közülük munkája során is használt. 1915 augusztusában kezdett fényképezni a korábbiakban már idézett 8×14-es Kodak géppel, és saját maga foglalkozott a felvételek kidolgozásával, még gyűjtőútjai alatt is. A fotózás és a hangrögzítés általánosan antropológiai jelentőséggel bír, hiszen ezek az eszközök hozzájárultak a kultúra dokumentálásához és megőrzéséhez. Bartók saját fotói művészként és civil emberként is bemutatják őt, ezzel gazdagítva a róla kialakult képet (Bónis, 1981, p. 118).

Érdekesség továbbá, hogy a zavaró hangok kizárására gépészmérnök sógorával készítettett egy fehérzaj generátort, melyet azonban szörnyű hangereje miatt nem használt sokáig (Bartók, 2004, p. 17-18)¹⁴. „1933. december 22-én karácsonyi vásárlásai során Remington táskairógépet vett, élete első és utolsó írógépét. Az írógépen később néhány írásjelet kicseréltetett, elsősorban azért, hogy a román szövegeket helyesen tudja írni” (Ifj. Bartók, 2021, p. 319-320). Figyelemmel kísérte továbbá a film, ezen belül is a hangosfilm fejlődését, 1930-ban megnézett két hangosfilmet, melyre így reflektál feleségének: „Egyelőre még várjunk valami jobbra” (Ifj. Bartók, 2021, p. 292). 1941. július 6-án már Amerikában megy el moziba, ahol már egy vadállatokról szóló filmet nézett meg (Ifj. Bartók, 2021, p. 435).

¹⁴ Ennek a fehérzaj-generátornak a tervrajza látható Bartók Péter Apám című kötetében (2004, p. 18)

2.4. A Bartókot ért művészeti hatások az életreform és a kor társadalmi, filozófiai reformeszméinek tükrében

Bartók művészetét már számtalan oldalról közelítve vizsgálták, a különböző művészeti irányzatok művészetére tett hatásai is feltárássra kerültek. Jelen fejezetben ezért a századforduló legkritikusabb művészetfilozófiai fordulatára helyeztük a hangsúlyt, melynek szinte jelmondatává vált, hogy „a művészet nem fejez ki semmit”. A következőkben először is áttekintjük Bartók és néhány kortársának vélekedését erről a jelenségről, majd a második részben összegezzük, hogy e fordulat és Bartók vélekedése milyen viszonyban van a társadalom művészetfelfogásával. A hangsúly természetesen itt is az ismeretszerzés folyamatain és a filozófiai nézetek átalakulásán van.

A vallási és filozófiai átalakulások mintájára megváltozott a művészet értelmezése és funkciója is. Elias civilizáció elmélete alapján Fónagy világít rá e jelenségre: „A zene funkciójának másik korabeli értelmezése a civilizációs folyamat ellentmondásos következményeivel hozható összefüggésbe. A civilizált ember ugyanis a belső kontroll felerősödésének következményeként a mindennapokból messzemenően száműzi a primer érzelmi tapasztalatokat, a szélsőséges szenvedélyeket.” (Fónagy, 2013, p. 19). Némely művészek a buddhista filozófiákra alapozzák ezt a fajta érzelemmentes művészet eszményét, de az antropológia is megközelíti ezt a témát: az újabb zenék alapja a hallás mint érzékszerv felerősödése, ezáltal a világ zajainak megfigyelése lett (Wulf & Zirfas, 2014). A polgári felszínesség és a művészet árucikké degradálása elleni küzdelemben ebből is adódik, hogy a művészeti szép fogalma átalakul, a torz és a vad elfogadásra kerül. Idővel a forma kiszorítja a tartalmat a műalkotásból, ami akár a pozitivizmus hatásának is tulajdonítható, ami ekkoriban már nagymértékben átlépte a tudomány kereteit és az életvilágba is begyűrűzött.

E hatások közepette a századforduló művészei igencsak színes és sajátos művészeti alkotásokat tudtak létrehozni. Bár eszméik gyökerei és funkciói azonosak, mégis nagyon különböző féle felfogásokkal találkozhatunk. Schönberg és az új bécsi iskola tagjai gyökeresen szakítottak a tonalitással és a 12 hang egyenrangúságát hirdették.¹⁵ Sztravinszkij részéről is elhangzott a jelmondat, miszerint a művészet nem fejez ki semmit (White, 1967).

¹⁵ A tonalitás mint zenei kifejezés ekkoriban főként a dúr és moll hangnemiségre utal, melyben változó sorrendben követik egymást kis és nagy szekundok, mely hierarchiát eredményez a hangnem hangzásában. A hangnemen és az oktávon belül így összesen hét hangot különböztetünk meg. Ezáltal válik a hangsor jellegzetes vidámabb vagy szomorúbb színezetűvé, egyes hangzatok dominánssá, mások kevésbé. A tonalitás eltörlésével egy oktávon belül csak kis szekundok esetében 12, nagy szekundok esetében öt

2.4.1. Bartók művészetfilozófiájának változásai

Breuer János művében úgy összegzi Bartók művészetét, hogy „...átélte és elsajátította a század első felének valamennyi irányzatát, Strausstól és Regertől Schoenbergig, Bergig és Stravinskyig.” (Breuer, 1978, p. 18). Ugyanakkor nemcsak a zenét, hanem minden újító hatást és irányzatot igyekezett magába szívni. Ez a mindent megismerni és megtapasztalni vágyó attitűd volt jellemző művészetére és teljes életfelfogására.

Bartók művészetfilozófiája közvetlenül életfilozófiájából fakad, minden az emberi ideálból vezethető le. Ezt a megközelítést követve Bartók zenei stílusai, emberi és érzelmi kifejeződései szerves részét képezik alkotói munkásságának. Úgy vélte, hogy érzelmek nélkül az ember géppé válik, és a művészet is elveszti valódi lényegét. Ez a felfogás pedig tükröződik színpadi jelenléteiben és rituáléiban is.

1902-ben Koessler úgy értékelte a 21 éves Bartók egyik szerzeményét, amelyben „nincsen szó szerelemről”. Bartók ekkoriban még így vélekedett: „Ez utóbbit, hogy t.i. az élményeknek befolyása legyen a kompozíciók minéműségére, én nem hiszem. Én már mindenfélét átéltem, tehetségem is van (legalább azt mondják) fentebbi szabály szerint tehát kellene jó adágiókat írnom.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 75). Természetesen a későbbi évek során a korábbiaknál mélyebb érzelmeket él meg megrázó események okán, így viszonylag hamar átértékeli ezt, és 1909-ben már így ír első feleségének, Mártának:

„Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének, bosszujának, torzító gunyjának sarcasmusának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit. Persze csak igazi és igaz művésről beszélünk. Különös, hogy a zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legfőljebb elkeseredés szerepelt indító okként — vagyis csupán az u.n. magasztos érzelmek —. Míg a bosszú, torzrajz, sarcasmus csak a mi időnkben élnek vagy fogják élni zenei világukat. Ezért talán az előbbi kort megnyilatkozó idealizmusával szemben, a mai zeneművészetet reálisnak lehetne nevezni, mint amely válogatás nélkül őszintén, igazán minden emberi érzelmet bevesz a kifejezhetők sorába.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 187).

különböző hang válik értelmezhetővé, melyben nem érzékelhető hierarchia, így ezek a hangsorok legtöbbször a bizonytalanság ugyanakkor az egyformaság és egyenrangúság érzetét keltik.

Bartók tehát korán felismeri, hogy az igazi művészet tartalommal telített, ezáltal érzelmek társulnak hozzá. A korszak épp kialakulóban lévő új zenei felfogását ezáltal egyre nagyobb aggodalommal figyelte. 1922-ben Párizsba utazik, ahol végül személyesen is találkozik Sztravinszkijjal és más jeles francia szerzőkkel, művészekkel. Nagy meglepetésre Sztravinszkij elhatárolódik az orosz korszakában született alkotásainak orosz népzenei behatásának beismerésétől (Wilheim, 2000, p. 28-30)

Bár nem szándékozunk Bartók és Sztravinszkij művészetét részletekbe menően összehasonlítani, néhány köztük lévő hasonlóságot és eltérést érdemes felsorakoztatni, amivel röviden érzékeltethető ez a korszakban egyre dominánsabbá váló művészi tartalomvesztés folyamata. Sztravinszkij az új „objektív abszolút zene” képviselőjeként Bartókkal való személyes beszélgetésének alkalmával megtagadta műveinek (a *Sacre* vagy a *Tűzmadár*) orosz népzenei ihletettséget, mely kijelentés Bartókot igencsak meglepte (Wilheim, 2000, p. 29). Bartók és Sztravinszkij művészete sok hasonlóságot mutat a népzenei ihletés okán, és mindkettejük művészetfilozófiája hangsúlyozza a túláradó, animális érzelmek kizárását, ez mégis nagyon különbözőképp jelenik meg művészetükben, emiatt a zene funkcióját és részelemeit is másképp definiálják. Míg Bartók számára a forma és tartalom egyensúlya jelenti az igazi művészetet, addig Sztravinszkij teljesen elfordul a tartalomtól, és pusztán mesteremberként a teremtő akarat (ami Bartók filozófiájában is erősen jelen van) által vezérelve a formák tökéletesítésével foglalkozik (White, 1976, p. 561). Ezt a folyamatot tehát tekinthetjük egyfajta tartalomvesztésnek, ami első látásra a művészet kiüresedésével egyenlő. Érdekes módon Sztravinszkij későbbi művei ugyan másfajta befogadást igényelnek a hallgatótól a tartalomnélküliségük miatt, mégsem tekinthetőek kiüresedettnek. Bartók és Sztravinszkij tehát más művészetfilozófiai utat jártak be: Bartók már egész korán, zeneakadémiai éveitől, Liszt kései művei nyomán kacérkodott a 12 hang egyenrangúságával, viszont az igazi magyar népzene nem volt számára ismeretes, csak később fedezte fel. Sztravinszkij esetében az ősi orosz népzene sokkal erőteljesebben és tisztábban jelen volt az orosz romantikus zenében, így ő alkotóművészetének kezdeti szakaszát ebben tölthette, és csak később itatódott át a forma fajsúlyosságával.

Sztravinszkij mellett Cocteau is nyilatkozta, hogy a művészet nem fejez ki semmit, míg Bartók mellett Sosztakovics (Sosztakovics, 1959) is aggódva nézte a kiüresedő, tartalmát és mondanivalóját elveszítő zene sorsát. Bartók tehát korszakának azon utolsó zeneszerzőinek egyike, aki a tartalommal, mondanivalóval telített műalkotást fogadja el igaz művészetnek.

Ez a korban kialakulóban lévő objektív zenei felfogás eltávolodik a művészet társadalmi meghatározottságának elfogadásától is. Bartók a paraszti kultúrában azonban épp ennek erőteljes mivoltát fedezi fel. Mivel a paraszti társadalmakat ősi és természeti hagyományokkal rendelkező közösségnek értékeli, ezért kultúrájukat és műalkotásaikat is a természet eredendően tökéletes alkotásainak tekinti, melyek a paraszti közösség tagjainak tevékenységein keresztül manifesztálódik és kristályosodik.

Úgy tudjuk, hogy Bartók a népzenevel 1904-ben találkozott először, mikor egy alkalmazott, Dósa Lidi énekét hallja, mely számára eddig ismeretlen, nem az akkoriban hagyományosnak tekinthető népdal (népies műdal) hangzásvilágát mutatta (Ifj. Bartók, 2021, p. 69). Ennek ellenére valószínűsíthető, hogy Bartók már 10 éves korában hallhatott igazi népzene-t. 1891 nyarán Nagy Gábor karmester és énektanár fiára, Nagy Endrére volt bízva Bartók, akivel egyik délután verhovinai aratók énekét hallgatták a mezőn. Nagy Endre úgy emlékszik, hogy a kis Bartók már ekkor kottapapírt ragadott és leírta a hallott dallamot, majd bízta a munkásokat további dallamok éneklésére. Ez lehetett tehát az első paraszti népzenei tapasztalata. 1904-ben, immár felnőttként és képzett művészként ismerte meg a paraszti népzene-t, melyben ősi hangsorok hangkészletét és fordulatait fedezte fel, így ez indította el a tonalitástól való elszakadás irányába. Tanulmányozta Liszt kései, az atonális felfogás felé mutató műveit is, ennek nyomán juthatott el arra a gondolatmenetre, hogy a 12 hangot egy olyan lejegyzési formába öntse, ahol a 12 hang előjegyzéseit tekintve is egyenrangú lehetne. Ebben a formában ezt nem tudta megalkotni az ötvonalas rendszer és a lejegyzési hagyományok korlátai miatt, de számos új hangsor felfedezésével és megalkotásával járult hozzá a tonalitás és atonalitás közti átmeneti hangrendszerek megszületéséhez (Tallián, 1989, p. 161-167).

A népzeneben nemcsak a hangrendszerek szabadságát fedezte fel, hanem a tartalom és érzelemvilág szintén ősi, ösztönös, minden nyugati civilizációs hatástól mentes formáját, melyet 1909-ben így fogalmaz meg:

„Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit. Különös, hogy a zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legfőljebb elkeseredés szerepelt indító okként – vagyis csupán u.n. magasztos érzelmek. Míg a bosszú, torzrajz, sarcasmus csak a mi időnkben élnek vagy fogják élni zenei világukat. Még egy egészen más tényező teszi a mai zenét (a XX. századét) reálissá; az hogy a nagy valóságból a mindent körülvevő népművészetből keres félig

öntudatlanul, félig keresve impressziókat. Szerencsénk, hogy Ázsia határán lakunk; itt még van népzene bőven.” (Demény, 1976, p. 145)

Bartók élete végén visszatekintve többször is megfogalmazta művészetfilozófiáját. Saját stílusának forrásait, zenei felfogásának egyedüli inspirációs forrását így határozza meg: „paraszti muzsika, az igazi régi zene, az egyszólamú zene – a primitív pentatonikus egyházi zene - , a ritmus szokatlan és nagyvonalú alkalmazása, azaz olyan elemek, amelyek úgyszólván ismeretlenek az úgynevezett „romantikus” zenében.”. Ennek nyomán felfogása mintegy keretes szerkezetbe kerül, és visszatér a tonalitáshoz:

„A korábbi, ellentétes irányzattal szemben most az a véleményem, hogy ragaszkodnom kell a tonalitáshoz. (...) Nem szándékozom csatlakozni egyik elfogadott modern zenei irányhathoz sem, például azokhoz, amelyek objektíve személytelennek tekinthetők, vagy kizárólag polifon vagy homofon természetűek. Ezeknek az elemeknek helyes egyensúlyát tekintem eszményemnek. Nem tudok elképzelni olyan zenét, amely abszolút semmit nem fejez ki.” (Szabolcsi & Bartha, 1962, p. 236).

1944-ben, a halála előtti évben pedig így összegzi saját stílusát: „Műveimben a legkülönbözőbb eredetű nyomok tűnnek fel – remélem, egységbe forrasztottan. Különböző források ezek, ám van egy közös nevezőjük, és ez a parasztzenei jelleg, a maga legtisztább értelmezésében. E jellegzetességek egyike a szentimentalizmusnak, az érzelmek túláradásának teljes hiánya.” (Breuer, 1978, 13-14).

Bartók művészi stílusa nem tekinthető egységesnek, számtalan formában és stílusban alkotott, mégis minden műve egyedi és jellegzetesen bartóki. Ennek filozófiáját így fogalmazta meg: „Nem tartom tanácsosnak, hogy az ember mereven ragaszkodjék egy bizonyos zenei irányzathoz, úgyhogy végülis szigorú előírások uralma alá kerüljön.” (Szabolcsi & Bartha, 1962, p. 236). A stílus és forma változékonysága mellett ugyanakkor örökösnek és létfontosságúnak véli a tartalmat mint az igaz művészi alkotás egyik legfontosabb alkotóelemét. Erről szintén élete utolsó időszakában, 1944 szeptember 9-én nyilatkozik: „»Klasszikus« azonban minden művészetben (nemcsak a zenében) olyan műveket jelent, amelyekben a forma és a tartalom arányosan kiegyensúlyozott.” (Ifj. Bartók, 2021, p. 456).

Bartók sosem használta a szakrális vagy transzcendens jelzőt, de e rövid áttekintés során is világossá vált, hogy felfogásában a paraszti művészeti értékeken és a tiszta érzelmekkel telített műalkotáson keresztül transzcendens megtapasztalásban volt része.

Bartók művészetfilozófiájának átalakulása, az ő művészi átlényegülése látható a következő négy képen (8-11. kép).



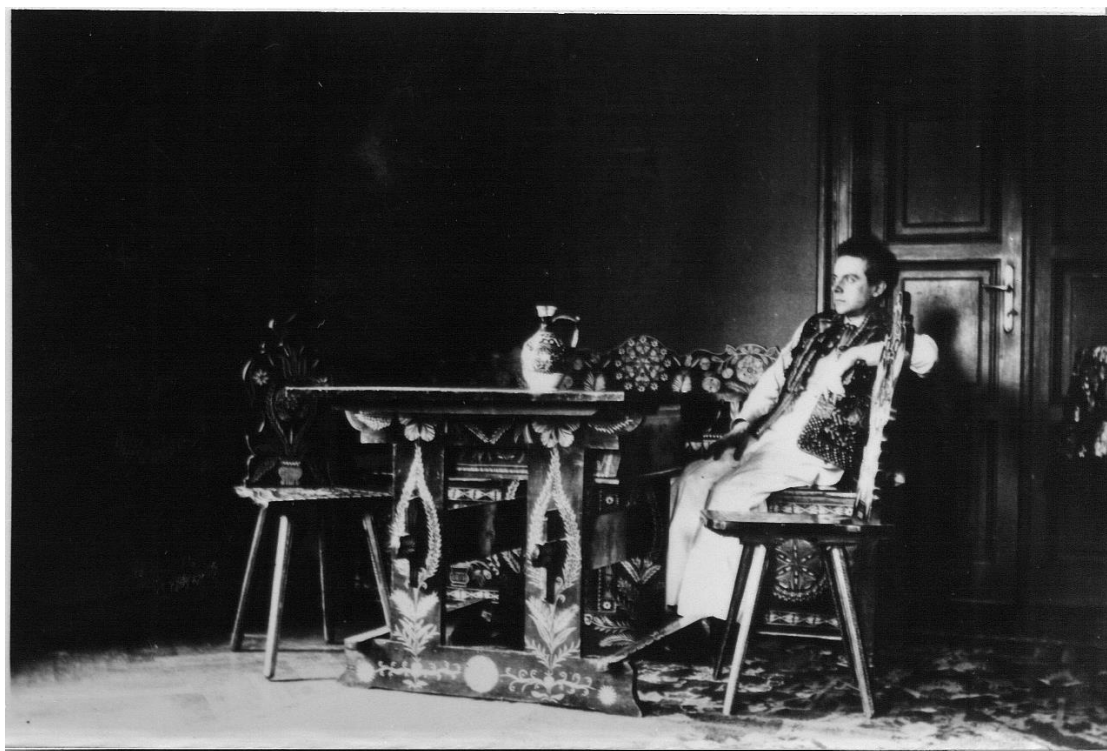
8. kép (Bartók Archívum)



9. kép (Bartók Archívum)



10. kép (Bartók Archívum)



11. kép (Bartók Archívum)

A fenti négy kép szintén egy sorozat részét képezi. Ezek a képek a Teréz körüti lakásban készültek, 1908. júniusában, Bónis megállapítása szerint Munkácsy stílusában (Bónis, 2006, p. 124). A Bartók Archívum munkatársainak feltételezése alapján a képeket valószínűleg Kodály készítette.

A képeken egyazon szobában látható Bartók, amint szintén a Péntek Gyugyi által készített bútorok környezetében helyezkedik el. A szoba berendezése is szinte mindegyik képen ugyanúgy látható, csak a negyedik képen (11. kép) a fényképezés eltérő szöge miatt nem látható a szoba jobb oldala.

A kép előterében közepén egy asztal helyezkedik el, a két oldalán a hozzá tartozó két székkal, valamint mögötte kissé a falnál egy hasonló mintázatú, ládával ellátott paddal. A szoba jobb oldalában látható a zongora, melyen nagyon hasonló mintázatú terítő van, mint a bútorok mintázata, a padlón is hasonlóan virágos szőnyeg. Az asztalon és a zongorán is áll egy-egy népi festett kancsó vagy váza, és legkevésbé feltűnő a szoba jobb hátsó felében lévő ajtó.

A 8-10. képek érdekessége a kép legalján látható tükröződés, mely valószínűleg egy díszes és fényes tálca lehet, melyre a fényképezőgépet helyezték.

A népi motívumok dominanciája mellett a négy képet összevetve feltűnik Bartók teljes átlényegülése, átalakulása a modern városi emberből a falusi paraszti emberré. Az első képen még városi öltözetben, a padon félig fekvő helyzetben, még csak elmélkedő tartással. látjuk őt. A második képen már teljesen ülő helyzetben, gondolkodó, töprengő testtartásban van. A harmadik kép az igazi határátlépés: hirtelen a kép előterébe kerül, zakóját levéve, a tolsztojánushoz hasonló bő szabású ingben látjuk, amint használatba veszi az egyik jellegzetesen magyar paraszti hangszert, a tekerőlantot. Nemcsak ruházatának változása, hanem a cselekvő, a népi eszközöket aktívan is használó paraszti emberré formálódott. A tekerőlant megszólaltatása vizuálisan megjelenítve azt az üzenetet is hordozza, hogy az igazi parasztemberré válás beavatási rítusaként értelmezhető a paraszti eszközök használata. Ezzel utal arra is, hogy a népi motívumkészlet és a hagyományos eszközök nem pusztán „vitrinbe való” műalkotások, a hagyomány akkor maradhat életben, ha a mindennapi élet részeként használatban van.

Az átlényegülés utolsó fázisában Bartókot teljes egészében népviseletbe öltöztetve láthatjuk, az első képen látható testhelyzetéhez hasonló módon. Bár itt a kartartása már nem a töprengő vagy merengő, fejét támasztó pozícióban van, hanem lazán, szabadon a pad karfájára helyezve. Ez szimbolizálja azt is, hogy Bartók ebben a viseletben és

környezetben felszabadultan tud létezni, tekintete itt már nem mereng, hanem határozottan néz a jövőbe.

2.4.2. A technikai eszközök hatása a zeneművészetben

A gramofon és a rádió a századforduló két legjelentősebb technikai vívmánya, melyek a zeneművészet társadalmi és művészi átalakulásában is fontos szerepet játszottak. A gramofon lehetővé tette a zene rögzítését és visszajátszását, ami új dimenziókat nyitott a zenei előadóművészetben és a zenepedagógiában is. A rádió megjelenése pedig a zene szélesebb körben való elterjedését segítette elő.

Bartók viszonya a technikai vívmányokhoz a zeneművészet terén is kettős. A gépzene terjedése alapvetően aggasztotta Bartókot, a művészetre és a társadalomra tett romboló hatását hangsúlyozta. *A gépzene* című írásában részletesebben értekezik a technológia zenére való hatásáról, melyben az egyik legalapvetőbb konklúziója az élő és élettelen zene megkülönböztetése:

„Ami él, az pillanatról pillanatra változik: a gépekkel megrögzített zene változatlaná merevedik. Kótaírásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért, mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.” (Bartók, 1937, p. 10)

Mindezek mellett viszont elismerte, hogy nagy tömegekhez csak a rádió segítségével lehet a zenét eljuttatni. Ezért gyakran vállalt előadásokat a budapesti és külföldi rádiókban¹⁶. Idősebb fia emlékei szerint saját rádiója nem volt, és a televíziót sem ismerte, viszont egyik tanítványa, Nemes Katalin másképp nyilatkozott:

„Bartók éjszakánként, amikor a rádió vételi lehetőségei jók voltak, külföldi állomásokat hallgatott, és különösen a ragtime zenére vadászott. Ha hallott egy érdekes ritmust, azt rögtön lejegyezte. Bartók tudta, hogy egy óbudai vendéglőben muzsikálók

¹⁶ a Budapesti Rádióban számtalan élő koncertet és stúdiófelvételt sugároztak és rögzítettek, Bartóknak évekig szerződése is volt a rádióval (Bartók, 2004, p. 183)

háromtagú együttes zongoristájaként; így tudtam pénzt keresni. Feltételezte, hogy engem jobban foglalkoztat a tánczene, mint kollégáimat – ezért vizsgáztatott engem ezekkel a ritka ritmus-képletekkel.” (Bónis, 1981, 118).

Később pedig második fia, Péter erősíti meg, hogy édesapja idővel hallgatott rádiót, méghozzá jazzt:

„Minden más zenélés csak akkor volt megengedett, ha apám nem tartózkodott otthon. Nem tett ellenvetést a kristálydetektoros rádiómra, amihez fejhallgató is tartozott, bár nem nagyon örült, hogy megvettem. Nem szólt bele, hogy mire költöm a zsebpénzemet, s ez tette lehetővé a rádió megvásárlását. De aztán hamar megbarátkozott a masinával, és egy délután rajtakaptam a fejhallgatóval a fülén: jazzt hallgatott.” (Bartók, 2004, p. 34)

Bartók a rádióval kapcsolatos aggályait a *Gépzene* c. írása mellett Péter fia emlékkötetében (2004) részletesebben is olvashatjuk. Bizonyos szempontból igencsak romboló hatásúnak vélte, melyet az alábbiakban kissé felháborodva nyilvánított ki:

„Úgy jellemezte a rádióból szóló zenét, mint ami sokak számára nem nagyobb élmény, »mint valami langyos fürdő cirógatással«. Megemlítette azt is, hogy a rádió zavarhatja mások nyugalma, ha nyitott ablak mellett hallgatják (ezt sosem volna szabad megengedni): ha a hatóságok nem óvják meg mások nyugalma, a rádió az emberiségre mért »istencsapássá fog fejlődni«.” (Bartók, 2004, p. 2020)

A gramofon és a rádió mellett említést kell tennünk a metronómról is mint mechanikus, gépies jellegű eszköz. A metronóm ugyan az előző évszázad találmánya, mégis a századforduló új művészeti felfogásaiban nyer igazán létjogosultságot.

Egészen a századfordulóig a zene túlnyomórészt narratív művészetként volt értelmezhető, a legtöbb dallam beszédszerűséget hordozott, egy-egy motívum gesztusként funkcionált. Ebben az értelmezésben a metronómszám a kottában csak útmutatást jelentett, hosszabb szakaszokra, vagy a teljes művet tekintve volt irányadó. Ezen belül a narratív előadásmód megengedett némi eltérést a metronómszámok tekintetében annak érdekében, hogy a zene mondanivalója kifejező módon érvényesülhessen. Az új formális, objektív zene azonban alapvetően elvetett minden

narrativitást. Sztravinszkij ugyan fontosnak véli a pontos metronóm jelzést betartását, de véleménye szerint a számok közti viszony ugyanolyan hangsúlyos: „a leglényegesebb dolog, amely nélkül lehetetlen bármiféle képet alkotni a kompozícióról, a tempók és ezek kölcsönös viszonya egymáshoz” (Stravinsky, 1969, p. 135.). Bartók e tekintetben hasonló módon vélekedett: „»Különb is – mondotta -, nem a metronóm-számok a fontosak, hanem azoknak egymáshoz való viszonya. Az arány.« Ez a gondolat Richard Strausstól származik: »tempók nincsenek, csak tempó van,« amit Bartók is nagyra értékelt.” (Bónis, 1981, p. 92).

A metronóm segítségével meghatározható tempójelzés jelensége minden zeneszerzőt foglalkoztatott a századfordulón. Bartók tanítás során is gyakran alkalmazta, de már pedagógiai célzattal írt műveiben is igen pontos metronómjelzéseket használt (erre a 3. fejezet során még részletesen kitérünk). A metronóm ilyen fokú térnyerése felfogható a zeneszerzői elképzelés kizárólagosságának, ugyanakkor a korban csúcsosodó, már-már szélsőségesen romantikus előadásmód elleni törekvésnek is.

Ahhoz, hogy a technikai eszközök szerepét mélyebben is megértsük Bartók életében, érdemes Bartók ideális hangról alkotott képét röviden értelmezni. Az érzékszervek közül talán a hallás a legelvontabb és ezáltal a hangzás és a hangélmény szavakkal való megragadása a legnehezebb. Ha Bartók életfilozófiáját, művészi törekvéseit és színpadi viselkedésmódját összevetjük, megállapítható, hogy Bartók számára az ideális hang kizár minden, a műhöz nem illő, zavaró tényezőt, így leginkább a vizualitást. Ezt a tényt támasztja alá, hogy Bartók viselkedése a pódiumon kimért és komoly, mosolytalan volt, valamint az, hogy nem törődött a kottahasználat „illetlenségével”. Bartók ideális hangélményének közvetítésében nagy szerepet játszott a hangrögzítés és a hangsugárzás, vagyis a hangfelvételek és a rádió. E tényt erősítheti az is, hogy Bartóknak éveken keresztül szerződése volt a Magyar Rádióval, melynek nyomán számtalan élő koncertet és stúdiófelvételt sugároztak és rögzítettek Bartókkal (Bartók, 2004, p. 183). A rögzítés és a rádióközvetítés természetéből adódóan ugyanis eltűnik a zeneművészetből minden, ami vizuális jelenség.

A hangrögzítés és a rádiósugárzás által egy újfajta közvetítő közeg jelenik meg művész és közönsége között, ami pozitív és negatív jelentést is hordozhat. Pozitív, mert ez állhat a leginkább közel az ideális hang fogalmához és manifesztációjához, azáltal, hogy kizár minden „zavaró” hatást. Negatívum viszont, hogy térben és időben is eltávolodik a művész és a közönsége, így minden, ami a művészet emberi jellemzője

(metakommunikációs kapcsolat), kivéve magát az előadóművészt, eltűnik a közvetítés folyamatából, a művész egyedül marad.

2.4.3. Előadói stílus

Bartók kimért előadói stílusának gyökereit a köztudatban gyakran a visszahúzódo természetének tulajdonítják. Előadói stílusának kialakulása, mint ez életének sok más területén is tapasztalható, leginkább a korszak emberének a kapitalista vagy társadalmi hierarchiához kötődő megnyilvánulásaival való szembenállásban gyökerezik. Ezt a fajta szélsőséges, csapongó, túlzottan romantikus előadásmódot eleveníti fel Nemes Katalin Bartók véleménye kapcsán:

„...divatozott akkoriban egy előadói stílus. Ezt az jellemezte, hogy az előadó a romantikus zenében elsősorban önmagát akarta megmutatni, félretette a szerző intencióit, és saját dinamikával, a saját maga által jobbnak vélt tempókkal és tempóváltásokkal kívánta csillogóbb tenni a mű előadását. Erről az előadói stílusról nagyon hamar le kellett szoknunk Bartóknál. Elemezte a darabokat, a témákat – és csakhamar kiderült: mennyire tarthatatlan az a fajta egyénieskedés, amely az, »én ezt így érzem« jelszavával akarta indokolni a szerző elképzelésétől eltérő saját felfogását.” (Bónis, 1981, p. 226)

Bartók levelezéseiben összesen két olyan esetet találhatunk, melyek valamilyen előadói stílussal kapcsolatosak, és amelyeket részletesebben lejegyez. Az első esetben Emil von Sauer zongoraművész koncertjéről tudósít, aki Liszt Ferenc tanítványa volt, és akit saját kora Liszt művészi „örökösének” tartott. Bartók több koncertjét is meghallgatta, egy ízben így írja le Sauer előadói stílusát:

„Különben az is érdekes, hogy hogyan pózol. Kezeit 1 méter magasra emelgeti, fejét ide oda mozgatja, szemeit az ég felé fordítja, aztán minden szám előtt sokáig gondolkodik, aztán mintha hirtelen eszébe jutna, hogy mit is kell játszani elkezd a darabot. Minden darab végén pedig magasra emeli kezeit s aztán lehullatja az ölébe stb. (Talán éppen ez tetszik a hölgyeknek.)” (Ifj. Bartók, 1981, p. 22).

Ebből a leírásból halványan sejthető, hogy Sauer játékát nem éppen pozitívan értékeli Bartók. Erre egy későbbi levelében kapunk megerősítést: „De mama hogyan gondolhatsz

te olyat, de olyat (!!!!) hogy én Sauerhez!!! S!z!a!u!e!r!!hez!! menjek tanulni. No hallod!!” (Ifj. Bartók, 1981, p. 94)

Egy másik, immár pozitív tudósítást olvashatunk a Bartóknál mindössze egy évvel idősebb Jan Kubelik hegedűművész koncertjéről:

„A concert végén megint budapesti szokás szerint a pódium köré állott a közönség 3/4-e s 5 percnyi tombolás után végre rábírta a »kis gnóm«-ot, hogy ráadásul eljátssza a hires »God save the Queen«t. Ez újabb ámulatba ejtett. Hogy mily nyugodtsággal biztonsággal játssza azt az »eljátszhatatlan« flazsolet variációt¹⁷ az elképzelhetetlen; s e mellett egyetlen egy gikszer sem hallható. Ezután a közönség még mindig nem volt megelégedve; 1/4ed része ott maradt felmászott a pódiumra, tapsolt, kiabált úgy hogy végre még is csak Kubeliknak kellett engednie és eljátszotta Bazzini »Hexentanz«-át (melyet egyszer Kopetzkytől hallottam) nekem ez tetszett legjobban (ez a darab a legtartalmasabb, a legszebb) s valóban nagy tűzzel is játszotta. Ekkor már a közönség egészen körülvette, hogy alig tudott mozogni. — Mikor Thomán ur megtudta, hogy én elmegyek ebbe a koncertbe, azt mondta, hogy ez nem zenésznek való. Ez nem az én véleményem. Hiszen érdekes egy ilyen fiatal művészt már a nagy bravurja miatt is meghallgatni; s most nem is játszhatik még olyan klasszikus előadással mint már öregebb művészek. Azonkívül valószínű, hogy később ő is úgy fog tudni előadni.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 20)

Érdekes módon Sauer és Kubelik koncertjének fogadtatása a közönség részéről hasonlóságot mutat. Thomán megítélése szerint Sauer kiváló előadóművész, míg Kubelik virtuozitását már nem tartja meghallgatásra érdemesnek. Thomán Sauer iránti elismerése elfogultságot feltételeztet, hiszen mindketten Liszt tanítványok voltak, míg Bartók ekkor már felismerte Sauer vitathatatlanul briliáns játéka mögött a liszti epigonságot, és többre tartotta Kubelik egyedülálló képességeit.

¹⁷ A *flazsolet* magyarul *üveghang*, mely egy speciális játéktechnika a hegedűn. Megszólaltatása azáltal történik, hogy a játékos az ujjával csak érinti a húrokat és nem fogja le azokat, hozzáérintve a fogólaphoz. E technika különösen nehéz, a hangokat gyors tempóban flazsolet játszva (mint a fent idézett műben) könnyen hamissá válik a hangzás.

2.4.4. A társadalom és a közönség kapcsolata Bartókkal

Az eddigiek nyomán kirajzolódik, mennyire különbözőképpen ítéli meg a közönség, de még a szakemberek is az egyes zenei előadásokat. A közönség részéről alapvetően nem a tiszta zeneiség és szakmaiság lesz mérvadó, ahogyan az Fónagy munkájában olvasható: „Noha a zenefogyasztással kapcsolatos normák azt sugallták, hogy a zeneművészet szakrális státusszal bírt a szekularizálódó társadalomban, a gyakorlatban a koncertlátogatás a középrétegek nagy része számára csak a »jó társasághoz« tartozás egyik követelménye volt” (Fónagy, 2013, p. 19-20). Ugyanakkor egy szakavatott művész sem tud minden esetben pusztán szakmaiság alapján véleményt formálni. Ezt Bartók is tanúsítja egyik levelében: „...laikus nehezen tudja szóval kifejezni, micsoda is tetszett neki tulajdonképpen ebbe vagy abba. Mikor ezt sokszor még jó zenészek is nehezen tudják meghatározni” (Sacher, 1979, p. 32). E jelenségek is arra utalnak, hogy a művészet értelmezése és befogadása igencsak sokrétű, a befogadó tudáskonstrukcióján és kulturális szimbólumkészletén túlmenően nagymértékben értékrendjének függvényében formálódik.

Bartók életében jelentős szerepet játszott a közönség viselkedése és a művészetére adott reakciói. Bartók az évek során fokozatosan alakította ki közönségideálját. Kezdetben a közönség és Bartók igényei és elvárásai nem voltak átfedésben, ám ahogyan azt a második nagy egységben fogjuk részletezni, idővel ez a távolság csökkent a művész és a közönsége között.

Bartók első nagy zeneszerzői sikerét a Kossuth szimfóniával érte el. E mű jellegzetesen még a művészi útkeresés viszontagságai között, a közönség igényeinek és aktuális ideológiájának tükrében, annak megfelel született. 1909-ben már ellenségesnek tekinti a közönséggel való kapcsolatát, és így fejezi be egyik levelét: „...egy ultra-hyper-neo-impresszio-szeccesszionista, a Holnap zenésze, aki »a mai közönség ellenfele, de akinek a meghallgatását nemcsak a római jog, hanem a Művészettörvényei is követelik.«” (Ifj. Bartók, 2021, p. 104). Saját hangjának megtalálásával már nem a közönség kiszolgálására, sem az ellene való harcra, hanem látens pedagógiai attitűddel a közönség ízlésének formálására törekedett.

Bartók a zene értelmezéséről, befogadásáról és érzelmi jelentésadásáról többször is hosszabban értekezik. 1907-ben így foglalja össze gondolatait:

„Nagy művek átérzéssel és átértése közt különbség van. Ép ugy maga az átélés is különféle lehet. Olyan műveket, melyeknek tartalma nem emelkedik túl bizonyos

magasságon, gyerekek is épugy hát érezhetnek, mint »sokat szenvedett« egyének. Ezekben a művekben sokkal kevésbé komplikált, általánosabb érzelmek fejeződnek ki, melyeket nagyobb részt egy-egy szóval eléggé találóan meg is lehetne jelölni: fájdalom, őrtjögő fájdalom, szelídség stb. Minthogy egy gyermeknek mindebben része volt, hát és érezheti. (Hogy mi köze az u. n. Fájdalmas zenének a tényleges emberi fájdalomhoz, SA vidám zenének az emberi örömhöz, azt talán zene filozófiai kutatásoknak kellene megállapítani, a mi mindenesetre elég nehezen menne. Szemmel látható fizikai kapocs nincs közöttük, s mégsem merném az egészet csupán megállapodásokra visszavezetni. Mert ebből azt lehetne következtetni, hogy a mi ma vidámságot fejez ki, azzal holnap az ellenkezőjét jelölhetik meg, Változott megállapodásokhoz mérten; a mi szinte képtelenség. De viszont ki mondhatja meg, miért jelent épen a skála kis terce kis szeksztje Bánatot, a nagy terce, szeksztje vigadalmat?! Mi a kapocs kettejük közt? A lassú és gyors ritmusra inkább találhatunk kielégítő fizikai magyarázatot) (...) Pl. Mendelssohn Hegedűversenye ilyen mű. 11 – éves koromban sokszor kísértem ezt, nagyon jól emlékszem, mennyire átéreztem; még jobban mint most; mert jelenleg untat. Maga volna leghivatottabb ennek a kérdésnek eldöntésére, de az a baj, hogy gyermekkorában a legmagasabb zenéből még csak kóstolóloul sem kapott. Beethoven utolsó műveit s Bachnak egyes szerzeményeit gyerek ha érzi is, de nem úgy mint egy felnőtt, épen érzelmi tapasztalatai hiánya miatt. (...) Hogy a testvérművészetek remekeiből gyerek nem sokat érthet azt talán maga is föltétlenül aláírja; erre való a csodagyermek teljes hiánya ezen a téren.” (Sacher, 1979, p. 23-24)

Bartók 1907-ben írt gondolatai alapján a zenei művek jelentésadásában és befogadásában jelentős különbségek vannak a gyermekek és a felnőttek között is. Bartók e levelében tehát rávilágít arra, hogy a zene befogadása komplex folyamat, amely érzelmi és intellektuális szinten is kihívást jelenthet. Az érzelmek kifejeződése a zenében és az azokhoz kapcsolódó emberi élmények értelmezése pedig amellet, hogy nehezen megragadható, életkor és társadalmi befolyás is formálja.

Bartók számára különösen fontos volt koncertjein a csend. A művész számára a csend egyenlő a közönség teljes figyelmével, ami egyúttal visszajelzést ad a művésznak, hogy művészetével képes magával ragadni a közönséget. Előfordult azonban, hogy Bartók ennek az ellenkezőjét tapasztalta: „Sehogysam voltam megelégedve a tegnapi hangverseny külső körülményeivel, a műsor összevissza volt, a közönség kevés és

köhögős, igazán nem volt öröm játszani. (...) Nincs ezeknek semmi értelme, az ilyen hangversenyeknek.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 584).

Bartók közönségideálja fokozatosan alakult ki művészi pályafutása során. Kezdetben alkalmazkodott a közönség igényeihez, de később saját művészi elképzelései mentén haladt, amely végül a zenei kánonban való elismerését is meghozta. Különleges előadói stílusa és a közönséggel szembeni magas elvárásai hozzájárultak ahhoz, hogy művészetét idővel egyre többen értékeljék és kövessék.

2.4.5. Bartók munkássága és a társzművészetek

A művészet társadalmi funkciói és működési módjai sokrétűek, és szoros összefüggésben állnak a különböző társadalmi színterekkel és közösségekkel. A művészeti reformok és az ezekhez kapcsolódó művészi körök, társulások jelentős szerepet játszottak a művészet társadalmi beágyazottságának és hatásának alakításában. Bartók számtalan, a korban működő jelentős szalonban, művészeti körben megfordult, egyes tagjaikkal szorosabb baráti kapcsolatot is ápolt. Bartók életében és művészetében nagyobb részt olyan közösségekkel került kapcsolatba, amelyek hozzá hasonlóan a századforduló haladó szellemű reform törekvéseit követték.

Bartókot még pozsonyi tanulóévei során segítette az irodalmi Toldy-kör, és a közös munka olyan szoros barátság alakult ki köztük, hogy Bartók még évekkel később is gyakorta visszajárt hozzájuk koncertezni. A korban hagyományosnak tekinthető irodalmi kör mellett a radikálisan haladó szellemiséget mutató Nyugathoz is szorosabban kapcsolódott, Ady művészete mellett színpadi műveinek szövegkönyvírói is, Balázs Béla és Lengyel Menyhért művészetét is javarészt innen ismerhette meg. A Nyugat egyes rendezvényein maga Bartók is részt vett személyesen, Móricz Zsigmonddal többször találkoztak is.

Szintén nem kötődik hozzá közvetlenül, de színpadi műveiben a Thália Társaság újító szemléletének hatásai is felfedezhetők. A Thália Társaság egyike volt azoknak a köröknek, amelyek célul tűzték ki a magyar színház és dráma megújítását. A társaság tagjai között számos író és rendező szerepelt, akik közösen dolgoztak új színházi formák és tartalmak kialakításán. A Thália Társaság a közönség bevonásával és nevelésével igyekezett a színházat a társadalmi párbeszéd és a kulturális megújulás eszközévé tenni. Bár a társaság nem tudott hosszabb időn keresztül fennmaradni, többek között az egyfelvonásos fogalmának meghonosodásában is nagy szerepet játszottak, törekvéseikkel kortárs írók sokaságát inspirálták (Török, 1988).

A Gödöllői művészkör, amelyet a művésztelep alapítói, például Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár hoztak létre, egy olyan közösséget alkotott, amely a művészetet, a társadalmi reformokat és a spiritualitást egyesítette. A „művész-próféta-tanító” hármas egység (Sófalvi, 2012) szimbolizálja azt az elképzelést, hogy a művész nemcsak alkotó, hanem társadalmi és szellemi vezető is. Ilyesfajta leírást ad Balázs Béla naplójában, ahol Bartókot proféta szerű lényként írja le (Balázs, 1982, p. 512-513).

A képzőművészet, az irodalom és tánc mind fontos szerepet játszottak Bartók életében, bár e három művészeti ág közül a képzőművészettel volt a legkevesebb kapcsolata.

A művészi módú önkifejezésre és a világ művészi reprezentálására mindig nagy hangsúlyt fektetett. Példának okáért sosem olvasott útikönyveket, csak olyanokat, amelyeket művészek tollából származtak. A népzene gyűjtése mellett „a néprajz egyéb ágai is érdekelték. *Kriza Vadrózsáit*, több más népköltési gyűjteménnyel együtt, gondosan tanulmányozta. De gyűjtött népi hímzést, hangszereket és berendezési tárgyakat is. Lakását faragott bútorokkal rendezte be, ezek legnagyobb részét a kalotaszegi Körösfőn csináltatta.” (Bónis, 1981, p. 69). Bartók gyermekkorában már találkozhatott híres festők műalkotásainak képreprodukcióival, amelyeket külföldi utazásai során felnőttként alkalma nyílt eredetiben is megtekinteni.

Bartók életében a legjelentősebb művészeti hatásnak a táncművészetet tekinthetjük. Már kisgyermekként is erős kötődése volt a ritmushoz és a tánchoz, első hangszere egy dob volt, amelyen hosszabb ritmusképleteket is képes volt eljátszani. Később személyesen megtekintette Isadora Duncan előadását is, melyet így jellemzett: „Miss Duncan nagyon kedves leány; tánca is szép, s nekem sokkal szimpatikusabb, mint az akrobata-szerű ballerína-ugrándozás.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 66).

A népdalgyűjtés során találkozott számára korábban ismeretlen táncokkal, ezek új, friss szemléletet eredményeztek művészetében. Bartók táncvaló kapcsolatában a népi kultúra, a testkultúra és a zeneművészet sajátos vegyületét fedezhetjük fel, mivel felfogásában a tánc társadalmi és emberi értékeket közvetít, és performatív jellege révén fontos kulturális eleme a paraszti kultúrának.

Bartók szorosabb kapcsolatban állt számos táncművésszel is. Bár nem található pontos adat arra vonatkozóan, hogy ifjúkorukban mennyire voltak közeli ismeretségben, Bartók és Lábán Rudolf sok ponton kapcsolódhattak egymáshoz (Vojtek, 1999; Vajda, 1981). Bartók számos koreográfussal is dolgozott színpadi műveiben, többek között Harangozó Gyulával vagy Milloss Auréllal, akinek így nyilatkozott Bartók: „sohasem

írtam egyetlen zenei frázist sem anélkül, hogy ne éreztem volna benne a táncot.” (Bónis, 1995, p. 212). Milloss volt az, aki javasolta Bartóknak, hogy a Csodálatos mandarint balett helyett változtassa pantomimra.

2.5. Bartók életére és munkásságára vonatkozó pedagógiai hatások

Az eddigiek során a pedagógiai jelenségek tágabb értelmezésére törekedtünk. A következő fejezetben a szűkebb értelemben vett pedagógiai jelenségekről értekezünk, és a formális és informális tanítás, valamint a pedagógiai megnyilvánulások gyökereit és eredetét igyekszünk feltárni.

2.5.1. Szocializáció és nevelőhatások, mintadó referenciaszemélyek

Bartók családjában (főként apai ágról) több ízben felmenően is találunk tanárokat (Dille, 1996; Ifj. Bartók, 1982). A fennmaradt adatok és leírások a férfi tanárok munkásságának jelentőségét hangsúlyozzák, míg korábban láthattuk, hogy a női tanárok, jelesen Bartók édesanyja, a családon belül sem kaptak megbecsülést.

Bartók édesanyja módszeresen foglalkozott fia tanításával. Szülei, mikor felismerték zenei tehetségét, egy kis dobot vettek neki, amin egyszerűbb ritmusokat hibátlanul adott vissza. Paula nem akarta fiát túl korán zenére tanítani, de öt évesen Béla kérésére mégis hozzáfogtak, napi 25-30 percben. A zenetanítás mellett kezdetben elemi tárgyakból is (írás, olvasás, számolás) édesanyjától kapott leckéket. Mivel későn érőnek tűnt (beszélni is csak kétévesen kezdett), egy évig tanult otthon, majd hét évesen került először iskolába. Édesanyja módszerességére vall az is, hogy bár Nagyszentmiklóson Bartók nyolcévesen elvégezte a negyedik osztályt, de az oktatás gyenge minőségét látva édesanyja újra járatta fiával a negyedik osztályt a nagyszöllősi állami iskolában.

Bartók Nagyvárad tanulóévei alatt kikerült az anyai gondoskodás alól. Rokonainál élt, a premontrei rendi főgimnáziumba jár iskolába és Kersch Ferencnél (Liszt tanítványa) tanult zongorázni. A főgimnáziumban nem érezte jól magát, tanulmányai sem voltak kielégítőek. Kersch tanár úr ugyan korának neves zongoratanáraként működött, de Bartók tehetsége láttán, terhelhetőségét kihasználva gyakran túl nehéz darabokkal látta el. Bartók emiatt technikailag és zeneileg is felületesen játszott. Kersch szeretett tehetséges növendékeivel rendszeresen kitűnni, többek között benne is megfogalmazódott a gondolat, hogy Bartók csodagyerek (Cooper, 2015, p. 10; Tallián,

2016, p. 32). Bartók azonban (10 évesen) továbbra is követte édesanyja utasításait, és a megfelelő gyakorlatokat önállóan, szorgalmasan végezte (Ifj. Bartók, 1981, p. 11)

Egy pillanatra még érdemes megállni Bartók kapcsán is a csodagyerek fogalmánál, mert bár ő maga is figyelemre méltó tehetségű volt, sikerült távol maradnia ettől a fajta megbélyegzéstől. Elsőként Altdörfer Keresztély figyelt fel a gyermek Bartók rendkívüli zenei tehetségére. Édesanyja így emlékszik Altdörfer szavaira: „az ő tehetsége nem tucattehetség, hanem kiemelkedő és hivatva van zenei téren nagy dolgokra” (Ifj. Bartók, 1981, p. 317). Ezután Budapestre utaztak édesanyjával, ahol Aggházy Károly meghallgatta Bartókot, és rögtön felajánlotta, hogy tanítja. Egyenes út vezethetett volna ahhoz, hogy Bartók már gyermekként ünnepelt művész legyen. Édesanyja viszont inkább előrelátó volt, és gyermekéből az élet minden területén helytálló embert szeretett volna faragni. Nem engedte, hogy fia Budapesten maradjon, de szeretete volna gyermekét jó zongoratanári kezekben tudni. Valószínűleg a nagyváradai iskolaválasztás oka tehát Kersch Ferenc hírneve volt, ahol nem mellesleg rokonainál is biztonságban tudta fiát (Cooper, 2015, p. 10). Így tehát Bartók nem járta be azt az életutat, amit egy csodagyereknek kellett ekkoriban. A csodagyerek fogalmának alapja tehát a tehetség vagy a zsenialitás korai megjelenése, de nem kizárólagosan. Nagyobb mértékben határozza meg a társadalom értékrendje, szemlélete, ezen belül is főként kívülálló személyek gazdasági vagy hatalmi haszonszerzése.

Egy dologban mégis jelentős szerepe van Kersch Ferencnek Bartók életében. Egy ízben, mikor Bartók zongoraórán járt nála, Kersch megmutatott neki néhány neves zeneművészről készült fotográfiát. Bartók számára ez igen jelentős pillanat volt, erről levélben is beszámol édesanyjának (Ifj. Bartók, 1981, p. 11). Ez a momentum nemcsak Bartók életében, hanem a tágabb értelemben vett enkulturációs folyamatokban is jelentős fordulat. A fénykép egy-egy művész megismerését személyesebbé, a művészi hőst ezáltal elérhetővé, megfoghatóvá, könnyebben megismerhetővé teszi. Az utókor szemszögéből tekintve a fényképnek már ebben a korban is kettős hatása van: jelentős médium a világ megismerésében, ugyanakkor a művész mint hős kultuszának megtörésében is.

Nagyvárad után először rövid időre Pozsonyba kerül a család, ahol Bartók immár tehetségéhez méltó módon és körülmények között Erkel Ferenc fiánál, Erkel Lászlónál tanulhat zongorát, és megízlelheti Pozsony pezsgő kulturális életét. Édesanyja is észrevette, hogy szülőhelye, Pozsony lenne számukra a megfelelő helyszín a letelepedésre, és tovább küzdött azért, hogy ez sikerüljön.

A rövid besztercei tartózkodás során nem találnak megfelelő zongoratanárt Bartók számára, így ő sajátosan autodidakta módon képezi magát. Házi muzsikálás keretében Schönherr erdésszel játszanak kamarazenét, ami a zenei fejlődést tekintve a leghatékonyabb mód. A kamarazenélés során ugyanis nagy tapasztalatra tett szert mind a hatékony és gyors kottaolvasásban, mind pedig zenei együttjátékban. A kamarazenélés volt egyetlen öröme Besztercén, ugyanis a besztercei iskola poroszos szelleme, hasonló módon a nagyváradi iskolához igencsak nyomasztó volt Bartók számára (Ifj. Bartók, 1982, p. 23).

Végleg Pozsonyba kerülve Bartók végre minden tekintetben színvonalas oktatásban részesülhetett. Tanárai egytől egyig kiemelkedő művészek és tudósok voltak, akik megfelelő szakmaisággal és értő gondossággal, emberségesen tanítottak. A mai köztudatban Bartók tanárai közül kevésbé kap hangsúlyt két jelentős tanári személyiség. Egyikük Dohnányi Frigyes, aki fizikát és gyorsírást tanított (Ifj. Bartók, 1982, p. 25). Nemcsak azért jelentős, mert Bartók az ő fiával, Dohnányi Ernővel kötött szoros és életen át tartó barátságot, hanem Bartók később úgy nyilatkozott, hogy ha „nem lehetett volna belőle muzsikás, a matematika- fizika tanári pályára adta volna magát” (Tallián, 1981, p. 28).

A zongora tanulást Pozsonyban még három évig Erkel Ferenc fiánál, Erkel Lászlónál végezhetette Bartók. Utolsó évben került Hyrtl Józsefhez, Erkel halála után. Mindkettejükről kiemelkedő tanárként emlékeznek meg a kutatások (Tallián, 1981). Bartók ez idő alatt a zongora mellett összhangzattant is tanult tőlük. Hyrtl tanítása Bartók zeneszerzői tevékenységében is megmutatozik. Bár zongoratanulás terén Hyrtl ekkor már nem tudott Bartók számára igazán újat mondani, Hyrtl g-moll vonósnégyese (az egyetlen fennmaradt műve) és Bartók F-dúr vonósnégyese (1898-ban komponálta Pozsonyban) bizonyos szempontból hasonlóságokat mutatnak. (Vajda, 1981, p. 905)

Vallási vonatkozásban már láthattuk, hogy Bartók 1895 körül kezd kiábrándulni a római katolikus hitből, tanára túlbuzgósága okán. E tanára is igencsak jelentős hatást gyakorolt Bartókra. E vallási tanítások, amiket hosszasan ecsetel Geyer Stefínek írt leveleiben, valójában olyan, a katolikus egyház által előírt szabályok voltak, ami számára nem egyeztek az emberi életről és emberségről alkotott akkori elképzeléseiről. Valószínűleg egy olyan tanári attitűd nyilvánult meg a vallástan órákon, amiből a vallás formális performanszai és ezáltal az egyház felé való megfelelés számonkérése került előtérbe valódi transzcendens vallási tartalom nélkül.

A budapesti Zeneakadémián szintén két ellentétes tanári megnyilvánulással találkozott Bartók. Egyikük Thomán István, a zongoratanára, akiről sok jót olvashatunk, rengeteget köszönhetett Bartók neki. Bartók Thomán nyugdíjba vonulása alkalmából hosszabb beszédben méltatta Thomán pedagógiai tevékenységét és személyiségét, amiből sok fontos, mögöttes információt is megtudhatunk:

„Thomán tanított meg a helyes kéztartásra s azokra a különféle »természetes« és »összefoglaló« mozdulatokra, melyeket a legújabb pedagógia azóta valósággal teoretikus rendszerekbe foglalt, melyeket azonban ösztönösen már Liszt is alkalmazott s melyeket így Thomán, mint egykori Liszt-növendék, személyesen sajátíthatott el nagy mesterétől. A zongorahang költői színezésének mesterfogásaiba tehát a legavatottabb kezek avattak be engemet. (...) Tanítványaitól ezért a nagy művészek játékanak tanulmányozását is megkövetelte. Ő maga majdnem minden nálunk megforduló zongoraművészt személyesen ismert és vendégül látott. Ilyen nagy pianisták tiszteletére rendezett estélyeire meghívott azután bennünket, tanítványait is, hogy az illető művész játékát intim közelségből figyelhessük meg, s ha rá került a sor, mi magunk is megmutathassuk tudományunkat. Mert mint "mondta, az előadóművészet nemcsak tudás, hanem egyszersmind a tudás megmutatni-tudása is. Ezért gondoskodott arról, hogy a tanítvány ne kerüljön minden átmenet nélkül a magányos gyakorlószobából hirtelen a hangversenyterembe, hanem először kisebb nyilvánosság előtt szokja meg a szereplést. Így aztán szinte észrevétlenül vezette növendékeit a pódiumra. (...) [Thománról] igazán elmondhatom azt a gyakran könnyelműen odavetett, már-már közhelyszerű mondást, hogy pedagógiai tevékenysége a tanári szoba falain kívül sem szűnt meg. Könyveket adott kölcsön nekünk, főként nagy zeneszerzők életrajzeit, hogy műveikkel együtt egész emberi lényük is intenzíven éljen a növendékek lelkében. De egyébként is, az élet számos más vonatkozásában is ott állott növendékei mellett, mint pártfogó, atyai jóbarát.” (Bartók, 1927, p. 93-95).

Még egy fontos idézet, ami nem csak Thománról szól, hanem valójában Bartók véleménye a zenetanítás jelentőségéről:

„...a pedagógia hivatásának ilyen nagystílú, nagyarányú és széleskörű betöltése, egy egész, önfeláldozó emberéletet jelent, tele türelemmel, fáradsággal, szakadatlan

munkával. De az ilyen munkához nem elég csak a türelem és fáradtság; a nagy körültekintés, a finom tapintat, mély emberszeretet és nagy szaktudás harmonikus együttese kell ahhoz, hogy valaki olyan eredményt érjen el negyven esztendő leforgása alatt, mint Thomán István.” (Bartók, 1927, p. 95)

Thomán nevelő attitűdjéhez még hozzá tartozik, hogy apja helyett apjaként gondoskodott Bartókról, nemcsak kölcsönbe, hanem ajándékba is adott számára kottákat, és szóvá tette, ha lengén öltözve jelent meg órán a hideg idő ellenére. Thomán szalonjában Bartók a zenekedvelő polgársággal összeköttetésbe kerülve fellépéseket és tanítványokat is szerezhette. (Tallián, 2016, p. 44)

Koessler Jánossal, zeneszerzés tanárával már több ellentéte volt. Koesslernek tetszettek Bartók alapvetően romantikus stílusú szerzeményei, ezért is vette fel osztályába. Mivel azonban ekkor már javában dúlt benne egy új világkép és életfelfogás, az új gondolkodás hatással volt zenéjére is. Emiatt hamarosan már nem értették meg egymást Koesslerrel. Ekkoriban érezhette Bartók azt, hogy a zenére nincsenek hatással szerzőjének élettapasztalatai és érzelmei, és emiatt sem értette például, hogy Koessler miért hiányolja a szerelmet az Adagiojából (Ifj. Bartók, 1981, p. 75), hiszen az ő értelmezésében nem kötelező szerelemnek lennie egy adagio tételben. Bár Bartók életfelfogásában nem körvonalazható a materializmus, ebben az elképzelésében kissé mégis felsejlik.

Koessler pedagógiai tevékenysége Thománhoz képest sokkal merevebb és dogmatikusabb volt, nem tudta értelmezni sem kezelni Bartók útkereséséből fakadó próbálkozásait. Néhány műve közt leginkább talán a Kossuth szimfóniát tudta értékelni, de ennek oka, hogy a mű témájában és kissé stílusában is a Koessler által képviselt Brahmsi vonalat folytatta. Didaktikai érdekesség, hogy Koesslertől fennmaradt egy jutalmazási módszer: a jól haladó tanulók használhatták Liszt Chickering márkájú zongoráját (Lesznai, 1961, p. 24)¹⁸. Ami szintén érdekes és a későbbiekben még szó lesz róla, hogy Bartók pedagógiai megnyilvánulásaiban efféle jutalmazás nincs, ugyanis később ellentétes lesz a nézeteivel.

Annak ellenére, hogy nem sikerül közös művészi hangot találni, kapcsolatuk végül nem maradt negatív, Bartók tanulmányainak befejeztével együtt mentek kirándulni:

¹⁸ Ezt az információt a kötet szerzője nem hivatkozta, és a Koesslerrel kapcsolatos részkutatásunk során eddig nem találtuk rá más forrásban.

1903. augusztus 15-én Bartók Dohnányiéknál ebédel, majd velük és a szintén ott nyaraló Koessler Jánossal kirándul Trautmannsdorfba (Ifj. Bartók, 2021, p. 61)

2.5.2. Az életreform, a reformpedagógia és a művészetpedagógia hatása

Bartók saját pedagógiai tevékenységéről szinte sosem nyilatkozott, így azok reformpedagógiai és művészetpedagógiai gyökereiről leginkább az emlékezésekből kaphatunk információkat. A reformpedagógiai megnyilvánulások felfejtése már átfedésbe kerül a dolgozat következő részének tartalmával, ezért most csak röviden összefoglaljuk, hogy milyen olvasmányok, személyek vagy irányzatok vették körül, amik a reformpedagógiai jellegű felfogását alakíthatták.

Az életreformok alkotta új ember ideálját a reformerek nemcsak saját maguk átformálásában látták, hanem egyúttal a gyermekeket is központi szerepbe emelték. A gyermek gyakran a messiás, megváltó jelzővel jelenik meg a retorikájukban, mert ő az egyetlen olyan emberi lény, aki még tiszta lelkületű és mentes a civilizáció romboló benyomásaitól, ezáltal ő az alapja annak a vágyott, egészséges társadalomnak, amelyet a reformerek elképzeltek a kor társadalmá és civilizációja ellenében. Így lesz a 20. század a gyermek évszázada, minden figyelem órá fordul, és a pedagógusok hivatása lesz a gyermek értékeinek felismerése és természetes fejlődésének elősegítése, támogatása. Az új, művészetpedagógiai megközelítések pedig a gyermeket korának megfelelően művészként, alkotásait műalkotásként értékelik. Ez a pedagógiai értékrend és a gyermekhez forduló attitűd Bartók gyermekek felé irányuló megnyilvánulásaiban is erősen jelen van, amit a következő fejezetek fognak részletesen bemutatni.

Minként a korábbi fejezetekben láttuk, Bartók környezetében aktívan jelen volt az életreformok filozófiája és a mindennapi életben is átvette az új ember ideálját. Ugyanilyen erősen volt jelen a gyermekek iránti reformpedagógiai szemlélet is. Láttuk azt is, hogy már édesanyja is nagy gondossággal foglalkozott Bartókkal, és a mértéktartó, becsületes és tisztességes életfelfogás, amivel gyermekeit nevelte, az életreformok legmeghatározóbb emberi értékei közé tartozik.

Az életreformok gyermekideáljának rajzával tudatosan első sorban olvasmányai során találkozott. Nietzsche Zarathustrájával már 1902 körül találkozhatott, benne pedig az egyik legfontosabb alaptétellel: „Tegyétek jóvá gyermekeitekben, hogy apáitok gyermekei vagytok: így váltsátok meg mind az elmúltakat! Ezt az új táblát függesztem föléd é” (Nietzsche, 2004, p. 247).

Gorkij írásainak is ismerője volt Bartók (1905-ben olvassa is), ezért a következő, reformpedagógiai gondolatával is találkozhatott: „Makszim Gorkij, mikor megkérdezték tőle, hogyan kell a gyermekeknek írni, azt felelte: „Éppen úgy, mintha felnőtteknek írnék, csak jobban” (Szőnyi, 1988, p. 4-5)

Azt is tudjuk, hogy 1907-ben olvasta Rousseau Emil-jét, könyvtárában az első kötet széljegyzetekkel ellátva megtalálható. Rousseau már részletesen előrevetítette azokat a pedagógiai, nevelői módszereket és megközelítéseket, amivel a gyermek Emil természetes fejlődését és önfelfedező tevékenységét segítette. Ez a módszer lett a negatív pedagógia alapja, amit Bartók a legszívesebben alkalmazott gyermekei nevelésében.

Bartók könyvtárában több egyéb pedagógiai kötet is megtalálható, bár az nem bizonyítható, hogy alaposabban olvasta volna (nincsnek bennük jegyzetek vagy bontatlanok). A Rousseau: Émil 1902-es kiadása mellett ilyen pedagógiai témájú kötet még Francois Fénelon: De l'éducation des filles (1886), de La Rochefoucauld Maximái is tartalmaznak reformpedagógia gyermekfelfogásra utaló részeket, aminek 1903-as kiadása megtalálható Bartók könyvtárában.

Rousseau Émiljét bizonyíthatóan többször olvasta Bartók, egyes oldalak szélén francia nyelvű megjegyzéseket is tett¹⁹. A Bartók saját kötetének kiadása 1902-es, 1907-ben pedig Stefinek írja levélben, hogy épp ezt a kötetet olvassa. Viszont két lapszálon is Tolsztoj nevét jegyzi felkiáltójellel (112. és 142. oldal), a tolsztojánus korszaka pedig későbbre, 1908-ra vagy inkább 1912-re, a waidbergi kirándulás utáni évre tehető. Ez alapján tehát feltételezhető, hogy a későbbi években még újra olvasta az Émilt, ami főként annak függvényében is érdekes, hogy első gyermeke 1910-ben született. Feltételezhető tehát, hogy gyermekének nevelésével igen alaposan kívánt foglalkozni, melyhez Tolsztoj és Rousseau gondolataiból merített.

A pedagógus attitűd mellett a reform szemlélet egyes motívumai a zenepedagógiában főként az új, gyermekeknek és kezdőknek írt zeneművek formavilágában és szerkezetében nyilvánul meg. Például a gyermekekhez méretezett világ elgondolásának tükrében az ideális zeneművek rövidek, egyszerű ritmusokkal és kis hangterjedelemben íródnak. Ilyesfajta dallamokat Kodály és Bartók a paraszti kultúra zenéjében és dallamaiban is megtalált. Ezáltal felfedezték a bennük rejlő lehetőségeket, hogy a dallamokat oktatási anyagként felhasználják, mivel minden korosztály számára

¹⁹ Bartók a legtöbb idegennyelvű könyvet nyelvtanulásra használta, így legtöbbször egyszerű szótárazási jegyzeteket találunk ezekben a könyvekben, de az Émil-ben már társadalmi és pedagógiai meglátásait rögzítette franciául.

található köztük értékes zenei anyag. A népi gyermekdallamok egyszerű szerkezetük mellett szövegeikben is a gyermeki világot és lelket tükrözik.

A zeneművek szerkesztésekor fontos szerepet kap az absztrakció, valamint a szimmetria és aszimmetria fogalma. Az ősi kultúrákban már fellelhetőek ezek az elvek, ami a különböző korszakok és népek zenei gondolkodásmódjának összecsengésére utal, és Bartók emiatt előszeretettel használta az ilyesfajta motívumkészletet a pedagógiai művei megírásakor is. Ez a szemléletmód tehát mélyen gyökerezik az emberi kultúra történetében, és ennek megfelelően alkalmazható a mai zenepedagógiában is.

2.5.3. Zenepedagógus kollégák hatása

Az elméleti zenetanítás kapcsán a tudomány Kodály munkásságával már részletekbe menően foglalkozott, de ugyanilyen erős reformpedagógiai és más, a korszakra jellemző tudományos megközelítések alkalmazása mutatkozik a hangszeres zenetanításban is. Bartók a pedagógiai célzatú műveinek megírásakor több hangszeres tanár kollégájával együtt dolgozott, hogy a művek minden szempontból alkalmasak legyenek a kisgyermekek és kezdők számára. A reform szemléletű zenei és oktatási anyag megalkotása mögött az egyik legmeghatározóbb reform elgondolás mutatkozik: a gyermek és az ő lelki, szellemi és fizikai igényeinek előtérbe helyezése, ezáltal ideális fejlődési útjának tudatos és tervszerű felépítése.

Bartók pedagógiai célzattal íródott művei is reform szemléletű hatásokról tanúskodnak. E művek megírásakor Bartók zenepedagógus kollégái segítségét kérte, első sorban hangszeres metodikai kérdésekben. Reschofsky Sándorral közösen a *Zongoraiskolán* dolgoztak, Varró Margit pedig a *Mikrokozmosz* köteteinek megírása során volt nagy segítségére, aki emellett gyakran alkalmazta a tanítás során a Bartók-Reschofsky féle Zongoraiskolát (Papp, 1996, p. 205-214). Varró Margit korának egyik legjelentősebb hangszeres zenepedagógus alakja volt, aki a zongora metodika megújításán és a korban nagy léptékben fejlődő pszichológia eredményeire támaszkodva a zongoratanítás módszertanának új szemléletű, módszeres kidolgozásán fáradozott, több kötetben megjelentette pedagógusoknak szánt elméleti írásait is (Varró, 1921).²⁰

A német zenepedagógus, Erich Doflein felkérésére alkotta meg Bartók a *44 hegedűduót*. Doflein újonnan szerkesztett hegedűiskolájába több híres zeneszerzőtől kért pedagógiai célzatú zeneműveket (pl. Paul Hindemith, Carl Orff), Bartóktól eredetileg a

²⁰ Varró Margit munkásságával részletesen foglalkozott Ábrahám Mariann (Ábrahám, 1991; 2003).

Gyermekeknek dallamainak átdolgozását kérte, de felajánlotta új művek megírásának lehetőségét is. Bartók szerzeményei végül önálló kötetben kerültek közreadásra. Kettejük kapcsolatáról levelezéseik közreadása nyújt jelentős információkat (Mahlert, 1995).

Két kevésbé vizsgált, ám a századfordulón jelentős zenepedagógus személyt kell megemlíteni, akik a korszak zenepedagógiai irányzatait magas szinten képviselték. Bár Bartókkal nem volt szorosabb kapcsolatuk, jól képviselik a két, zenepedagógiában jelentős irányzatot, a pszichológiát és a reformpedagógiát, amelyek megalapozták a 20. század zenepedagógiai irányait. Kovács Sándor zongorapedagógus mindössze 32 éves életpályája alatt tudományos mélységekben foglalkozott a pszichológiával és annak a zenepedagógiában való alkalmazásával, emellett ő az első Magyarországon, aki zenetudományból doktorált. Tudományos igénnyel értekezett e témákról több kötetében is (Kenyeres, 1967; Kovács Sándor írásait lásd Balassa, 1976). Czövek Erna, a kezdő zongoratanítás egyik kiemelkedő alakja, *Emberközpontú zenetanítás* című munkájának első felében reformpedagógiai szemlélet tükröződik, Varró Margitnál részletesebben, elméleti szinten is értekezik a művészi és reform szemléletű megközelítések háttéréről (Czövek, 1975). Ennek során külön fejezetet szentel a gyermekek ezirányú vizsgálatának és leírásának. Ebben a szakaszban az „érzelemmentes” tanítás áll a középpontban, ami az életreform filozófia felől értelmezendő. Elmélete szerint ugyanis a zenei elemekhez kötődő érzelemtársítást a gyermekre kell bízni, a gyermek szabad asszociációjának teret adni. A tanár szerepe e tekintetben különösen fontos és érzékeny dolog, hogy semmilyen formában ne legyen befolyással a gyermek érzelemtársítására. Ennek nyomán a naturalista tanítás elméletét hangsúlyozza. Kötetében továbbá foglalkozott a művészi jelenségek értelmezésével és a művészi tartalom fogalmával is. Bartókkal ugyan kevésbé állt szoros kapcsolatban, reformpedagógiai szemléletükben nagyobb áthallások fedezhetők fel.

Bartók Kodály Zoltánnal való barátsága a reformpedagógiai felfogásuk kapcsán is vizsgálatra érdemes. Bartók több nyilatkozatában is felsejlik Kodály törekvése és koncepciója a népiskolai zeneoktatás és intézményrendszer fejlesztésére, egy alkalommal így nyilatkozik:

„Nálunk sok nagy tehetség lappang a szegény nép gyermekei között, akiket örökre betemet a meg nem ösmertetés, a tanulás és felösmerés hiánya. Ezen gyökeresen csakis a népiskolai énektanítás megreformálása segíthet. A népiskolákban 3 éven át kötelező énekoktatásnak kell lenni, amely felöleli a lapról éneklés, egyszerű dallamok

lekottázásának tanítását is. Természetesen szükséges volna elsőrangú tanerők alkalmazása a népiskolákban, akiket egész különleges, e célra szolgáló módon képeznék ki. Egyelőre ezt legalább városokban kellene bevezetni.” (Ujfalussy, 1974, p. 231)

Bartók a népiskolai tanításról ilyen módon több ízben is megnyilatkozik:

„A kairói Arab Zenei Kongresszuson 1932-ben felvázolta, hogyan képzelné az arab országok széles körű iskolai zenei nevelését, 1937-ben pedig Törökország számára dolgozott ki hasonló javaslatot. Mindkét tervezetben hangsúlyozza az énekes zene nevelő szerepét és az illető ország népzenejére épülő pedagógiai program jelentőségét, vagyis: amit Kodály hirdet.” (Breuer, 1978, p. 20)

Kodály jelentős hatását mutatja az is, hogy annak ellenére, hogy Bartók túlnyomórészt hangszeres műveket komponált, Kodály rábeszélésére 1935-ben megírta a *Gyermek- és nőikarok* című gyűjteményét, mellyel a korban fellendült kórusmozgalmat támogatta.

2.5.4. Bartók pedagógiai eszményképe és pedagógiai önreflexiója

Thomán Istvánt tanári pályának 40. évfordulóján Bartók Béla az alábbiakban méltatta:

„[Thomán] Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejtésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne mesterséges, hanem mindig természetes legyen. Ilyen természetes hatást, semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár előjátszik a növendéknek. (...) Felesleges rámutatnom arra, hogy a pedagógia hivatásának ilyen nagystílu, nagyarányú és széleskörű betöltése egy egész, önfeláldozó emberéletet jelent, tele türelemmel, fáradtsággal, szakadatlan munkával. De az ilyen munkához nem elég csak a türelem és fáradtság; a nagy körültekintés, a finom tapintat, mély emberszeretet és nagy szaktudás harmonikus együttese kell ahhoz, hogy valaki olyan eredményt érjen el negyven esztendő leforgása alatt, mint Thomán István.” (Bartók, 1927, p. 94-95).

Ezekben a sorokban nemcsak Thomán István tanítói személyiségét és jelentőségét olvashatjuk ki, hanem egy olyan tanári ideál képét is, melyből Bartók a pedagógiáról és a tanításról alkotott ideája tükröződik. A művészeti nevelés természetessége mellett

Bartók hangsúlyozza a pedagógiai pálya nehézségeit is, amit ezáltal egy teljes embert kívánó hivatásként ír le. Ennek az ideálnak Bartók is igyekezett megfelelni, noha számára sosem volt elsődleges hivatás a tanítás. Bartók tanári pályájára a következő nagy egységben még részletesen kitérünk.

3. Bartók életéből és munkásságából fakadó pedagógiai hatások

A dolgozat első nagy egységében azokat a folyamatokat igyekeztünk feltárni, amelyek során Bartók kulturális ismereteit szerezte és azokat a hatásokat, amelyek alapján átalakította a megszerzett ismereteket. Magától értetődő lenne, ha az előző fejezetekben kijelölt kategóriák mentén mutatnánk be az ismeretátadást és a kulturális hatások folyamatait. Ha a bartóki kultúraközvetítést bizonyos szempontból egyfajta kommunikációs folyamatként értelmezzük, és az átadni kívánt kulturális tudást konstruktivista tudásépítménynek, az értelmezéshez pedig a célszemélyeket és célközösségeket (együttal azt, hogy ő maga ezáltal milyen társadalmi szerepbe kerül) helyezzük fókuszba, akkor kidomborodik egy eddig rejtett jelenség: minél közelebb érezte magát egy-egy személy vagy csoport Bartókhoz (személyéhez vagy munkásságához), annál pontosabban és jelentősebb mértékben volt eredményes Bartók tudásátadása. Ebben persze Bartók tanítói attitűdje is közrejátszott, e jelenségről a *Csabai Akkordok* című ifjúsági zenei folyóiratnak interjút készítő Huszár Klára hűen nyilatkozik: „Szólt a tempó relativitásáról és más, őt érdeklő kérdésekről, melyeket mi csak félig értettünk, de hirtelen megéreztek: már nemcsak azért beszélt, hogy a zavart csendet megtörje, hanem mert köze lett hozzánk, emberi szférájába vont” (Bónis, 1981, p. 207). Ahogyan távolodik és gyengül ez a kapcsolat, úgy értékelik egyre kevésbé az egyes személyek vagy csoportok az ő tevékenységét vagy művészetét. Ez a folyamat idővel természetesen változott, és kidomborodik az is, hogy a kezdeti néhány követőjének, valamint saját tevékenységének (pl. ismeretterjesztő előadásai) hatására a tágabb társadalom is befogadta művészetét. Azáltal, hogy embertársain, szűkebb és tágabb környezetén keresztül vezet a gondolatmenet, igazolódik tevékenységének erőteljes társadalmi meghatározottsága is.

A következő fejezetek során a logikai menet antropológiai irányú, belülről kifelé, az egyéntől a tágabb társadalom felé halad. Az első fejezetben saját maga felé irányuló, önfejlesztő, önnevelő tevékenységeket mutatjuk be. A második fejezetben a családja, szerettei felé irányuló cselekvéseit vizsgáljuk. A harmadik fejezetben a formális oktatási tevékenységéről lesz szó. A résztéma érdekessége, hogy ebben a kontextusban kerülnek elő először azok a vélemények, hogy Bartók nem tudott vagy nem akart tanítani. Végül a negyedik, legkomplexebb fejezetben tárjuk fel azokat a legjelentősebb, leginkább nyomon követhető pedagógiai megnyilvánulásait, amivel az egész társadalmat és az utókort kívánta nevelni, jobbra tenni.

A személyek és csoportok meghatározásán felül az egyes fejezetek során ismét hangsúlyt fektetünk az antropológiai jelentőségű mediális cselekvésekre és egyéb médiumokra. Ilyen cselekvések a testen belül rögzített tudás nyelvi, verbális úton kifejezett, valamint a szimbolikus, performatív viselkedésen keresztüli átadása, ezáltal maga a test lesz az elsődleges tároló és médium. Az egyéb médiumok tekintetében a külső tároló funkcióját látja el az írott, rajzolt vagy nyomtatott médium (verbális és szimbolikus), valamint az új technológiai eszközök, mint a rögzített hang (gramofon), sugárzott hang (rádió) és a rögzített kép (fénykép), így ezek kerülnek meghatározásra.

3.1. Önmagára irányuló, önszervezett tanulás és nevelés

Az előző, ismeretszerzési fejezetben (2. fejezet) sok helyen feltűnt, hogy bizonyos dolgokat önállóan, önszervezett módon tanult. Mivel saját maga tanulási, tanítási cselekvései átfedésben vannak az ismeretszerzési folyamatokkal, így a következőkben csak a tudatosan szervezett, önmagát konkrét szándékkal formáló, fejlesztő tevékenységeit mutatjuk be. E tekintetben a 2.4.1. fejezetben részletezett, az életreformok által meghatározott emberideál kontextusában érdemes Bartók önfejlesztő tevékenységét értelmezni.

Maga az önfegyelmzés már egész korán mutatkozik Bartóknál, amit első sorban édesanyja személyiségéből áradóan tapasztalhatott. Tíz évesen, a Nagyvárad tartózkodása alatt levélben biztosítja édesanyját, hogy szorgalmasan, önállóan gyakorolja a skálákat és a német olvasást, írást, mert mint már ekkor vallja: „Azt már én rég tudtam, hogy a zongorázás nem elég a műveltségre és különben is baja történhetik a kezemnek és így mi lenne belőlem.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 11). Az előadóművészet, különösen a zeneművészet természetéből adódik, hogy a rendszeres és jól szervezett gyakorlás elengedhetetlen része a művésszé válásnak. Mint láttuk, Besztercére kerülve nem volt lehetősége tanári segítséggel zongorát tanulnia, így saját maga keresett kamarapartnert (Ifj. Bartók, 1982, p. 22), ezzel is tudatosan „rákényszerítve” magát a gyakorlásra, fejlődésre. Egy eladóművész életében a rendszeres gyakorlás felnőtt korban is elengedhetetlen, Hernádi Lajos úgy emlékezik vissza, hogy édesapja minden koncertjére vagy előadására is napi öt-hat órát készült, gyakorolt (Bónis, 1981, p. 144).

Mivel a zongoratanulása hosszútávon lényegében nem lehetett rendszeres és egységes, ezért a számára helyes technikát nagyrészt saját magának kellett kialakítania. Ehhez pontos testtudatra volt szüksége, ami analóg az életreformerek testképével (jó példa ismét Alexander, aki saját testének működését formálta újra). Bartók azonban

ezirányú tudását később nem adta tovább szélesebb körben, zongorista tanítványaitól alapvetően ugyanolyan szintű testtudatot és önálló felfedezési készséget várt el (Bónis, 1981, p. 180).

Az önfegyelmezés olyan jellemzője volt Bartóknak, amely egész lényét meghatározta, amivel az életreformok eszméiben és világfelfogásában visszhangra talált, és ami társadalmi környezetben is erősen megnyilvánult. A századforduló reformerei a maguk által alkotott új, ideális ember megteremtésén, jellemzőinek elsajátításán fáradoztak, ami igen komoly önfegyelmet igényelt részükről, hiszen a romantika polgári emberének jellemzőivel szembe kellett menniük. Ilyen viselkedésbeli ideákat, ideáltípusokat felfedezhetünk Bartók életében is, amelyek mögött saját értékrendje húzódik. Fegyelmezettsége így korántsem alkalmazkodott a társadalom elvárásaihoz, képes volt fényes társaságban pajzán szövegű dalokat énekelni (Bartók, 2004, p. 198) vagy hivatalos eseményen laza, reform ruházatban megjelenni.

Miként az életmódreformokról szóló 2.3. fejezetben kifejtettük, az egészségmegőrzés szempontjából is tudatosan edzette testét, amihez szintén erős önuralomra volt szüksége. Ilyen pl. a nehéz túrák a svájci hegyekben vagy az 1912-ben Norvégiában tett kirándulás.

„Bartók, minden újításnak híve, ezt rögtön alkalmazni kezdte” (Ifj. Bartók, 2021, p. 83). Emögött szintén felfedezhető az az életreform eszme, mely szerint minden embernek saját magán kell először változtatnia, hogy megváltozhasson a teljes társadalom. Ugyanakkor nevelői és vezetői attitűd is érződik belőle, Bartók gyakran élt a példamutatás lehetőségével.

Az önfegyelmezés tehát fontos része az életének, de természetesen ez nem egyenlő merev személyiséggel. Ha szerettei körében vagy figyelmes, értő társaságban lehetett, könnyebben meg tudott nyilvánulni, és képes volt az egész társaságot szórakoztatni (Bartók, 2004, p. 198). Két ízben pedig bírságot is kapott adóügyeinek elmulasztása miatt (Ifj. Bartók, 2021, p. 106). Összességében mégis elmondható Bartókról, hogy emberi megnyilvánulásaiiban igen erősen meghatározta őt a társadalmi környezete.

Bartók gyermekkorában a természetjárás, bogárgyűjtés, összességében a természet törvényeinek önálló felfedezése részben öntudatlan, kíváncsiságból fakadó, szabadidős tevékenység és örömforrás volt számára. Ezeket az ismereteket egész életébe beépített, és felnőtt korára ez az önálló felfedezés, gyűjtögetés és rendszerezés életvilágának és munkásságának tudatosan szervezett, sokszor tudományos alaposságú

módszerévé vált. Részben ennek köszönhető az, hogy már fiatal felnőttként anyagi helyzetéről, a kiadásokról és bevételekről mindig pontos feljegyzéseket vezetett. Szabadidős tevékenységét, a nagyobb méretű bogár és növénygyűjtést is részben szakkönyvek segítségével ennek megfelelően űzte. Az önszervezett ismeretszerzés segítségével alakult ki az a módszertan, amivel legjelentősebb munkáját, a népzene gyűjtést és rendszerezést végezte. Ezirányú ismereteiről tanulmányt is közölt *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?* címmel, megalapozva a később meggyökeresedő etnomuzikológiát. Mivel minden írott műve, így a tudományos publikációi is jelentős kultúra közvetítő médiumnak tekinthetők, ami a nyomtatott sajtó gyors közvetítő hatása révén a társadalom szélesebb rétegeihez is eljutott, ezzel is megalapozva a népzene kutatás jövőjét.

Bartók „Az általános műveltség fontos eszközének tartotta a nyelvtanulást; ebben is példamutató szorgalmat tanúsított.” (Bónis, 1981, p. 62). Módszeresen tanulta a különböző nyelveket. Első fia emlékei szerint megvette a legjobb könyveket és szótárakat, egyszerűbb olvasókönyvet, gondos és részletes szöszedetet készített, és annak ellenére, hogy különös képzésben részesült volna, összehasonlító nyelvelemzést végzett, aminek következtében két idegen nyelv szavaiból készített szótárt. Általában egyedül tanult vagy feleségével közösen, tanárhoz keveset járt (Bónis, 1981, p. 62-63). Érdekes szótárazási technikája volt, ami a könyvtárában lévő idegennyelvű könyvekben jól felfedezhető: az ismeretlen szavakat aláhúzta, majd a lap tetejére vagy aljára, fejjel lefelé írta a másik nyelvű (legtöbbször magyar) jelentését. A nyelvtanulásra eleinte nemzetközi koncertútjaihoz volt szüksége, később viszont a népzenei kutatásokban, az idegennyelvű népdalok szövegeinek lejegyzéséhez és fordításához volt nagy segítségére.

Más nemzetek kultúrái mellett más művészetek megismerését is az alpműveltség részének tekintette. Bár részletesen nem folyt bele más művészeti ágak működésébe vagy értelmezésébe, igyekezett egy általános tudásszintre kerülni. Leginkább az irodalom és a tánc állt hozzá közel. Különösen szerette és követte a kortárs írók és költők munkásságát, erre utal, hogy kortársai műveit zenésítette meg. Jó kapcsolata volt néhány táncos és koreográfussal is, akik műveit vitték színpadra. Legkevésbé a képzőművészettel tudott behatóbban foglalkozni, ennek ellenére igyekezett személyesen is megtekinteni klasszikus és kortárs nemzetközi festők műveit.

Az életreformok embereszményének egyik jellegzetes motívuma az önmagát gyógyítani képes ember, melyet Bartók is követett. Mint a 2. fejezet során kifejtettük, képes volt saját anatómiájának megismerésére, így mindig figyelt, hogy járása, tartása

egészséges legyen. Megfigyelte saját testének működését az étkezés terén is, így tisztában volt vele, hogy érzékeny gyomra mit képes megemészteni és mit nem.

Bartók a zeneművészet terén is jónéhány dolgot önállón sajátított el. A zeneszerzést, hangszerelést egyedül tanulmányozta korábbi és új szerzők műveinek elemzésével. Bár korábban is meglehetősen jól hangszerelt és jól írt szólóhangszerekre is, saját bevallása szerint a 44 hegedűduó megírásával tanult meg igazán vonóshangszerre komponálni. Az önálló zeneszerzéstannak köszönhetjük azonban Bartók legjelentősebb munkáját, a népzene gyűjtési és rendszerezési módszerét is, melyet ő maga dolgozott ki. Az alapos elemzési módszere segítségével sikerült felfednie a népzene egyetemes szerkezeteit és törvényszerűségeit, ami ezáltal szervesen beleolvadhatott és jelentősen meghatározta művészetét, zeneszerzői identitását.

3.2. Enkultúrációs folyamatok és hatások a családon belül

3.2.1. A nők felé irányuló nevelői attitűd

Bartókot mindig is különleges kapcsolat fűzte a nőkhez, különösen női családtagjaihoz. Miután elvesztette édesapját, nem volt a családban igazi férfi minta, lényegében édesanyja töltötte be ezt a feladatot is. Emiatt ő maga már fiatalon magára vállalta a férfi szerepet, és folyamatosan nevelte és igyekezett az általa helyesnek vélt útra terelni szeretteit. Bartók levelezései közt számtalan ilyen jellegű megnyilvánulást találunk, ezért a következőkben csak egy-egy példát emelünk ki a szeretteivel való nevelői bánásmód igazolására.

Az természetes, hogy édesanyjával többször szállt vitába filozófiai és vallási nézetei miatt, de apróbb hibáit is képes volt azonnal szóvá tenni:

„Helyesírással vonatkozó megjegyzésednél néhány érthetetlen s olvashatatlan szót közölsz. ? ?. Ha nem akarsz a német helyesírás szabályaiba ütközni, úgy – ne írd németül!! Ez a legjobb tanács, a melylyel szolgálhatok. Egyébként a zenei helyesírás sokszorta nehezebb bármely előttem nem ismeretlen nyelv helyesírásánál.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 97)

Elza húgát is gyakran kioktatta. A következő sorokban a számonkérő megnyilatkozás mögött szinte egy iskolai tanító alakja rajzolódik ki:

„Tehát az olvasással semennyire se jutunk! Talán a gondolkodással inkább. Gondolkodni lehet krumplihámozás, baromfietetés, takarítás mellett is, míg olvasni nem. (Gondolkodás alatt nem azt a lelki folyamatot értem, midőn valaki pl. képzeletben újból átéli a tegnap eseményeit, vagy azon töpreng, mit tegyen holnap.) Feladatot adok: gondolkozz a felett jogos-e a hazaszeretet, vagy sem. Kíváncsi vagyok, miként vélekedel erről a tárgyról. Gondolkozz e felett vagy 3 napig, mialatt fejben meg is fogalmazhatod azt a levelet, melyben gondolataidat velem közöld. Aztán mindössze 2-3 órát kell fordítanod a levél leírására; a mit úgy is kellene tenned; mert levélre válaszolni illik.” (Ifj. Bartók, 1981, p. 127).

A filozófiai fejezetben láhattuk, hogy leveleken keresztül leginkább Geyer Stefi gondolkodását és életszemléletét igyekezett átformálni. Még egy jelentős adalék a kapcsolatukhoz, hogy lényegében Stefi az első „laikus”, akit a népdalkutatásba be tudott vonni: „nagyon örülnék, ha érdeklődését a népdal iránt fölkölhethetném, habár ez nem annyira zenei, mint inkább tudományos tárgy. Bár úgy látszik, ez már részben sikerült is; legalább erre vallana a 2 dal följegyzése. Nagyon kíváncsi volnék, mit talált. Nem lenne-e szives megírni?” (Sacher, 1979, p. 18)

A tudásátadásra való vágyát leginkább feleségei tapasztalhatták meg, minként azt első felesége, Márta megfogalmazza:

„Bartók Bélának egyik jellemző tulajdonsága volt, hogy mindig oktatott, átadott saját tapasztalataiból és fejlettebbé, tanultabbakká akarta nevelni a körébe tartozókat. (...) Megtanított a csillagok nevére, az általa gyűjtött bogarak, lepkék preparálására, ő ismertette meg nővéremmel és velem Ady Endre költészetét s kedves francia íróit: Flaubert-t, Maupassant-t, Daudet-et, s egyik legkedvesebb könyvét, Jacobsen Niels Lyhnejét.” (Bónis, 1995, p. 41)

Második felesége, Ditta is hasonló módon emlékszik Bartók attitűdjéről. A kettejük kapcsolatához még hozzátevéődik, hogy Ditta még zeneakadémiai tanítványa volt Bartóknak, amikor összeházasodtak. Házasságkötésük után Bartók változás nélkül folytatta Ditta tanítását, ami ezáltal egy sajátos színezetet adott a magánéletüknek. Ahogyan az életreform fejezetben kifejtettük, a művészi életforma velejárója, hogy az ember munkája túlnyomó részét otthon, elvonulva végzi, viszont a zongoratanítás korábban nem volt Bartók otthon végzett művészi munkáinak része. Ez Ditta, később

pedig Péter fia tanításával megváltozik, amit a következő, formális tanítási fejezetben részletesebben kifejtünk.

3.2.2. Bartók pedagógiájának megnyilvánulása a gyermeknevelés során

A századforduló életreform eszméi leginkább Bartók gyermeknevelési módján tükröződnek vissza. Izgalmas e kontextus vizsgálata, hiszen nemcsak, hogy gazdag anyagot találhatunk a levelezésekben és visszaemlékezésekben Bartók gyermeknevelési stílusáról (Bartók, 2004), hanem Bartók volt talán az egyedüli a szűk baráti körébe tartozó életreformerek közül, akinek saját gyermekei születtek. Így jól nyomon követhetővé válik, hogy a századforduló gyermekfelfogása mennyire erősen jelen van Bartók szűk családi környezetére, különösen a gyermekeire irányuló nevelői tevékenységében.

A gyermekei és az ő helyes nevelésük különösen fontos helyen szerepeltek Bartók életében. Olyannyira, hogy mikor első fia, Béla született, ez volt az első gondolata: „Arra gondoltam, hogy majd írni tanítom.” (Bónis, 1981, p. 41) Ez a gondolat talán az édesanyjával való szoros kapcsolat szimbóluma lehet, hiszen gyermekkorában édesanyja kezdte írni tanítani, és édesanyja élete végéig a kapcsolattartásuk legmeghatározóbb formája a gyakori levelezésük volt. Így rögtön kiderül az is, Bartók ugyanilyen szoros kapcsolatot képzelt el kisfiával.

Bartók gyermeknevelési tevékenységén igen jelentős módon érződnek a reformpedagógiai hatások. Miként nagyobbik fia nevelése kapcsán Márta visszaemlékezik: „A gyerek szabad fejlődésére igen nagy gondot fordított: iskolába csak a negyedik elemibe íratta be (az első három osztályból magánvizsgát tett)” (Bónis, 1995, p. 42). Ez nemcsak arra a gyermekkori mintára utal, hogy kezdetben ő is otthon tanult, hanem az életreform eszmék iskolafogalma is visszaköszön. Ugyanis az iskola még poroszos, dogmatikus módon működött ekkor, ezért ő maga Rousseau és Tolsztoj nyomán szerette volna nevelni gyermekeit az első, a gyermek fejlődését leginkább meghatározó években. Már ekkor úgy vélhette, hogy lényegében az intézményesült, szigorú időbeli és térbeli keretek közé szorított, dogmatikus oktatás távol került pedagógiai folyamatok ősi, természetes közegétől és módjától.

Az életreformok más elemei is fellelhetők a gyermeknevelési tevékenysége során. Amikor tehette, a testedzés, kirándulást, túrázást is családjával, gyermekeivel végezte. Idősebbik fia tanúsága szerint a túrázásnak olyannyira szakértője volt, hogy őt is módszeresen tanította annak szakszerű üzésére:

„Szeretett sétálni és a hegyekben kirándulni. Ebben is módszeresen járt el. (...) Mivel csak öt éves voltam, előzetesen megírta édesanyámnak, hogy készítsen elő a hegyi terepre oly módon, hogy a rákoshegyi lakásunk közelében volt egykori kavicsbánya lejtőjén gyakorolhassa velem a fel- és lejártszást.

Ha később – már felnőtt koromban – együtt kirándultunk, azt a módszert eszelte ki, hogy ketten felváltva vigyünk egy nagyobb hátizsákot, és fél óránként cseréljünk. Egyikünk így mindig pihenten haladhatott.” (Bónis, 1981, p. 65)

Az öltözködés és ezáltal a szabad test fogalma nagy hatással volt kisebbik fiára is, a frakk és egyéb koncertöltözet viselésével kapcsolatban, a maga gyermeki módján így nyilatkozik:

„Ezt a szokást én is fölöslegesnek és bolondnak tartottam: miért kell egy művésznak, akitől azt várják, hogy a tőle telhető legjobbat nyújtsa, a legkényelmetlenebb öltözködést felvenni, amely csak akadályozza a játékban? És akik hallgatták, azoknak is »alkalomhoz illően« kellett öltözni; szerintem inkább olyan ruhát kellett volna felvenniük, ami megfelelő lett volna, mondjuk, a villanyvasutazáshoz is. Azt meg tudtam érteni, hogy az embereknek tisztán és csinosan kell a nyilvánosság előtt megjelenniük, de hogy miért kell célszerűtlenül öltözni? Gondoljunk csak a hölgyekre, hogyan festettek az ilyen alkalmakkor: hosszú ruhában, amivel felsöpörték a port a padlóról, kényelmetlen cipőben, ami egy rossz lépés következtében elszakadhatott, vastag púderréteg mögé rejtett arccal, vörös, zsíros rúzzsal fedett ajkakkal. Milyen csinosak voltak ezzel szemben a falusi parasztlányok, amikor ünneplőbe öltöztek! Ez egy művi, hamis világ volt, ami csökkentette az egyébként szép élményt.” (Bartók, 2004, p. 48-49)

Bartók Péter *Apám* című kötetében egyebek mellett arról is részletesen megemlékezik, hogy mennyire természetes volt számára a paraszti lakberendezés, amit édesapja népdalgyűjtő útjairól hozott magával, furcsának találta, ha nem ilyen berendezésű házba mentek vendégségbe. Édesapja tehát nem egyszerűen csak saját kedvére rendezte be házaikat, hanem ezáltal óhatatlanul is átadta gyermekeinek a paraszti kultúra esztétikáját. Péter arra is emlékezik, hogy apja tudatosan küldte le az iskolai szünetekben Elza néniéhez, ahol a városi kertkultúra helyett megtapasztalhatta az eredeti

paraszti létformát, testközelből megismerhette a természetet és számtalan állatot (Bartók, 2004). Erről tanúskodik Koós Albert is:

„Nagyon jól ismerte a csillagok járását, csillagos estéken szívesen magyarázta őket hűgának és a gyerekeknek. A pusztán mindig jókedvű volt. Napsütésben, nagy melegben ingujjban vagy ing nélkül, rövid nadrágban járt, lábán szandál, fején a nap ellen zsebkendő, négy sarkán összecsomózva. A gazdatiszti lakás előtt füves kert terült el, néhány nagy fával. A kerten csermely miként folyt át a közeli ártézi kút vize. Ez a kert kedvenc tartózkodási helye volt. Az ártézi kút vize metán gázt tartalmazott, mely a kifolyó nyílásnál azonnal elillant, de ha égő gyufát tartottunk oda, addig égett, míg csak el nem oltottuk. Esténként szívesen ment oda hűgával és a gyerekekkel, hogy »meggyűjtsa a vizet« (...) de olykor a tettel élcelődött hűgával és gyönyörködött a gyermekek játékában; igazán jól érezte magát. Második feleségét, Pásztor Dittát és kisebbik fiát, Pétert is ideküldte nyaranta: hadd ismerjék meg a pusztát és a pusztai népet. A kis Péter hamar megbarátkozott a gyerekekkel, a kutyákkal és a pusztai játékokkal délután látszott, hogy soha nem élt pusztán, de hamarosan ő is megbarátkozott mindennel. Már nem félt a kutyáktól, hiszen a háznál mindenféle kutya volt: foxi, vizsla, komondor. Megszerette a kocsikázást is messze szívesen ment a határba, ahol sok fácánt, foglyot, nyulat, őzet és tűzokot láthatott.” (Bónis, 1995, p. 126).

Bartók Béla az emberideál, a társadalmi szerepek, valamint az ideális családi minta és társadalom képét is igyekezett átadni gyermekeinek, amit rendszerint szimbolikusan, a természet törvényeivel szemléltetve mutatott be számukra. Az alábbi, alapvetően az étkezési szokásaikról szóló példában képletesen hívja fel Péter figyelmét arra, hogy az emberek nem mindig egyenesek:

„...amikor az édességekhez értünk, apám figyelmeztetett: »Csak óvatosan! Nem olyanok belül, mint amilyenek kívülről látszanak!« Én mindenesetre kipróbáltam az egyiket, és megállapítottam, hogy a hasonló külsejű bécsi sütemény egészen más ízű. Anyám megoldotta a problémát azzal, hogy mindent otthon főzött: az ő ételei mindig olyanok voltak belül is, amilyenek kívülről látszottak.” (Bartók, 2004, p. 94)

Ezzel szemben Bartók szimbolikus cselekvéseivel azt is szemléltette fiainak, hogy milyen egy példás vezető és példás apa:

„Szétterítettük a kabátokat, kinyitottuk az üvegeket, kicsomagoltuk a szendvicseket, az étvágyunk is megjött, s ekkor apám hirtelen azt mondta, menjünk tovább és keressünk más helyet. (...) Akkor adott csak magyarázatot a dologra, amikor már jó messze jártunk attól a helytől: »Egy kígyó volt a fűben, a hátán lévő mintázatról láttam, hogy mérges, de nem akartalak benneteket megijeszteni.« Amíg összeszedtük a holminkat, mindvégig szó nélkül tűrte a morgolódásunkat, miközben éberén figyelt mindkettőnk, nehogy a kígyó közelébe kerüljünk. Figyelemreméltó tapintattal kezelte a helyzetet, egyedül vállalva a felelősséget mindkettőnk biztonságáért, miközben nem akart pánikot kelteni.” (Bartók, 2004, p. 80)

A következő példában nem csak a helyes vezetői magatartást szemlélteti, hanem az ideális családi mintát is, amit jelen esetben is a természet törvényeinek segítségével mutat be:

„»Nézd meg a tyúkot! – magyarázta. Vár addig, amíg a kiscsirkéi jóllaknak, és csak azután eszik. Vagy – folytatta – figyeld meg a kakast a tyúkok közt: először hagyja a tyúkokat enni, vár, és nem löki őket félre, bár ő az erősebb.« A falkavezér alárendeli a saját kívánságát azokénak, akiket vezet. Csodáltam apám tiszteletét és megértését a természet törvényei iránt, megfigyeléseit az állatok jóindulatáról. (...) És míg egyes állatok talán nem is mindig követik ezt az ideális mintát, apám igyekezett a saját vezetői tevékenységében megvalósítani. Abban a bánásmódban, ahogyan otthon a családját kezelte, felfedeztem ezt az alapelvet. Az ő igényei minimálisak voltak, de nekünk mindig megengedte, hogy élvezzük azt a komfortot, amit elő tudott teremteni.” (Bartók, 2004, p. 80)

Bartók nemcsak a természet törvényeit hívta segítségül, amikor fiainak emberi és filozófiai tudást szeretett volna átadni, hanem gyakran élt a művészettel nevelés eszközeivel is. Péter az alábbiakban emlékezik arra az esetre, amikor lemezeket kért a szüleitől ajándékba:

„Az egyikén két Strauss-keringő volt; a másiknak az egyik oldalán pedig egy dal, a következő szöveggel: »Kicsiny vagyok én,/ Majd megnövök én./ Szorgalommal,

becsülettel/ nagy legény leszek én.« (...) A kisfiúról szóló dal viszont, azt hiszem, egyfajta üzenet volt. Egyszerű szövege olyan jellemvonásokról beszélt, amelyekkel apám is rendelkezett, s amelyek illettek a saját maga által kitűzött célhoz: »Elérni a csúcsra.« Ez egybevágott egy bizonyos születésnap levéllel is, amelyet tőle kaptam, s amelyen egy kis emberke mászik állhatatosan egy hosszú lépcsőn fölfelé. Az ilyenfajta rajzok első látásra csak szórakoztatóak voltak, ám ugyanazt a nyilvánvaló üzenetet közvetítették, néhány magyarázó szóval kiegészítve. (...)

Apám nem szokott a fiainak erkölcsprédikációkat tartani; a kisleméz és a rajzok segítségével hívta föl a figyelmet ezekre az alapelvekre.” (Bartók, 2004, p. 189)

A fenti történetben nyilvánvalóan megjelenik Bartók ember feletti ember elérésének filozófiája, amit a népdal és a rajz segítségével szemléltetett. Ezt a szimbólumokban való tudásátadási formát gyakran alkalmazta Bartók, színpadi művei és a Cantata profana is erről tanúskodik.

A rajzolás, a rajzokkal való kommunikáció egyébként is nagy szerepet játszott a gyermeknevelésben. Gyermekei kérdéseire mindig kimerítő válaszokat adott, amiket rajzokkal támasztott alá (Bartók, 2004, p. 211). Erre felesége is így emlékezik „A napi programhoz hozzátartozott, hogy a gyerekek rajzolt valamit” (Bónis, 1981, p. 42). Ifj. Bartók Béla úgy emlékszik, hogy ezeknek a rajzoknak legtöbbször jutalmazás volt a célja: „Apám szívesen rajzolt, kis koromban külön füzetet tartott erre a célra, amelybe jutalmazásképpen különböző megtörtént eseményeket – állatkerti séta, népdal gyűjtés, kirándulás – rajzolt le, többnyire humoros formában.” (Bónis, 1981, p. 61). Bartók alapvetően a jutalmazás tekintetében is igazságos és következetes volt, gyermekei tanulmányi eredményét például soha nem jutalmazta külön pénzzel:

„Iskolai tanulmányaim érdekelték, de csak a háttérből. Soha nem ment a tanárokhoz érdeklődni, vizsgámra is mindössze kétszer jött el. Elvárta, hogy kötelességszerűen végezzem tanulmányaimat, de ne kényszerből, ha nem érdeklődéssel és örömmel. Hogy a jó bizonyítványért külön pénzbeli jutalmazást vagy ajándékot adjon, az ismeretlen volt előtte; a jó bizonyítványt mindketten természetesnek tekintettük.” (Bónis, 1981, p. 61)

A jutalmazás mellett érdemes említést tenni a fegyelmezési, büntetési szokásairól, aminek úgy tűnik, szintén alapját képezi a reformpedagógia és a századforduló

egészséges gyermekfelfogása. Szimbolikus cselekvésnek tekinthető, amikor baj esetén éppen hogy nem történt részéről fegyelmezés vagy büntetés, de még negatív megnyilvánulás sem. Olyan esetekben reagált így, amikor gyermeke tudtán kívül okozott bármilyen bajt. Erről tanúskodik a következő két példa. Mikor Péter kisgyermekként egy hajlított huzalt dugott a konnektorba és lecsapta vele a biztosítékot, apja így reagált: „Ne félj, semmi komoly nem történt, mindjárt megmagyarázom, de ilyent ne csinálj még egyszer.” (...) ...apám reakciója: az volt számára a legfontosabb, hogy megnyugtasson, ne féljek, nem csináltam nagy kárt, s csak aztán magyarázta el, hogy mi és miért történt.” (Bartók, 2004, p. 212). Később, mikor Péter már felnőttként tüdőgyulladást kapott egy mozilátogatás után, apja megértő levélben válaszolt neki:

„Sejtettem, és aggódtam is amiatt, hogy meg fogsz fázni azokban a légkondicionált mozikban; ezek mindent túlteljesítenek (ugyanúgy, mint télen a fűtéssel). (...) Hozzátehettem volna: »miért nem hallgattál rám, és miért nem vittél magaddal egy kardigánt, vagy miért nem mentél ki a színházteremből, ha annyira hideg volt?« Az azonban ellenkezett volna a természetével, hogy megszidjon akkor, amikor már megbetegedtem.” (Bartók, 2004, p. 98)

Bartók bizonyos esetben mégis igyekezett fegyelmezni gyermekeit. Első sorban abban az esetben volt erre szükség, ha gyermekei szándékosan követtek el valamilyen hibát. Péter így emlékszik apja büntetési módszerére, amikor egy ízben elaludt és lustaságból nem is ment be az iskolába:

„Apám, aki máskor ha rossz fát tettem a tűzre, el szokta magyarázni, hogy ezt és ezt miért nem lett volna szabad csinálnom, ezúttal megbüntetett: a nap hátralevő részét bezárva töltöttem egy szobában egy darab kenyérrel és egy kancsó vízzel. Másnap nagyon korán felkeltem.

Az iskolában, ha valaki bármilyen okból hiányzott, igazolást kellett hoznia a szülőtől, hogy fáj a gyomra, a torka vagy akármije. Nekem is szükségem volt egy ilyen levélre, és ahogy sejtettem, várt is rám egy levél apám kézírásával. Gondoltam, azt írta, hogy nem éreztem jól magam előző nap, de amikor kibontottam, valami ilyesmi állt benne:

Annak, akit illet, / Igazolom, hogy fiam, Bartók Péter szégyellte magát amiatt, hogy elaludt és nem akart iskolába menni, amiért megkapta a megfelelő büntetést. / Őszinte híve: Bartók Béla” (Bartók, 2004, p. 191)

Még egy fegyelmezési módszert érdemes megemlíteni. Egy alkalommal, mikor Péter édesapjával aludt, túl sokat mocorgott, amitől apja képtelen volt aludni:

„...úgy kiáltott rám, mint egy őrmester, amikor 25 fekvőtámaszt rendel el: »Maradj veszteg!« Másnap az ebédnél elnézést kértem apámtól, hogy zavartam és felmérgeztettem az éjszaka. »Felmérgeztettél? – válaszolta barátságos hangján. – Ó nem, egyáltalán nem voltam mérges. csak azért kellett rádkiabálnom, hogy biztosan hagyjál aludni az éjszaka hátralévő részében.« Nevetett azon, hogy sikerült megijesztenie, de tudta, hogyan érje el a célját.” (Bartók, 2004, p. 196)

Bartók igyekezett minden ismeretét a világról átadni gyermekeinek. A zenei tanulmányaikat nem erőltette, mivel gyermekkorban nem mutattak nagyobb érdeklődést vagy tehetséget erre irányulóan, bár az alapműveltséget ugyanúgy elvárta tőlük is. „Saját gyermekeinél nem a zenei nevelésre fordította a legtöbb gondot (nálam ezzel amúgy sem ért volna el nagy eredményt). Minden más alkalmat megragadott azonban tanításukra.” (Bónis, 1981, p. 60). Sikerült megalapoznia jövőjüket, ugyanis a sok más közös tevékenység révén mindketten megtalálták azt a szakmát, amit szívesen folytattak felnőttként. Rendszeresen vitte gyermekeit például az előadásokra és igyekezett felkelteni az érdeklődésüket minden részlet iránt. Béla fia technológiához fűződő kapcsolatát így alapozta meg: „A mechanikus népdal rendezésben már 8-10 éves koromban én is gyakran segítettem, ezért szerény díjazást kaptam. A későbbi években szívesen mutattam előadásainak szövegét vagy a Cantata profana fordítását. Rádió előadásai alkalmával a fonográf kezelésében voltam segítségére.” (Bónis, 1981, p. 62)

Bartók gyermekközpontú nevelési stílusát a külső szemlélők is észrevették és kiemelték. Főként a hozzá közel álló családtagok és barátok vették észre az akkoriban az általánostól igencsak különböző viselkedését gyermekeivel: „Tüstént feltűnt nekem Béla fiával való bánásmódja. Úgy beszélt ezzel a tizenöt éves diákgyermekkel, mint meglett, komoly emberrel. És ez természetes volt köztük, lett legyen bármi más családi dologról szó.” (Bónis, 1981, p. 125). Indokolatlan hierarchiának alapvetően tehát nyoma sem volt a gyermekeivel való kapcsolatban, ami sokkal inkább partneri viszonynak tekinthető.



12. kép (Bartók Archivum)

Bartók a fentiekben bemutatott nevelői attitűdje fényképein is megelevenedik, mint az az elemzésünk következő fényképén látható. A 12. kép 1926, júliusában készült Szöllőspuszta, ahol Bartók a családjával meglátogatta Elza húgát. A képen Bartók Péter fiával látható. A helyszín valószínűleg egy az Elzáék házához nem messze lévő keskeny földút. Az út szélén a kis Péter áll, jobb lábát előre helyezve, mintha épp le akarna lépni az útra, ahol kis baromfikat, talán kiskacsákat figyelnek meg édesapjával. Péter mögött apja guggol, aki derekánál szinte csak egy ujjal tartja fiát, Péter bal kézzel épp megmarkolja apja hüvelykujját, jobb kézzel pedig ruháját. A képen a földút mindkét oldala látható, a túlsó oldalon nagy felületen zöld növényzet, főleg bokrok és fű. Valamivel hátrébb egy másik keskeny földút látható, a háttérben pedig egy ház részlete, a teteje és a homlokzata. A fényképezőgép felőli oldalon szintén nagy felületen fű és mezei virágok látszanak.

A kis szárnyasok épp csipegetnek valamit, egyedül egy állat emeli ki a fejét a többi közül. A képen Péter épp a baromfikat figyeli, míg apja Pétert. Bartók öltözete a már jól ismert közepesen sötét öltöny: Péteren egy hosszú ujjú, fodros gallérú, valószínűleg fehér színű „body” van, fehér zoknival és fekete kiscipővel. Az öltözetük a következő (13. képen közelebbről, pontosabban látható).

A képet valószínűleg Ditta készítette, aki szerette volna ezt az idilli pillanatot megörökíteni. E kép punktuma is egyértelműen a kis Péter, az előző képhez hasonlóan ő van előtérbe helyezve. A képen egyértelműen látszik, hogy Péter még bizonytalan a járásban, kezeinek kapaszkodó tartása utal erre. Apja a háttérből figyeli és tartja, de nem szorosan. Engedi, hogy fia próbálkozzon, de kezeivel ott van, ha segíteni kellene. Péter figyelmét nagyon lekötik kis állatok, apja tekintete pedig a gyermekre fókuszál, de egyben nyugalmat is áraszt.

A kép szereplőinek, formáinak elrendezése úgy tűnik, hogy nem véletlen, minden szereplő arányosan van pozicionálva a képen, szinte már művészi módon megkomponált képről beszélhetünk. A kép bal közepétől a jobb felső sarokba tartó irányban építkezik, először a baromfik, utána Péter, végül legmagasabban Bartók helyezkedik el.

A kép elhelyezését és témáját tekintve is erősen pedagógiai töltettel rendelkezik. Azzal a fejezet elején idézett emlékekkel harmonizál, amelyben Bartók fia számára a baromfik viselkedésén keresztül szemléltetve magyarázta a természet törvényeit (Bartók, 2004, p. 80). A kép szereplőinek balról jobbra emelkedő elhelyezése is ezt sugallja: a magasból és egyben a háttérből figyelő és óvó apa (tanító), a „szárnyait” bontogató, érdeklődő, édesapjába kapaszkodó, ugyanakkor szabadon tevékenykedő gyermek

(tanuló) és a megfigyelés (tanulás) tárgya legalul látható. Érdekes továbbá, hogy a baromfikat csak megfigyelik ezen a képen, de nem érnek hozzájuk, hagyják az állatokat saját habitusuknak megfelelően zavartalanul étkezni, tehát a természetet érintetlenül tanulmányozó tanítási, nevelői folyamat tűnik ki a képből. Ráadásul az út is egyfajta záróvonalként jelenik meg a képen, ahogyan Bartók és kisfia az út túloldalán maradva figyelik az eseményeket. Valamint pontosabban megfigyelve, Bartók bal mutatóujját beakasztja kisfia ruhájába, ami úgy is értelmezhető, hogy finoman, a ruhájánál fogva kissé visszahúzza visszatartja fiát attól, hogy hozzáérjen a baromfikhoz. Átadott tudásként tekinthetjük a természet szeretettel és tisztelettel teljes megismerését, ami a kor életreform filozófiáinak és reformpedagógiai szemléletének az alapja.

3.2.3. A családi minta

Bartók szűkebb és tágabb családi körében is megjelennek azok az életreform filozófiák, emberi és társadalmi értékek, amiket külön-külön is igyekezett átadni családtagjainak. Annak ellenére, hogy Bartók gyakran elvonult csendbe és magányba dolgozni és emiatt nem mindig étkezett együtt a családjával, egyéb tevékenységeit legtöbbször közösen végezték. Ritka kivétellel ilyen volt a nyelvtanulás és közös felolvasás idegen nyelveken, de ilyenek voltak a kirándulások, túrázások, a rovargyűjtési munkálatok is. Megosztotta családjával némely munkáját is, első felesége rengeteget segített neki a műveinek másolásában, sokszorosításába, vagy mint az imént láttuk, a dőpálggyűjtéshez kapcsolódóan néhány részfeledatot adott fiainak. Továbbá az életmódreformokat nemcsak saját életvitelébe, hanem családtagjai életvitelébe is igyekezett beépíteni. Együtt végeztek testgyakorlatokat a kertben vagy légygyakorlatokat az erkélyen.

Egy jelentős életreformokat tükröző mozzanat még a családi életükben az ajándékozás. Ezeket is igyekezett személyre szólóan, hasznosság alapján (zsebóra, töltőtoll) és oktató jelleggel kiválasztani. Legtöbbször valamilyen természeti ismeretet (papírmásé állatok, állatokat ábrázoló könyv német és latin nyelvű magyarázattal, gondosan kiegészítve a magyar neveikkel) vagy művészi tartalmat hordozott (iskoláskor előtt képzőművészeti reprodukciókat, később ifjúsági könyveket vett fiainak, vagy kiemelkedő magyar és külföldi írók teljes sorozatait a családnak). A képreprodukciók az ő gyermekkorát is meghatározták, ezek keltették fel ugyanis az érdeklődését, hogy alkalom adtán eredetiben is megtekintse a képeket. (Ujfalussy, 1970, p. 77)

Bartók tágabb családi körével is jó viszonyt ápolt. Velük érezte igazán jól magát, társaságukban önfeledten tudott pihenni. Unokahúga, Koós Albertné Oláh Tóth Magdolna gyermekkorából így emlékszik Bartókra:

„Béla bácsit jó kedélyű embernek láttuk a család körében. Szerette a tréfát; emlékszem, egyszer ruhát cserélt feleségével, Mártával. Derűsen, nevetve mutatták be ezt a jó mókát. (...) Később, amikor már nagyobbak voltunk, társaság volt nálunk: fiúk, lányok. Táncoltunk. Béla bácsi megnézett minket, mosolygott rajtunk. (...) Ha bejött a kertből, mindig hozott magával valami érdekes bogarat, s azt örömmel mutatta nekünk, magyarázva hovatartozásukat.” (Bónis, 1981, p. 65)

A fentiekben kifejtett családjával való kapcsolata a következő két képen szintén jól tükröződik.



13. kép (Bartók Archívum)

A 13. képen Péter, szülei és Elza láthatóak, az előző képhez hasonlóan 1926. júliusában, Szöllőspusztán, Elza családjának birtokán. A 12. és 13. képek valószínűleg egy napon készültek, melyet Bartók és kisfia öltözetének azonosságából lehet következtetni.

A szereplők ebben a pillanatban a kertben vannak: Elza egy hintaágyon ül, ölében Péterrel. A háttérben áll Bartók, bal karjával a hintaágy egyik rúdjaiba kapaszkodva, kissé mögötte Ditta, kezét a hintaágy támlájára téve. A háttérben a hintaágy egyik lábának kis részlete, egy kisebb bokor és egy fa látható. Ditta és Béla a fényképezőbe néz, Elza Péterre, Péter pedig balra hátra a gép mögé. Ditta ruhája nem kivehető, Elza egy csíkos és egyben virágmintás, rövidujjú lenge ruhát visel. Bartók és Péter fia öltözete megegyezik az előző képen (12. kép) láthatóval, bár itt Péter kisruhája részletgazdagabban látszik, egy kis öv is feltűnik rajta, mely valószínűleg a ruha anyagából lett készítve.

Dittából látszik a legkevesebb, de egyértelműen nagyon világos, talán fehér ruhában van ő is. Elza mögött pöttyös párna vagy valamilyen textil kis részben látható még. A szereplők meglehetősen szorosan, közel egymáshoz helyezkednek el, Bartók kissé fölé is dől Elzának, bal karja épp Péter fölött helyezkedik el

A képet a teljes referencia képanyaghoz viszonyítva megállapíthatjuk, hogy minden szereplő térbeli elhelyezkedése és az öltözködésük is rájuk jellemző. A kert mint színtér jellegzetes, többször megjelenik más képeken. A szereplők elhelyezkedése is fontos, a legtöbb képen elől van a kisgyermek, mögötte pedig a felnőttek. Béla rendszerint áll az ilyen típusú családi képeken, vagy a háttérben, esetleg szélén helyezkedik el. Elza és Ditta öltözetét tekintve mindkettőjükön visszaköszön a *garçon* típusú nő stílusa, melyet a 2.2.3.2. fejezet során az 1. kép elemzése során értelmeztünk.

Bár Béla is szeretett fotózni, ezt a képet is valószínűleg Ditta készítette, mint általában a többi családi képet. A fotózáshoz valószínűleg egy önkioldó funkcióval rendelkező gépet használt Ditta, ezért lehetséges az, hogy több képen is oldalt vagy hátul szerepel (erre Schmidt Zsuzsanna, a ZTI Bartók Archivum munkatársa figyelt fel.) A képen a szereplők a kép bal oldalán helyezkednek el, valószínűleg a fényképezőgép véletlenségből elmozdulhatott a beállítás után.

Bartók a képen támogató, szereteteit előtérbe helyező pozícióban van, emellett a bal karjának ölelően kapaszkodó helyzetével úgy mutat, mintha jelképesen szereteteit szeretné magához szorítani. Ezt erősíti a kissé Elza és Ditta felé dőlt testhelyzete is.

A szereplők arcán egyformán halvány mosoly látható, mely a megnyugtató családi köteléket, egymás szeretetét és a harmonikus együttlétet sugározza. A 2. képhez viszonyítva egy kissé más, nyugodtabb családi hangulat árad a képről.

A képen a punctum egyértelműen az előtérbe helyezett Péter, ami a korra erősen jellemzően a gyermeket előtérbe helyező mentalitást sugall.



14. kép (Bartók Archívum)

Elemzésünk itt bemutatott utolsó képe 1932. októberében készült otthonukban. A képen Bartókot látjuk szűk családjá körében, tőle jobbra Péter fiát, balra pedig feleségét, Dittát. A háttérben csak a virágos tapéta és valószínűleg a zongora kottatartója ismerhető fel, valamint talán egy függöny néhány centiméteres részlete látható még a kép bal oldalán. Semmi egyéb nincs a képen, azt teljes mértékben a szereplők töltik ki, akik deréktól felfelé láthatóak.

Péter ruházata egy csíkos kantáros nadrág fehér inggel, mely nyakig van gombolva. Ditta egy világos színű kockás, a vállán fodros és csipke galléros ruhában van. Bartók szintén nyakig gombolt fehér inget visel, mely fölött vastagabb mellényt, fölötte pedig kötött kardigánt. Ezen a képen éppen bajusszal látható.

Ezen a képen a térbeli és egymáshoz viszonyított elhelyezkedésük szimbolizálja és megerősíti az új típusú mikrokörnyezeti családmintát, ami ekkoriban a társadalmi változások egyik újtó irányzata volt. A családtagok igen szorosan egymásba fonódnak, Péter egyik karjával, Ditta másik karjával fonja át a családfő nyakát, arcukkal, fejükkel is megérintve egymást.

Ezen a képen az apa áll a középpontban, amely a kontextusok ismeretében többféleképpen is értelmezhető. Első látásra az apa a központja és legfőbb támasza a családnak, akit felesége és gyermeke szeretetével és vidámságával vesz körbe (Péter mosolyog a képen). A boldog és kiegyensúlyozott családi környezetben növekvő gyermek jelensége is feltűnik; bár Péter első sorban valószínűleg a fénykép kedvéért mosolyodott el, az sugárzik róla, hogy ezt őszintén teszi.

Bartók ebben az időszakban épp egy influenzás megbetegedésből lábadozott, így a családja szeretete és ölelése féltést és védelmezést is jelenthet, ennek következtében egyértelművé válik, hogy Bartók viszont is számíthat családja támogatására. Ez a szoros lelki kötelék az egyik legfontosabb életcélja az életreform irányzatok legtöbb követőjének.

3.3. Bartók munkássága a formális oktatás kereteiben

A kutatás során világossá vált, hogy Bartók tanítói, nevelői szándéka milyen sokrétűen megmutatkozik, mindezek közt a többek által vizsgált formális tanítási működése szinte eltörpül. Az alábbi fejezetben azonban fontos röviden kitérni a formális tanítási tevékenységére is (zongora, zeneszerzés, ellenpont tanítása), mert ezekben is felfedhetők a kultúra szempontjából jelentős hatások és átalakulások.

Miként a dolgozat bevezetőjében kiemeltük, Bartók nem szeretett tanítani. Az emlékezések közt első felesége és Kodály részéről is találunk erről még pontosabb adatokat: „Egyet azonban nem szeretett: a Zeneakadémián való tanítást. Ez nyűg, robot volt számára, s az ezzel eltöltött időről ő, aki »időkoldus«-nak nevezte magát, úgy érezte, hogy fontosabb dolgoktól (tudományos munkásság, komponálás stb.) vonja el” (Bónis, 1995, p. 41). Bartók egyik indoka a tanítás ellen, hogy e tevékenységét hátrébb helyezte élete fontossági sorrendjében, inkább érezte hivatásának a tudományos munkát és a zeneszerzést. Bartók Péter egy ponton azt is felidézi, hogy apja rendszerint a „csúnya hely”-ként jellemezte a Zeneakadémiát (Bartók, 2004, p. 62), amely megnyilvánulása bizonyos implicit ideológiai megítéléseket is magában rejt (ennek további tárgyalása azonban nem tartozik a kutatásunk kereteibe).

A korábbi fejezetek során azt is láttuk, hogy igen erősen hatottak rá a korszak reformpedagógiai eszméi. Így a tanításról alkotott véleményének egy másik oldalával is találkozhatunk. Tanárai közül Bartók leginkább Koessler tanítási módszereivel és attitűdjével nem volt igazán kibékülve, „maradi iskolaszabályok”-nak tekintette azokat, és Kodály emlékei szerint igen „makacsul, gúnyosan” jelentette ki, hogy „Koessler tanította így”. Kodály azt is megjegyzi, hogy Bartók részéről az „igenis» felkiáltás az izgatott ellenkezésről tanúskodik, melyet benne a tanítás keltett” (Kodály, 2007.b, p. 450). Ez a felkiáltás mint antropológiai értelemben vett szimbolikus jelző igencsak tömören és hangsúlyosan írja le Bartók (ellen)érzéseit. Bartók formális tanításának vizsgálatakor a reformpedagógiai szemléletből az iskola intézményes kereteinek megítélésén kívül lényegében semmit nem találunk, ennek okait a következőkben igyekszünk feltárni.

3.3.1. Zongoratanítás

Bartók már pozsonyi tanulóévei alatt, 17 évesen elkezdte a zongoratanítást, fizetségéből kottákat tudott vásárolni magának. Később a zeneakadémián is rendszeresen voltak magánnövendékei, és bár édesanyja Pozsonyból alkalomadtán támogatta anyagilag, általában véve Bartók szinte csak a tanításból tudta fedezni költségeit. 1907-től Thomán nyugdíjba vonulását követően átveszi az ő zeneakadémiai osztályát (főleg tanár és nem művész szakos növendékek), de a kevés tanári fizetség miatt emellett továbbra is vállal még magánnövendékeket. Legtöbbször gazdag, de „tehetségtelen” fiatalokat tanít, erről gyakran panaszkodik is édesanyjának, ugyanakkor néhány jó baráti kapcsolatra is szert tesz, mint pl. Lukács György és húga Mici vagy Gruber Henrikné (neki ellenpontot tanít), később Kodály felesége (Ifj. Bartók, 1982, p. 84-89).

Egyik tanítványa, Comensoli Mária így írja le Bartók jellegzetes tanítási módját:

„Kis keze volt, így a maga részére, a technikai nehézségek áthidalására, különleges ujjazatokat, csukló- és kartechnikát alakított ki. De mindig hangsúlyozta, hogy ez a megoldás nem követendő szolgai módon. Ezt mondta: én ezt így oldom meg, mert testi felépítem és kezem ezt diktálja. A maga feladata az, hogy megkeresse az utat sajátmaga számára.” (Bónis, 1981, p. 180).

Bartók legfőbb módszere a Thomántól átvett előjátszás volt, csak nagyon keveset magyarázott. Akit nyitottnak és fejleszthetőnek talált, annak szívesen magyarázott, de akkor is csak zenei dolgokról, a technikai megoldást minden esetben a tanítványra bízta.

Bartók tanításában tehát kétféle ismeretátadási módot fedezhetünk fel, nagyobb mértékben a mimetikus úton, a szakma technikai jellegzetességeit átadó szimbolikus cselekvések módját és kisebb mértékben a verbális, nyelvi eszközökkel való magyarázatot.

Ezek alapján Bartók számára a legfontosabb feladat az előadóművészi felfogás és a belső hang megtalálása és ennek átörökítése volt, ezért tartotta a legcélravezetőbb módszernek az előjátszást. Ha tudáskonstrukciós folyamatként tekintjük a zenetanulást, valamint a zenét mint narratív művészetet tekintjük, akkor a következő folyamat válik világossá: a nyelvi (vagy jelen esetben zenei) tanulás elején a tanuló a zene nyelvi elemeket (fogalmakat) tanul érzelmekhez, jelenségekhez kötötten. Ezekből tud később önállóan is logikai (zenei) építményt alkotni. Amíg nincs tisztában zenei fordulatok tartalmával és zenei fogalmakkal, addig a zene tartalmának észlelése hiányos lesz vagy rossz értelmezést kap, valamint nem tud önállóvá és egyedivé válni. Ez a képesség részben fejleszthető, de van, aki tehetségéből fakadóan ösztönösen rendelkezik e képességgel (ahogyan Bartók is már gyermekkorban). E folyamat elősegítése a tanár feladata. Bartók verbális magyarázatokra csak akkor szorítkozott, mikor a tanítvány tehetségét és nyitottságát tapasztalta, mert ezek a tanítványok megfelelő alapokkal rendelkeztek ahhoz, hogy zenei gondolatokat nyelvi úton, filozofikus megközelítésben is megértsenek és elsajátítsanak. Ellenkező esetekben nem magyarázott, ha hiányosságot észlelt, tanulóival sokat hallgattatta saját játékát, hogy a megfelelő hangzásvilágot és a zenei rétegek minél pontosabb észlelését elméjükben megteremtse, kifejlessze, mert ideális esetben minden mozgás (zenei cselekvés) alapja és kiindulópontja a hallás (belső hallás).

A zongoratechnika átadásának módján Bartók a Thomántól tapasztaltakon nem változtatott. Ahogyan az életreform fejezet elején kiemeltük, Bartók teljesen természetesen játszott és nem analizálta saját játéktechnikáját, ebből következik, hogy a zongoratanítás során nem tudott (nem is akart) igazán megoldással szolgálni a technikai hiányosságokkal küszködő tanítványainak.

Bartók pedagógiai tevékenysége és a századfordulón fejlődésnek induló zenepedagógia tekintetében is jelentős a gyermek korosztályának meghatározása. Bartók zongoratanításával kapcsolatban sok esetben a gyermek meghatározással találkozunk, holott szigorúan véve két esettől eltekintve nem foglalkozott kisebb korú gyermekekkel. Tallián (1989, p. 44) és Pesavento is (1994, p. 17) egyszerűen a gyermek-felnőtt fogalmakkal tesz említést a Bartók-tanítványokról. Ugyan semmilyen adat nem áll

rendelkezésünkre Bartók tanítványainak életkorát tekintve, feltételezésünk szerint a legtöbb tanítvány 15 év körül vagy annál idősebb lehetett.

Bartók egyik gyermekkori tanítványa, a kisgyermekként is tehetséges (Bartók retorikájában csodagyerek) Kósa György volt. Bartók tanítására így emlékezett Kósa:

„»A Kósa gyerek dolgát mégiscsak magamra vállalom. Remélhetőleg megbirkózom a feladattal.« Ettől fogva hetenként kétszer jártam a lakására, ő pedig foglalkozott velem. (...) tanításomért egy fillért sem fogadott el, soha. (...) tanításából jól emlékszem egy bizonyos szokásra. Amikor eljátszottam a kijelölt művet, ő egyes helyeken kérdőjelet írt a kottába, és azt mondta, hogy ő ezt másképpen gondolná. Mire én, nagy bátran, megmondtam, hogy ezt meg azt ezért és azért gondolom így. Néha elfogadta a véleményemet.” (Bónis, 1981, p. 48)

Másik gyermekkori tanítványa saját fia, Péter volt. Péter tanítására felesége, Ditta így emlékszik: „Mikor Pétert kezdte tanítani, azt mondta, soha nem tanított kezdőt! Kezdetől fogva saját elképzelés alapján akarta tanítani, a gyerek tehetségéhez és fejlődéséhez alakítva! Ehhez egyik óráról a másikra írta a darabokat (Bónis, 1981 p. 120).

Kutatásunk során világossá vált, hogy Bartók felfogásában az iskolai kereteket korlátozó hatásúnak vélte. Az iskola térbeli és időbeli megkötései révén úgy vélhette, hogy a pedagógiai, nevelői folyamatok eltávolodtak természetes környezetüktől.

Amellett, hogy a tanítás nem volt Bartók igazi hivatása, valamint a korabeli társadalmi megítélésben is alulértékeltnek tekintették a tanári pályát, más szempontok is felmerültek az iskolai keretek negatív megítélésére. A térbeli és időbeli korlátok mellett a Zeneakadémián való tanítás ellenérzéseit bizonyos mértékben ideológiai okokra is visszavezethetjük. Bartók a Zeneakadémián a tanárképzős növendékeket tanította, akik gyakran híján voltak bizonyos képességeknek. Feltételezhető, hogy a korban fellendülő kognitív pszichológiai eredmények miatt egyes tanítványai metodikai segítséget vártak volna Bartóktól, melyet ő nem tartott célravezetőnek. A tehetségtelen növendékek megítélése szintén tekinthető a korabeli pszichológia álláspontjának. Ahogy Kodály részéről már hivatkoztuk, a 15. életévet tekintették meghatározónak, a fölött már nem vélték továbbfejleszhetőnek a növendékeket.

Bartók zongoratanári működésében két kivételtől eltekintve nem fedezhető fel módszeres és reformpedagógiai megnyilvánulás. Péter fia tanításán kívül néhány

tanítványánál alkalmazott hallásgyakorlatokat, melyeket részben zeneelmélet tanítási tapasztalatainak, valamint főként Kodály hatásának vélhetünk.

Bartók tanítványainak visszaemlékezéseiben legtöbb esetben a tisztelet és megbecsülés érzése dominál, ugyanakkor előfordul, hogy zongoratanári minőségét kevésbé értékeli jól. A dolgozat bevezetőjében idézettek mellett még egy jellegzetes aktust érdemes idézni Ferencsik János emlékeiből:

„Amíg én zongoráztam ő folyton ellenőrzött. Volt egy szalag-metronómja, azzal mérte a tempót. Ez a dolog még ma is érthetetlen számomra. Talán valamilyen játék lehetett ez nála. Kodály például soha nem »metronomizált«. Írt ugyan metronóm-számokat, de inkább csak úgy nagyjából. Akárcsak Richard Strauss. Az ő metronóm-számaikat sem kell municiózusan betartani. De Bartók más volt: ő ezt is rendesen komolyan és szigorúan vette, mint mindent az életben. Pontos volt a végletekig, mindig megállított, és összehasonlítottuk a tempót a metronómmal. Többször megtörtént, hogy javított a saját metronóm-előírását, de – mint említettem – mindig gyorsabbra vette.” (Bónis, 1981, p. 242)

3.3.2. Zeneszerzés tanítás

Bartók első sorban zongoratanár volt, de emellett előfordult, hogy zeneelméletet (összhangzattant) vagy eleinte zeneszerzést is tanított. Egyik jelentős tanítványa volt Gruber Henrikné Schlesinger Emma, Kodály későbbi felesége, akinek zeneelméletet, valamint első felesége, Ziegler Márta, akinek pedig kezdetben zeneszerzést tanított (Kodály, 1989, p. 209).

Zeneszerzés tanításáról egy másik tanítványától, Selden Góth Gizellától találunk kevés, de jelentős információt: „Gyakorlataimra olykor ezt mondta: ez megjárja. Máskor meg: ez nem megy.” később így folytatta: „Bartóknak a mű stílusa nem tetszett, s annyira megharagudott rám, hogy tíz évig nem köszönt.” (Bónis, 1995, p. 36) Ennél többet viszont nem nyilatkozott, ami rögtön sejteti, hogy Bartók viselkedésében Koessler attitűdjével találkozunk. Annak ellenére, hogy nem kedvelte Koessler módszereit, ő sem tudott másképp megnyilvánulni. Bartóknak azonban megalapozott indoka is volt arra, hogy nem irányította pontosabban zeneszerzés tanítványait. Szigeti József így emlékezik erre:

„A filadelfiai Curtis Institutban felajánlották neki a zeneszerzői tanszéket, ezt azonban ő elvből elfogadhatatlannak tartotta. Ő ugyanis a kompozíció tanítást erkölcstelennek, meddőnek vélte; inkább bajlódott kezdő zongoristákkal, mint érett komponistákkal. Az egyiket etikus és erkölcsös pedagógiai tevékenységnek tartotta, a másikat pedig szemfényvesztésnek. A zeneszerzést partitúrákból kell tanulni, a mesterek műveiből; nincs rövid út a Parnasszusra. Bachot és Mozartot és Beethovent és Debussyt és más nagymesterek partitúráját kell átböngészni, átgondolni és megszívlelni. Így tanultak a nagyok. A fiatal Mozart Bach-orgonafantáziákat másolt, Wagner Beethoven szimfóniáját másolta. A másolás volt a tizenkilencedik század tanító eszköze.” (Bónis, 1981, p. 37)

3.4. Bartók művészetének hatása saját korára és az utókorra

3.4.1. Az előadóművész Bartók – színpadi megjelenés

Bartók színpadi megjelenés- és játékmódja igencsak eltért a korban megszokott színpadi viselkedéstől. A játékmódja kapcsán már írtak (Stachó, 2022), de színpadi megjelenése ugyanolyan fontos üzeneteket hordoz.

Pozsonyban és a zeneakadémiai éveit során járt legtöbbet koncertre, így hallhatta a nemzetközileg is elismert művészek legjobbjait. A leveleiben viszont egyetlen egy előadói stílusra tér ki, ezen kívül alapvetően nem nyilatkozik arról, hogy egy-egy általa látott művész hogyan viselkedett a színpadon. A művészeti fejezetben már idéztem, hogy 1900-ban látta először Emil von Sauert zongorázni, amikor is megjegyzi, Sauer hogyan dobálja kezeit a magasba, és testével hogyan gesztikulál, amivel valószínűleg a közönség hölgy tagjait igyekezett levanni a lábukról. Bartók ekkor ugyan nem értékeli ezt a jelenséget sem pozitívan, sem negatívan, de sejthető, hogy számára később negatív töltetet kap az ilyesfajta színpadi viselkedés. A negatív megítélésre részben az utal, hogy annak ellenére, hogy Sauer romantikus játékmódját szépnek tartja, nem sokkal levele után ki is jelenti, hogy esze ágában sincs nála tanulni. Másrészt pedig saját, későbbi színpadi viselkedéskultúrája is ezt igazolja, amire Heinsheimer az alábbiakban emlékezik:

„És Bartók meghajlásai a pódiumon külön is alkalmasak voltak rá, hogy kétségbeesésbe kergessenek minden hangversenyrendezőt. A koncert elején és végén fejet hajtott komolyan és tanárosan minden mosoly nélkül – bár meghatóan nagy méltósággal. Mindaz, amit a közönség elvárt a koncertező művésztől, hiányzott

fellépéséből. Hiába merte volna bárki is megértetni vele, hogy műsorainak összeállításában és tálalásában alkalmazkodnia kell a közönség ízléséhez, semmire nem ment volna.” (Bónis, 1981, p. 279).

Bartók színpadi metakommunikációja tehát semleges, de pont ezáltal volt ereje és nagy hatása, hogy eltért a korában elvárttól, megszokottól.

Egy bekezdéssel korábban Heinsheimer a következőt nyilatkozza:

„Nehézséget okozott az is, hogy Bartókék soha nem játszottak kotta nélkül. Régimódinak hatott, hogy két kottalapozó társaságában léptek a hangversenydobogóra. Az a közönség, mely a koncertvirtuózoktól több külső csillogást várt, ezt a felkészülés hiányának vagy udvariatlanságnak tekintette.” (Bónis, 1981, p. 279)

Jól látszik a közönség részéről a téves jelentésadás, hiszen Bartók nagyon is jól tudta, mit játszik. Erről tanúskodik Alexander S. Honig Bartók egy amerikai koncertje kapcsán:

„A New Yorki Filharmonikusok Bartók két zongorára, ütőhangszerekre és zenekarra írt Concertóját tűzték műsorukra. A két zongoraszólamot természetesen a Bartók házaspár játszotta. Mi, ismerősök és barátok, a színpad melletti művészsobában vártuk a hangverseny végét. Bartók a kézzongorás concerto befejezte után sietve visszatért az öltözőbe és fáradtan, de szemlátomást elégedetten, a pamlag karfájának dőlt. Néhány másodperc múlva Reiner Frigyes, a karmester, feldúlt arccal rohant a szobába: „Béla, az ég szerelmére, mit csináltál? Egy helyen egész mást játszottál, mint amit jómagad írtál!” — Tudom — válaszolta Bartók — de lehetetlen volt, hogy ne kísérletezzem egy hirtelen támadt változattal.” (Bónis, 1981, p. 250)

A kotta használatának a színpadon valószínűleg az lehetett az oka, hogy egy akkoriban ennyire modern darab eljátszása a zenekari tagok és a karmester részéről is az általánosnál sokkal nagyobb koncentrációt igényelt, hiszen ugyan képesek voltak azt eljátszani, de akkoriban az új zenei elemek még nagy kihívást jelentettek a zenészek számára. Így a kotta használata Bartók mint szólista számára inkább az irányítás miatt volt fontos, és mivel ő ismerte legjobban a művét, baj esetén ő tudott volna leggyorsabban korrigálni, amihez a kotta segítségül szolgálhatott.

Más szempontból a kottahasználattal lényegében reform eszméket is közvetített, miszerint a zeneművészet ideálképe elsődlegesen auditív jelenség, amihez nem tartozik hozzá a vizualitás. Így valójában nem számít, hogy a színpadon mi történik, az a fontos, hogy a mű transzcendenciája és a megfelelő hangzásélmény kerüljön átadásra a művész részéről.

Még egy fontos részeleme a színpadi megjelenésnek a koncertöltözet. Miként a 2.3. fejezet során idéztük Bartók Pétert, apja (és ezáltal maga Péter is) sokszor nehezményezte a merev, kikeményített frakkinget és a réteges öltözetet, amit a színpadon viselniük kellett a művészeknek, és ami igencsak zavaró volt a szabad játékban. Érdekes módon azonban Bartók ebben a tekintetben nem lépte át a határokat és nem jelent meg színpadon reform jellegű öltözékben.

3.4.2. Az alkotóművész Bartók – a kompozíció mint kultúraközvetítő médium

A rögzített információk, műalkotások azáltal, hogy fennmaradnak az utókor számára, mind kultúraközvetítő médiumnak is tekinthetők. Bartók műveinek nagy részét ugyan késleltetve fogadta el korának közönsége, napjainkra mégis a klasszikus zenei kultúra domináns részét képezi. Ezeket a műveket már sokan és sokféle szemszögből elemezték, ezért a következőkben csak néhány művet emelek ki és azok kultúraközvetítő szerepét fogom vizsgálni antropológiai megközelítésben.

3.4.2.1. Bartók színpadi művei és a Cantata profana szimbolikája

A kultúraközvetítés tekintetében első sorban a három színpadi mű és a Cantata profana jelentős. Mindegyikük jellegzetessége, hogy érzelmmel telített szimbólumokban sűrített, ami nagyban hozzájárul e művek kultúraközvetítő hatásához. A művek érdekessége, hogy bár a Cantata Profana kivételével maguk a történetek más szerző tollából származnak, mindegyikben Bartók, a racionális ember lelki és művészi miszticizmusa rejlik. A szimbólumok segítségével nem csak a századforduló társadalomkritikája és az életreformok eszmei világa testesül meg e művekben, egyúttal általános és örök érvényű emberi értékeket is hordoznak.

Bartók a színpadi műveire gyakran utal az egyfelvonásos jelzővel, mintha az egyfelvonásos valamilyen műfaj lenne. Ugyan nem tekinthető műfajnak, hiszen csak időbeli keretet határoz meg, jelentősége mégis több egyszerű időbeli megkötésnél. Maga az egyfelvonásos opera szintén újdonság a századfordulón (pl. Mascagni *Parasztbecsülete*), bár rövid időtartamú opera már korábban is létezett (pl. az első opera

buffa, Pergolesi *Úrhatnám szolgája* 1733-ból). Az időbeli megkötés értelmezhető úgy is, hogy az egyre gyorsuló világban egyre kevésbé jut idő hosszabb művek tartalmas élvezetére, tehát a szerzők e tekintetben is alkalmazkodnak a társadalom igényeihez. Ami viszont még jelentős hatás lehet, az a népi kultúra szimbolizmusának és miszticizmusának megnyilvánulása a tömör, minimális, paraszti formák kereteiben. Mindezek mellett az egyfelvonásos jellemzői összecsengenek a századforduló életreform eszméivel: egyszerűség, tisztaság, mértéktartás. Az időbeli megkötés tehát alapvetően nem korlátozza a szerzőket mondanivalójuk kifejezésében, épp ellenkezőleg, ezáltal nyerek el művészetük szabadságát, hiszen a szimbólumok többféle értelmezést lehetővé tesznek, így korokon és kultúrákon átívelően többszörösen értelmezhetőek.

Az időbeli megkötés kétféle megoldást enged a szerzőknek a korban megszülető lélektani drámák feldolgozására: vagy mikroszkopikusan, egy rövid időn belül, mikrokörnyezetben játszódó eseménysort mutat be (mint a *Parasztbecsület*), vagy, ahogyan Bartók is tette (vagy választotta), lényegében térben és időben szinte meghatározhatatlan körülmények közé, szimbolikus képekbe és cselekvésekbe helyezve. Ilyen szimbólumok megtalálhatóak a cselekményekben, mentális képekben és a zenében (ritmikai és hangzásbeli) is.

A műalkotások fennmaradása és kanonizálódása első sorban az általa közvetíteni kívánt tartalomtól függ, emellett jelentős szerepet játszik a mindenkori társadalom értékrendje, ezáltal értelmezési képessége is. Ezen kívül ugyancsak meghatározó a műalkotás formai elemeinek rögzítettsége a különböző médiumokban. Antropológiai nézőpontból ezek a médiumok a külső és belső tárolók jellemzőivel hozhatók összefüggésbe. Bartók műalkotásainak vizsgálatakor a teljes képet, azaz a színpadi művek összművészeti jellegét vettük alapul.

A mű zenei elemei, mint a ritmus (idő) és hangzás (hangszín) a rögzített kotta révén a megmásíthatatlan kánon részei, ugyanakkor az ember általi előadás természeténél fogva a zene többszöri megszólaltatások során sohasem lehet egyforma. Ezek az apró eltérések a különböző előadásokban szükségesek is, ellenkező esetben mechanikus, gépies előadások születnek. Az időbeli keretek mellett a hangszínekkel való játék is tekinthető szimbolikusnak. E zenei jellegű szimbólumok észleléséhez és értelmezéséhez azonban – mivel nem részei a mindennapoknak úgy, mint a vizualitás – fontos a magasabb szintű felkészültség a közönség részéről. Különösen Bartók esetében, mivel az általa megalkotott hangminták mind az ő saját konstrukciói, amelyek befogadásához és

értelmezéséhez kora közönsége még nem rendelkezett megfelelő képességekkel és szimbolikus eszköztárral.

A zene mellett a vizualitás pszichológiai természetéből adódóan sokkal nagyobb hangsúlyt kap egy mű befogadása során, ezáltal szimbólumkészlete gazdagabb lehetőségeket rejt. A színpadravítel szimbólumait rejtheti a térbeli reprezentáció vagy a koreográfia (test, tér és idő együttese), de ezek a színház és a tánc természetéből adódóan nem tudnak kanonizálódni.

Az irodalom felől közelítve a műalkotás cselekménye ismét külső tárolón rögzített. Bartók négy vizsgált művének cselekményében közös, hogy a szereplők (a Kékszakállú herceg várában Judit kivételével) nem kaptak nevet, a cselekménynek nincs időbeli meghatározása és a helyszínek sem beazonosíthatók, ezáltal többféle értelmezést is magában hordozhat, ami megkönnyíti a mű befogadását.

Az új művészeti megközelítéseknek minden korban meg kell küzdeniük a társadalom ellenállásával, az értelmezés képességének kialakulása hosszabb időt vesz igénybe. Egy új, korábban ismeretlen művészi elem vagy művészeti irányzat megteremtésekor szükséges a közönség edukációja, avagy beavatása az új szimbólumrendszer megismeréséhez és elfogadásához. Konstruktivista felfogásban a művész új és közönségének régi tudáskonstrukciója kezdetben nem kapcsolódik egymással, ezért a művész vagy támogató személyek részéről szükséges a kapcsolatteremtés. Bartók haladó szellemű művésztársai (pl. Bauhaus baráti köre vagy a Galilei-kör tagjai) könnyen értelmezték és értékelték Bartók művészetét, mivel a közös filozófián alapulva annak befogadásához hasonló eszköztárral rendelkeztek.

A Bartók műveinek történeteiben rejlő szimbólumok mind az életreform egyes elemeinek reprezentációiként is értelmezhetők. A következőkben egy rövid társadalmi és antropológiai megközelítésű elemzésben megkíséreljük feltárni a kor társadalmi és életreform jelenségeinek megjelenését Bartók e négy művében.

Bartók első színpadi műve az 1911-ben írt *A kékszakállú herceg vára*. A főszereplő Judit személyisége mögött nemcsak a férfi szemmel nézve domináns nő képe jelenik meg, hanem egy olyan, a korszakban jellegzetes embertípus is, akit a mások kárán való, mások érzéseit és személyes terét kizáró előrejutás mozgat. A darab végén szereplő korábbi feleségek Bartók szöveggönyve szerint mind élnek, de pompásan díszített ruhákban, lelketlenül jelennek meg (feldíszített ugyanakkor merev test motívuma, a külsőségek a belső értékeket szimbolizálják). Judit, egyben a századforduló kapitalista embertípusának sorsát is életreform szemlélet mentén predesztinálják, trófeaként, szabad és cselekvő

akarat nélküli élet várja őket. A kékszakállú korábbi feleségeihez mérten Judit saját magát koldusként látja, ami részéről szintén a külsőségekben való gondolkodást, a külsőségek mentén való összehasonlítást feltételezi. A kékszakállú herceg jelképezheti azt a reform szemléletű tiszta embertípust is, aki saját múltjának és korábbi énjének tudatában fejlődésre, változásra törekszik, és aki a változást Judit személyében várja. Végso soron az ő sorsa is a magány lesz, mert nem talál társakra a fejlődés útján.

A királyi díszítés és a merev test motívuma *A fából faragott királyfi* (1914-1916) dramaturgiájában is jelen van. A királylány, Judithhoz valamelyest hasonlóan szintén a külsőségekben gondolkodó embertípust személyesíti meg, aki nem vesz tudomást a belső értékekről. A fabábal táncolva, fizikai kontaktus hatására sem veszi észre annak furcsa, természetellenes mozgását. A történet során a szürke fátyolos tündér maga a természet rendező erejeként is értelmezhető, aki a királyfi természetességét és belső értékeit akarja megóvni a királylány attitűdjével szemben, arra próbál rávilágítani, hogy nem valóak egymáshoz. Abban a pillanatban, ahogy a királylány felismeri saját emberi hibáját, a bűnbánat kvázi-vallásos jelképeként rituális módon megszaggatja saját ruháit és levágja haját, megszabadul minden külső értékétől. Ennek következtében a természet is megnyugszik, és a tündér engedi a két szerelmezt a természetben egyesülni.

Balázs Béla történetét Bartók kissé átdolgozta, de még így is túlságosan naivnak vélte. Bartók ekkoriban (de vélhetően egész élete során) nem hitt a boldog végkifejletben, bár ilyen kérdésekben érettebb korában már nem nyilatkozik.

A csodálatos mandarin (1914-1927) Bartók legnagyobb kritikával fogadott műve, mely ugyanakkor talán a legkedvesebb volt szerzője számára. A cselekményt „csodálatosan szépnek” titulálta, ugyanis megjelenik benne a teremtő, éltető akarat eszménye. Bartók Lengyel Menyhért történetében visszaigazolást nyer saját lélekfelfogására: a lélek és annak vágya életben tudja tartani a testet, de mivel az akarat véges (onnantól, hogy a mandarin megkapta a lányt, már nem akarja tovább), a test is vele hal. Bartók hozzáállásában a történet kapcsán az a lényegre fókuszáló „közönyös távolról szemlélés” is felsejlik, melyet 1907-ben levelezésükben hosszasan részletezett Geyer Stefinek.

Hogy mi történik a testtel a lélek halála után, az a *Cantata profanában* (1930) nyer értelmet. A történet nagyon hasonlít Balázs Béla egyik jóval korábbi, 1908 körül született

verséhez²¹, a történet tehát nem tekinthető újdonságnak, sokkal inkább a már érett, sokat látott művész filozófiájának esszenciája. 1930-as év Bartók nagy visszatérésének is tekinthető (Szabolcsi & Bartha, 1962, p. 189) szimbolikája miatt már többen mélységeiben elemezték, itt csak röviden az életreform vonulatot emeljük ki.

A fiúk testének átalakulása hasonlóságot mutat a modern tudományos elméletekkel is, mely szerint a lélek elvész, de az anyag megmarad és átalakul. A fiúk lelkük megszűnik azáltal, hogy kapcsolatukat megszakítják öregapjukkal, aki a hagyományokat és régi értékeket szimbolizálja. Ha megszakítják a civilizációval a kapcsolatot, nem emlékeznek többé (létüknek ugyanis csak az emlékezés ad időbeli kiterjedést). A fiúk átváltozásukkal egyúttal azzá válnak, amit egykor üldöztek, amiben ismét egy az ember sorsát predesztináló természetszerű rendező elvvel találkozunk.

A szarvasok mozgása, testi igényei is megjelennek a műben, mely szertartásosságot, emelkedett, szent tartalmat sugároz. Így a „visszatérés a természetbe” motívum az életreform törekvések által vágyott emelkedett, szent állapotot, életformát eredményez. A folyamat során igazolódik az a szemlélet is, hogy a fejlődés nem lineáris, inkább ciklikus, hiszen a fiúk korábbi, fejlett életüket hagyják maguk mögött, hogy valami ősi, természetes létformában teljesedjenek ki.

A műalkotások mélységeiben is megtaláljuk azokat az erkölcsi értékeket, a korabeli világlátást és a nyugati civilizáció válságait, melyeket Bartókot foglalkoztatták. E művekből korokon átívelő és egyetemesen értelmezhető következtetéseket és tanulságokat vonhatunk le.

Bartók mint minden újítás kedvelője, folyamatosan új hangzásokat keresett a létező hangszereken, de bizonyos esetekben új hangszereket is építettek annak érdekében, hogy a Bartók által leírtak megszólalhassanak. A legismertebb bartóki újítás az ún. talpas pizzicato. Ennek lényege a húr újjal való nagy erejű megfeszítése és hirtelen elengedése, ami miatt a húr csattanó hanggal csapódik a fogólaphoz, ezáltal a pizzicato hangzás új hangeffektussal bővül, mely ritmikusságot ad az egyébként meglehetősen halk hangzásnak.

Bartók belső hangélménye új hangszerek és játékstílusok kifejlesztéséhez is vezetett, A kékszakállú herceg vára bemutatójára készítettek egy új típusú, billentyűs xilofont (korábban a hangszernek még nem voltak rezonátorcsövei sem) (Vászka, 2023).

²¹ E verset Bartók 1908-ban kisebb változtatással a Geyer Stefinek ajánlott első hegedűversenyének partitúrájában találjuk. Az eredeti vers csak 1913-ban jelent meg kiadásban, ez alapján Bartók magát a kéziratot ismerhette. (Vikárius, 2006, p. 9)

Bartók azáltal, hogy újraértelmezte és kiszélesítette a hangszerek megszólaltatásának lehetőségeit és új hangszerek készítésére inspirálta a zeneművészetet, nagy mértékben hozzájárult az ún. hangszerevolúcióhoz. Ennek nyomán az előadóművészek a hangszer megszólaltatáshoz szükséges testtechnikái is átalakultak. Ez az új értelmezés túllépett a romantikus hangzás érzelemalapú megközelítésén, és a hangzást mint fizikai élményt is kiterjesztette.

3.4.2.2. Bartók pedagógiai célzattal írott művei

Az előző fejezetben utaltunk rá, hogy mennyire fontos a közönség beavatása az új művek megismeréséhez és kanonizálódásához. Bartók pedagógiai célzattal írt művei szélesebb korosztály számára rendelkeznek a beavatás funkciójával, ezáltal ezek a művek hatása nemcsak zenei vagy metodikai szempontból meghatározóak, hanem társadalmi és kulturális tekintetben is. Ebben a fejezetben nem vállalkozunk Bartók pedagógiai műveinek részletesen felsorolására (keletkezésük szempontból már a korábbiakban értelmeztük és említettük), inkább a Bartók pedagógiailag értelmezhető aktusainak tekintetében említjük a legfontosabbakat.

Bartók pedagógiai célzatú gyűjteményeinek legtöbbje népzenei ihletésű. Operájának bukása után rövid időre teljesen elzárkózott az írástól, a visszatérést gyermekeknek szóló darabok megírásával kezdte, miként azt Ujfalussy is írja:

„A népzene menedékén kívül a gyermek világa volt még az az otthonos kör, ahová a megirtózott zeneszerző — mint már annyi művész-öse — az egyszerű és tiszta igazságért fordulhatott. Egykor a népzene frissen felfedezett gazdagságát magától értetődő gesztussal nyújtotta át először a gyermekeknek, a címe szerint is nekik szánt négy népdalfüzetben, a Tíz könnyű zongoradarab és a Bagatellek léptennyomon hozzájuk is szóló sorozataiban.” (Ujfalussy, 1976, p. 389).

Bartók az egyszerűbb népdalfeldolgozások mellett már tudatos módszertant is követ, a *Gyermekeknek* kötet alcíme így hangzik: „Apró darabok kezdő zongorázóknak (oktávfogás nélkül) magyarországi gyermek- és népdalok felhasználásával.”

Bartók a későbbiekben több tanár kollégája segítségét kérte pedagógiai műveinek módszertani megalapozásához. A Reschofskyval közösen komponált *Zongoraiskola* az egyes művek mellett magyarázatokat is tartalmaz a tanárok és a tanulók számára. E kötetben valószínűleg Reschofsky írta a magyarázatokat, mert ezen a köteten kívül Bartók

egyik gyűjteményében sem találunk ilyen rendszerezett utasításokat. A Varró Margit revíziójával megírt Mikrokozmoszban előadási darabok szisztematikus felépítését találjuk, mert Bartók deklarált célja volt olyan előadási darabokat megírni, melyek a technikai fejlesztés funkcióját is magukban hordozzák. A Mikrokozmoszba már tudatosan nem tesz utasításokat, a művek megtanításának folyamatát a teljes mértékben a tanár szakértelmére, ezáltal a művészeti értékek hagyományozódásának természetes folyamatára bízta (Papp, 1996, p. 205-214). A görög eredetű Mikrokozmosz elnevezés is sokat sejtet, a gyermeki világ leképezése mellett implicit módon a comeniusi *koncentrikus bővítésen* alapuló tananyag felépítés is tükröződni látszik (a gyermekekkel mindent meg kell ismertetni a világról, és az ismereteket fokozatosan részletezni és mélyíteni).

A zongoraművek mellett szintén jelentős pedagógiai műve a *44 duó két hegedűre*. Bartók így írja le a *Gyermekeknek* és e duók koncepcióját: „had’ jussanak a tanulók a tanulás első néhány évében olyan előadási művekhez, amelyekben a népi zene keresetlen egyszerűsége annak dallambeli és ritmusbeli különösségével együtt megvan.” (Tallián, 1989, p. 74). Bartók e kötetben (két kivétellel) eredeti parasztdalokat használ fel, melyek különböző népektől erednek. Ennek nyomán itt is megjelenik Bartók eszméje a népek testvériségéről, a gyermekek látókörét kívánja tágítani és érzékenyíteni e téren.

Bartók és Doflein levelezéseikben folyamatosan egyeztettek a technikai követelményekről, és a művek ezirányú szisztematikus felépítéséről. Bartók számára a 44 duó saját kompozíciós technikájának fejlesztésére is szolgált. Mivel vonóshangszer-technikai felfedezéseit a 44 duó darabjainak megírásával „kicsiben” is kipróbálhatta, ez megkönnyítette később vonósnégyesei megírását.

Bartók másik, ismeretalkotásként értelmezhető tevékenysége az új kompozíciók megírása mellett a már meglévő művekből átiratok készítése (főleg saját műveinek átiratai), valamint korábbi szerzők kiadványainak revideálása (pl. Bach, Scarlatti, Mozart stb.) (Ifj. Bartók, 2021, p. 306). Ezeket főként a 44 duó megírásával egyidőben készítette, jórészt anyagi forrásként, az egzisztenciális gondjainak kiküszöbölésére. A revideálások érdekessége, hogy ugyanaz a pedagógiai koncepció tűnik ki belőlük, mint saját pedagógiai célzatú műveiben: minimális jelzést és utasítást találunk ezekben az átdolgozásokban, mellyel részben a művészeti értékek hagyományozódásának, részben pedig az eredeti anyag minél tisztább fennmaradásának igyekszik teret engedni. A Bartók által beírt utasítások egy része pedig az adott kottakiadó kérésére kerültek be (Igrec, 1993, p. 84)

Antropológiai értelmezés alapján elmondhatjuk, hogy Bartók zenéje jelentős hatással volt mind az előadók, mind a tanulók külső és belső hangélményének és testtechnikájának átalakulására. Miként Gertler Endre vélekedett Bartók kompozícióiról: „Ez a progresszív nyelvezet más eszközöket követel meg az előadóktól, mint a hagyományos műsordarabok.” (Bónis, 1981, p. 150). Bartók zenéje ilyen „kifejezőeszközbeli” változtatásokra készítette a zeneművészeket, énekes és hangszer művészeket egyaránt, táncművészeket, rendezőket és jelmeztervezőket egyaránt. A gyermekek számára pedagógiai célzatú művei pedig ebbe a progresszív hangzás rejtelmeibe való beavatásként értelmezhetők.

3.4.3. Tudományos tevékenységek

Bartók tudományos tevékenységei körébe tartozik a népdalgyűjtés és rendszerezés, valamint ezek közreadása. Emellett gyakorta publikált tanulmányokat hazai és külföldi zeneművészeti folyóiratokban, melyekben első sorban zenetudományi, olykor filozófiai írásai is megjelentek. E tudományos munkáinak kultúrákövetítő szerepe abban a tekintetben sajátos, hogy e tevékenységek (főként a népzene kutatás) folyamán erős kulturális ütköztetések, Bartók részéről kulturális határátlépések történtek.

A népek testvériségének szellemében Bartók egyik legnagyobb hatású törekvése arra irányult, hogy a különböző kultúrákat egymáshoz közelebb vigye. Ezt több nyilatkozatán keresztül is érzékeljük. Egy Kodállal közösen megfogalmazott korai így olvashatjuk, melyet első közös publikációjuk, a *Magyar Népdal* kötet bevezetőjében jegyeznek:

„A magyar népdal a hangversenyteremben! különösen hangzik ma még. Hogy egy sorba kerüljön a világirodalom remekeivel és a - külföldi népdallal. De megjön az ideje ennek is. Mikor majd lesz magyar házi muzsika, és a magyar család zenélése nem éri be a legalacsonyabbrendű külföldi kupléval, belföldi népdal gyári portékákkal. Mikor majd lesz magyar énekes. Mikor nemcsak a ritkaságok néhány kedvelője tudja majd, hogy másféle magyar népdal is van a világon, mint a Ritka búza és az »Ityóká-pityóka«.” (Bartók & dr. Kodály, 1906, p. 3)

A későbbiekben a magyar népdal sikeresen megjelent a koncertpódiumon, erről az alábbiakban tudósít:

„A király nem jött el, csupán a királyné — képzelheti micsoda Gotterhalte-áradat, dísz, pompa és zenéhez nem is konyító közönség volt jelen. De ez nem baj; jó hogy végre egyszer »valódi« magyar népdalokat is hallhatott az a néhány bécsi zenész, aki véletlenül mégis belécsöppent a pénz- és egyéb-arisztokraták társaságába. Székelyhidy tenoristánk szépen énekelte a magyar dalokat (én kísértem zongorán); a tót dalokat (férfikarra) nagyszerűen adta elő a bécsi »Männergesangsverein« (persze németre fordított szöveggel). Persze a rendező generálisok sok furcsaságot produkáltak pl.: »elhervaszt Ferenc Jóska...« ehelyett »elhervadok a bánatba(!)« kellett énekelni; aztán: csupán német és magyar nyelv volt engedélyezve (dualizmus): ezért kellett a tót dalokat német fordításban énekelni, ami t. k. számunkra közjogi sérelem ugy-e, mert a tótok Magyarországon laknak, nem Ausztriában, tehát — ha már fordításban — akkor magyar fordításban kellett volna dalaikat előadni.” (Demény, 1976, p. 244)

Bartók a gyűjtőutak során amellet, hogy saját emberi korlátait feszegette, az új kultúrák megismerésével, újfajta emberi kapcsolatok teremtésével, kulturálisan is hidat képezett az addig merőben más (civilizált és paraszti) társadalmak között. A fonográf használatával a parasztok körében is gyakorta okozott kisebb „kulturális sokkot”, hiszen számukra érthetetlen volt, hogyan hallgathatták vissza saját hangjukat. A népdalok rendszerezésével és publikálásával egy új dimenziókat tárt fel a zeneművészetben, ugyanakkor előfordult, hogy a szélesebb néprétegekben tett kutatásait ideológiai alapon hazafiatlanságnak titulálták (Ifj. Bartók, 2021, p. 179). Miként Hernádi Lajos nyilatkozza:

„[Bartókot] a Horthy-rezsim hivatalos körei lenéztek vagy félbolondnak tartották, aki esőben-szélben a sáros falvakat rója fonográf-fal, kottapapírral, leül a parasztok asztalához, feljegyzi dalaikat – s mindezt a legcsekélyebb anyagi haszon nélkül. Szerzeményeinek „hamis” hangjai pedig sértik az ő cigányzenéhez szokott fülüket.” (Bónis, 1981, p. 139)

Ezekből a Bartókot ért ellenérzésekből, sokszor radikális megnyilvánulásokból is nyilvánvalóvá válik, hogy kutatómunkájával milyen erővel ütköztette és később formálta át a századforduló és a 20. század kulturális közösségeit és azok kapcsolatait.

3.4.4. Ismeretterjesztő előadások

Végezetül még érdemes külön is szót ejtenünk Bartók ismeretterjesztő előadásairól mint kultúráközvetítői és ismeretátadási tevékenységről, melyben egyaránt összpontosul az alkotóművész, az előadóművész, a népzene kutató és a pedagógus szerepe. Ezekben az előadásokban nyilvánul meg leginkább a reformpedagógiai szemlélet, valamint a szintén a századfordulón jelentős *gesamtkunstwerk* gondolatiság is. A pedagógiai célzattal írott alkotásaihoz hasonlóan ezek az előadások is jelentős beavatási rítusként értelmezhetők.

Bartók ismeretterjesztő előadásainak fókuszában mindig a legújabb felfedezései álltak, a népzene kutatási eredményei és szerzeményei. Továbbá koncerteken gyakorta tűzte műsorra pedagógiai műveit, bizonyítva ezek művészi értékét, egyúttal megismertette azokat a szélesebb közönséggel. Ezzel egy régmúltba nyúló hagyományt követ, hiszen korábban többek között Schubert vagy Schumann is szívesen játszották koncerten gyermekeknek szóló kompozícióikat.

Az ismeretterjesztő koncertjeinek egyik jellegzetes pontja, hogy a pusztán zeneszámokat tartalmazó műsor kiegészül verbális kommunikációval is, azaz, az előadó saját maga hosszabban beszél az elhangzott művekről. Korábban a közönség a koncert után kerülhetett közvetlen kapcsolatba a művésszel, és ezeken az alkalmakon gyakran csak kiváltságosok, adott kultúrkörökhöz tartozók vehettek részt. Az újfajta ismeretterjesztő koncertek során az előadó egy újabb lépést tesz a közönség felé, melynek segítségével a művész identitása és személyi kultusza is átalakul. Átértékelődik a művész és közönségének kapcsolata, a művész a továbbiakban nem hős, hanem sokkal inkább mester, tanító, beavató szerepbe kerül, a közönség pedig nem pusztán lelkileg vagy a konvenciók kedvéért, hanem szellemileg is beavatódik a művészi produkcióba.

Bartók egyes előadásain néhány vidéki népdalközlője is megjelenik, létrejön tehát az 1906-ban Kodály és Bartók által közösen vizualizált koncertélmény, hogy a paraszt mint művészi és kulturális érték a koncertpódiumra kerül. Speciális élményt jelentett ez a közönség számára is azáltal, hogy élőben hallhatta a Bartók által felfedezett népdalokat. Ezáltal a közönség hallásélmény és hangzasképe is megváltozott, ami a kulturális mellett a közönség zenei szimbólumrendszerében tett határátlépésnek is tekinthető.

Az ismeretterjesztő koncertek egy másik célpontjába a munkásosztály művelése került. Az ilyen típusú koncertek nemcsak új ismereteket és zenei élményt igyekeztek nyújtani, hanem implicit módon próbálták a koncerthallgató közönség viselkedési normáit a munkásokkal elsajátíttatni. Ez a törekvés azonban nem sok sikerrel járt, mivel a közönség nagy része nem mutatott érdeklődést az újfajta kulturális élmények iránt.

Bartók ismeretterjesztő előadásairól elmondhatjuk, hogy a századforduló egyik kiemelkedő kultúráközvetítő tevékenységének tekinthetjük. Ezeken az alkalmakon saját maga próbál meg a közönség számára új zenei és kulturális fogalmi kereteket kialakítani. Céljának tekintette a zene és a mindennapi élet jelenségeinek összekapcsolását, így hozzájárulva az új hangzásélmény kialakításához. Ezek az előadások lehetőséget adtak arra, hogy közönsége mélyebb betekintést nyerjen a zene világába, valamint, hogy részesévé váljanak egy olyan kulturális élménynek, amely túlmutatott a puszta zenei befogadáson, egyúttal visszavezet a zene őseredeti, természetes környezetébe, közegébe.

3.4.5. Bartók kapcsolata a közönségével

Bartók közönségről alkotott képe művészi sikereivel és kudarcaival szinte párhuzamosan formálódott. Annak ellenére, hogy Bartók gyakran elvonult a közönség elől, a valóságban aktívan formálták egymást és folyamatosan kölcsönhatásban voltak.

Bartók levelezéseiből kiderül, hogy eleinte fontos volt számára, hányszor tapsolja vissza közönsége a koncert után. 1905 táján kezdődik (talán Kodálllyal való személyes kapcsolata hatására), hogy a magyar, főként a budapesti közönséget szidalmazza. Elégedetlenségének oka, hogy a főleg német és zsidó származású lakosság nem tud kapcsolódni a magyar szellemű törekvéseikhez, és véleménye szerint méltatlanul éljenzik a romantikus, bécsies, felszínes zenét. Ekkor írja azt a sokat idézett gondolatát, hogy „Neveljük inkább a (magyar) vidéket.” (Demény, 1976, p. 97). Ez az ellenszenv még sokáig megmarad a magyar közönség iránt, holott külföldi szereplésein sokszor értő fülekre talál. 1907-ben így ír:

„Mert a magyar marhákkal — illetve közönséggel nem fogok többet vesződni. Helyesen írja Kodály erről: »számárnak nem való fácánpecsenye; ha bele is tömjük megárt neki«. Hagyjuk a szamarakat szamaraknak lenni, és menjünk minden komoly szellemi produkcióval külföldre. Füljanak az itteniek a jánosvitézbe meg a vigözvegybe, semmi közöm hozzá.” (Demény, 1976, p. 116)

1909-ben továbbra sem javul a helyzet, és meg is jegyzi, hogy: „Itt újból átvizsgáltam a gyűjtött anyagot, és mondhatom, hogy páratlan érdekességű dolgok vannak benne (t. i. ami az uri közönségnek épen nem tetszik)” (Demény, 1976, p. 152).

1911-ben jelentős, pedagógiai jellegű elhatározást tesznek Kodálllyal és néhány haladó szellemű zenész társukkal. Egy olyan zenekart és egyesületet akarnak létrehozni

(UMZE – Új Magyar Zene Egyesülete), ami a kortárs zenét, ezáltal saját műveiket is magas színvonalon elő tudják adni. Felismerik ugyanis, hogy az új ritmikai- és hangzásvilágot külön műhelymunka során meg kell tanítani a zenészeknek. Az UMZE megvalósítása hamar kudarcba fullad, de a koncepcióval lényegében egy közvetett lépést tettek a közönség befogadásának elősegítésére. Bartók igényét így fogalmazza meg:

„Néhányan most éppen azon fáradozunk, hogy életre keltsünk egy állandóan hangversenyező, elsőrangú zenekart. — Mert úgy, ahogyan most mennek a dolgok, soha sincs egy tisztességes zenekari előadás.

Ha tervünk nem sikerül, évekre le kell mondanom arról, hogy dolgaimat (amelyeket ezután írok) előadásban halljam, — mert inkább semmilyen előadást, mint olyan gyalázatosat, amelyből amúgy sem lesz okosabb sem a közönség, sem a zeneszerző.” (Demény, 1976, p. 176)

Közel tíz évvel később már egy sokkal megértőbb, és a közönséghez türelemmel forduló, őket nevelni vágyó művész gondolatisága jelenik meg. 1920-ban így ír, amikor hazahívják Pozsonyba koncertezni: „Nagy igyekezettel és erőfeszítéssel próbálok lehetőleg könnyebb tartalmú programot összeállítani, csupa könnyörületességből a szegény pozsonyiak iránt” (Ifj. Bartók, 2021, p. 178). 1925-ben pedig már egy tudatos, koncepciózus nevelői szemlélet tükröződik leveleiben a közönség irányába: „Csupán arra kell ügyelni, hogy olyan helyeken, melyek a magyar vidéki városok zenei niveau-ján állanak, ne próbálkozzunk olyan művekkel, mint két hegedűszonátám, vagy a zongora-etude-ök és improvizációk. Ezek a művek kellőleg elő nem készített közönséget csupán visszariasztanak.” (Demény, 1976, p. 323) Hasonlóképpen nyilatkozik 1934-ben is: „Egyébként: a 3 etüdöt én nem tudom játszani, 1918-óta nem is játszottam soha sehol, a zongoraszonátától pedig a közönség megbetegedne, úgy hogy nem volna értelme műsorra tenni. De Önnek (és annak, akit esetleg még érdekel) szívesen eljátszanám privát (koncert előtt vagy után)!” (Demény, 1976, p. 473). Még ugyanabban az évben már nyíltan és letisztultabban fogalmazza meg mindenkori szándékát a magyar közönség és a magyar nép zenei nevelése kapcsán:

„Nagyon szeretném, ha a füzetem 33. lapján az utolsó bekezdés alatt mondtak keserű iróniáját nem értenék félre. Ez az ironia — amint a figyelmes olvasó és a magyar viszonyokkal ismerős azonnal kiérezheti — egyesegyedül saját honfitársaim

közönyének, sőt ellenségeskedésének szól. T.i. a magyar úri közönség 80 vagy tán 90%-a még most is szinte hazaárulónak tart engem és társaimat azért — mert a magyar falu muzsikáját tanulmányozom és azt propagálom (ahelyett hogy a »magyar nóták«-nak nevezett műzenével tenném ugyanezt!). Ebből a közönyből akartam embereinket felrázni, mikor annyira rikító színben tártam eléjük a magyar népdal körüli helyzetet. Sikerült is elérnem azt, hogy a hivatalos körök egyrésze végre megmozdult, úgy hogy végre valahára megindulhatott most ősszel a magyar népdal sajtó alá rendezésének— több évig tartó munkája.” (Demény, 1976, p. 487)

Bartók a közönségképe mellett a felszín alatt azt is kifejezi, hogy számára mit jelent a művészet a korokon átívelő enkulturációs folyamatokban. A következő írását a Fővárosi hírlapok részére írta egy Lisztről szóló előadás kapcsán, 1936-ban, aminek második bekezdésében nyilvánul meg igazán művészetfilozófiája és a művészet ontológiája:

„Az előadó felolvasásának keretében, Liszt F.-cel kapcsolatos kérdést vizsgált meg. Az első a Liszt-szerzemények és a nagyközönség között levő viszonyra vonatkozik. Az előadó azt látja, hogy a nagyközönség még ma sem értékeli eléggé Lisztnak jelentékeny műveit: inkább kedveli a kevésbé fontosakat, mint pl. a rapszódiaikat. Ez — az előadó szerint — azért van így, mert a nagyközönség nem tudja meglátni a zeneművekben a lényegét, hanem inkább a külsőségek után indul. Más szóval: a nagyközönség azt nem szereti Liszt műveiben, ami bennök éppen a legnagyobb érték, és azt szereti bennök, ami a legkevésbé értékes.

A második kérdés ez: mekkora volt Liszt műveinek jelentősége a zeneművészet további alakulására? Az előadó szerint ebben a tekintetben Liszt oeuvre-je fontosabb, mint Wagneré; nem azért, mintha Liszt művei tökéletesebbek volnának, mint Wagneré (hiszen éppen ellenkezőleg van a dolog), hanem azért, mert Wagner minden saját kezdeményezésű új lehetőséget saját maga a legteljesebb mértékben kiaknázott és kifejlesztett. Ezzel szemben Liszt műveiben sok olyan előremutató kezdeményezés van, amelynek teljes kihasználását nem maga Liszt vitte véghez, hanem utódai.” (Demény, 1976, p. 520-521)

A szabad akaratot a közönség irányba is kiterjesztette. Idővel a teljes elfogadás és megértés nyilvánult meg Bartók szavaiban, miként Hernádi emlékezik:

„»Miért van úgy felháborodva? Ha valaki megváltja a jegyét egy hangversenyre, ezzel nemcsak ahhoz szerez magának jogot, hogy a tetszését, hanem ahhoz is, hogy a nemtetszését nyilvánítsa. Ha joga van tapsolni, joga van füttyülni is.« Majd halkabban hozzátette: »Én persze nem füttyülnék, ha valami nem tetszik nekem.« (Bónis, 1981, p. 142).

4. Összegzés

Kutatásunkban arra vállalkoztunk, hogy Bartókot mint embert és pedagógust, nevelőt bemutassuk korának tágabb társadalmi és kulturális környezetének összefüggéseiben. Reményeink szerint sikerült olyan átfogó áttekintést adnunk a századforduló során végbemenő intenzív társadalmi, kulturális és pedagógiai változásoknak, melyek az új megközelítésben új értelmet adnak Bartók életének, művészetének és pedagógiai munkásságának.

Kutatásunk során világossá vált, hogy Bartók zárkózott és racionális attitűdje ellenére mélyen foglalkoztatta kora társadalma, kultúrája, továbbá a kudarcok és elvonuló életformája ellenére életében, művészetében és munkásságában a kor életreform filozófiái és irányzatai is igen erősen jelen voltak. Nem volt szükség rá, hogy Bartók aktív kapcsolatban álljon egyes életreform szemléleteket hirdető személlyel vagy társulással ahhoz, hogy felfogásuk beépüljön saját filozófiájába és életvitelébe.

Élete során nemcsak saját művészetének megélése vezérelte, hanem egyúttal nevelni és jobbra tenni kívánta szűkebb és tágabb környezetét. Bartók művészetével nem a közönsége igényeit akarta kiszolgálni, hanem vezető, útmutató szándékkal alkotott. Olyan új utakat keresett és teremtett, ami kivezet a civilizáció romlott világából. Ezek a törekvései pedig sokkal inkább a szocializációs folyamatokban érhető tetten, mintsem a formális oktatási keretek között. Az őt és művészetét ismerő életreform gondolkodók nagy tanítóként, olykor messiásként tekintettek rá, ami a kor embereszményének egyik legjelentősebb retorikai eleme volt. Bartók mindent megismerni és megtapasztalni vágyó attitűdje tükrözi azt is, hogy a kor tudományos pozitivista, empirikus irányzatai mennyire hatással voltak a hétköznapi viselkedésre és életfelfogásra is.

Az egyes idézetektől eltekintve munkánk során forrásként kezeltük, de kevésbé helyeztük előtérbe, hogy Bartókot környezete milyen fényben látta. Dolgozatunk befejezéseképp álljon itt két három idézet két, Bartókot közvetlen közletről ismerő személy részéről, Molnár Antaltól és Balázs Bélától, akiknek tollából híven tükröződik Bartók pedagógiai és életreform filozófiái hatásának ereje.

„Ő az első zeneszerző, aki nem óhajt egyetlen nemzet, egyetlen földrész művésze lenni, hanem a népe, s népen az emberiséget érti. Életútjának iránya: ki a hanyatló európai kultúrából, egy jövőbeli, óriási, általános kultúra felé! (...) Bartók ellenben

állandókapcsolatban marad ősforrásával, a népzenei nyelvvel. Fölfedezi, hogy míg az ismert magas kultúrák lelki megnyilatkozása inkább arra irányul, aminő az ember lenni szeretne, addig maga a nép sokkal őszintébb, közvetlenebb, művészetében is. S ezt a mély lelki feltárást akarja Bartók fölfokozottan átültetni a műzenei megnyilatkozásba (Molnár, 1961, p. 128). (...) Szinte azt lehetne mondani: „Bartókban a tanító, a tudós és a zeneszerző egyesült, mikor ezt a művét (Mikrokozmosz) megalkotta, az önelemzés páratlan fegyelmével.” (Molnár, 1961, p. 139)

„Annál jobban megszerettem Bartók Bélát. A legmeghatóbb és legcsodálatosabb ember. Levetkőzött ő is meztelenre. Vékony, gyenge, finom kis teste, még ha a labda után szaladgált is, olyan volt, mintha talárban, oltár előtt mozgott volna. Hihetetlen, varázsos méltóság és előkelőség van benne. A bőrét le lehetne húzni, de akaratlan méltóságát nem. A zseni, legokosabb, legromantikusabb fogalmazásban. És mennyi gyermekesség, mennyi báj van benne. Egy hátizsákkal és 10 szivarskatulyával utazik, melyek tele vannak bogarakkal és legyekkel, melyeket roppant pedantériával és folytonos csodálkozással gyűjt. Órákig ül egy piszkos gödör partján, és Edittel vízbogarakra halászik. És „az borzasztó, hogy olyan sokféle van – mondja panaszos gyerekhangon –, az ember már azt hiszi, hogy minden variánsból van, aztán meg újakat talál”. Éjjel felkel, és behoz egy „szentjánosférget», amint gondos pontossággal mondja, mert ez még nem bogár. Egy óráig vizsgálja, aztán visszaviszi vigyázva a fűbe, mert férget nem gyűjt. És az „borzasztó”, hogy szárnya van, és nem lehet tudni, bábu-e, féreg-e vagy mi. Megtanított a csillagképek és csillagok nevére. Amiért roppant hálás vagyok neki. – Nehezebb lehet – mondom neki – térképről tanulni. Te hogy tanultad? – »Ó, az borzasztó volt. Egész éjszaka ülni kellett egy lámpa és egy gyertya mellett odakint, és a szél mindig elfújta« – mondja panaszkodva, mintha valami ráparancsolt kényszerűség miatt panaszkodna. Közben a Kékszakállú hangszerelésén dolgozott napi 6-8 órát. Valami csodálatos paradoxia van a megjelenésében. Alakja, arca, mozgása olyan, mint egy rokokó hercegé, és mégis valami titanikus méltóság van rajta. Egy rokokó titán! Egy 32 éves, véres komolyságú csodagyermek.” (Balázs, 1982, p. 512-513)

4.1. A kutatás lehetséges további irányai

A kutatásunk során felvetődött néhány mélyebb vizsgálatra érdemes terület. Munkánk folytatásaként a közeljövőben tervezzük Bartók teljes képanyagának részletesebb elemzését. Másik, nagyobb volumenű kutatást predesztináló témakör a hangrögzítés megjelenése és szerepe a századforduló zenepedagógiájában. Ennek a témakörnek a kifejtését is a közeljövőben tervezzük jelen kutatásunk folytatásaként. Bartók kontextusában vizsgálva érdekes megfigyelésnek tűnt Molnár Antal zenetörténész irodalmi stílusa, melyben erősen jelen van az életreform retorika. Érdekes lenne a kor zenetörténészeinek írásait összevetve feltérképezni további életreform hatásokat. Izgalmas adatokkal szolgálhat még szintén a témához Bartók kapcsolathálójának részletes feltérképezése is egy társadalmi kapcsolatháló elemzés keretében.

Irodalomjegyzék

1. Elsődleges források (írások, levelek, fényképek, emlékezések)

Az eredeti fényképek digitalizált változatainak forrása: Magyar Tudományos Akadémia

Bartók Archívuma, HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet

Balassa, P. (Ed.). (1976). *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Zeneműkiadó.

Balázs, B. (1982). *Napló (1903-1914)*. Magvető Kiadó.

Bartók, B. (1887). St. Radegundi fürdő. (Stajerhonban). *N-SZ.-Miklós*, 2(34), 1–3.

Bartók, B. (1927). Thomán Istvánról. *Zenei Szemle*, 9(3), 93–95.

Bartók, B. (1937). A gépzene. *Szép Szó*, 4(11), 1–11.

Bartók, B., & dr. Kodály, Z. (1906). *Magyar népdalok énekhangra, zongorakísérettel*.

<https://drive.google.com/file/d/1Wo1Z0aAtT3XCLY0-WQqZMv32n-fd8ErT/view>

Bartók, P. (2004). *Apám*. Editio Musica Budapest.

Bíró, V., Büky, V., & Schmidt, Z. (2021). *Bartók Béla írásai* [Dataset]. <https://bartok-irasai.zti.hu/irasok/>

Bónis, F. (1972). *Béla Bartók. Sein Leben is Bilddokumenten*. Corvina.

Bónis, F. (1981). *Így láttuk Bartókot* (1.). Zeneműkiadó.

Bónis, F. (1995). *Így láttuk Bartókot* (2.). Püski Kiadó.

Bónis, F. (2006). *Élet-képek: Bartók Béla*. Balassi Kiadó.

Bónis, F. (2011). *Élet-pálya: Kodály Zoltán*. Balassi Kiadó - Kodály Archívum.

Czövek, E. (1975). *Emberközpontú zenetanítás*. Zeneműkiadó.

Demény, J. (1976). *Bartók Béla levelei*. Zeneműkiadó.

Dénes, Z. (1917). Ady Endre, Kernstok Károly, Bartók Béla a nők választójogáról. *A Nő*, 4(11), 173–174.

Gillies, M. (1991). *Bartók remembered*. W. W. Norton and Company.

Ifj. Bartók, B. (1981a). *Bartók Béla családi levelei*. Zeneműkiadó.

Ifj. Bartók, B. (1981b). Béla Bartók's Diseases. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23(1/4), 427–441. <https://doi.org/10.2307/902121>

Kodály, Z. (1989). *Közélet, vallomások, zeneélet: Kodály zoltán hátrahagyott írásai* (L. Vargyas, Ed.). Szépirodalmi Könyvkiadó.

Kodály, Z. (2007a). *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* (F. Bónis, Ed.; Vol. 1). Argumentum.

Kodály, Z. (2007b). *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* (F. Bónis, Ed.; Vol. 2). Argumentum.

- Legány, D. (1982). *Kodály Zoltán levelei*. Zeneműkiadó.
- Mahlert, U. (1995). *Erich Doflein Briefe an Béla Bartók*. Studio.
- Molnár, A. (1961). *Írások a zenéről: Válogatott cikkek és tanulmányok* (F. Bónis, Ed.). Zeneműkiadó Vállalat.
- Pásztory Ditta emlékei. (2006a). [Video recording]. NAVA. <https://nava.hu/id/252062/>
- Pásztory Ditta emlékei. (2006b). [Video recording]. NAVA. <https://nava.hu/id/118454/>
- Rousseau, J.-J. (1902). *Émil ou de l'éducation* (BH-V-808; Vol. 1). Palais-Royal; Bartók Hagyaték.
- Sacher, P. (Ed.). (1979). *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907-1908*. Privatdruck Paul Sacher Stiftung.
- Sergiu Celibidache on his Philosophy of Music. (n.d.). [Video recording]. Retrieved 5 April 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40ClCY>
- Somfai, L. (1975). Bartók Béla nyilatkozata a 'progresszív zenei alkotásokról'. *16*, 2, 115–116.
- Sosztakovics, D. (1959). *Sosztakovics: A széles néprétegek az igazi zenét szeretik* [Interview]. <https://www.parlando.hu/Sosztakovics601.htm>
- Szőllősy, A. (1956). *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Tallán, T. (Ed.). (1989). *Bartók Béla írásai I*. Zeneműkiadó.
- Ujfalussy, J. (1974). *Bartók Breviárium*. Zeneműkiadó.
- Varró, M. (1921). *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Rózsavölgyi és Társa.
- Wilhelm, A. (2000). *Beszélgetések Bartókkal: Interjúk, nyilatkozatok 1911-1945*. Kijárat Kiadó.

2. Másodlagos források (monográfiák, tanulmányok, tanulmánykötetek)

- Ábrahám, M. (Ed.). (1991). *Két világrész tanára: Varró margit/európa/amerika*. Magánkiadás.
- Ábrahám, M. (2003). *Varró Margit és személyének korszakalkotó jelentősége*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Adorno, T. W. (1970). *Zene, filozófia, társadalom*. Gondolat.
- Alexander, F. M. (1923). *Constructive Conscious Control of the Individual*. E. P. Dutton.
- Alexander, F. M. (1946). *The Use of the Self: Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction*. Chaterson Limited.

- Antokoletz, E. (2004). *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*. Oxford University Press.
- Antokoletz, E., & Susanni, P. (2011). *Béla Bartók: A Research and Information Guide* (3rd ed.). Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203888896>
- Ariés, P., & Duby, G. (Eds.). (1992). *Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg*. S. Fischer Verlag.
- Assmann, J. (2018). *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó.
- Bayley, A. (Ed.). (2001). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521660105>
- Bódy, Z., & Ö. Kovács, J. (2006). *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris Kiadó.
- Bolváry-Takács, G. (Ed.). (2012). *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. Században*. Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Bónis, F. (1977). *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Zeneműkiadó.
- Boreczky, Á., & Vincze, B. (2018). *Reformpedagógia és életreform—Recepcióstendenciák, intézményesülési folyamatok*. Gondolat Kiadó.
- Breuer, J. (1978). *Bartók és Kodály: Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (M. Lackó, Ed.). Magvető Könyvkiadó.
- Briggs, A., & Burke, P. (2004). *A média társadalomtörténete: Gutenbergtől az internetig*. Napvilág Kiadó.
- Brown, J. (2016). *Bartók and the grotesque. Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*. Routledge.
- Buchholz, K. (Ed.). (2001). *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (Vol. 1). Institut Mathildenhöhe.
- Büky, V. (2005). Bartók, avagy a nevelésről. Primitivista eszközök Bartók zongorapedagógiai műveiben. *Magyar Zene*, 43(2), 133–139.
- Burke P. (1991). *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég Kiadó.
- Burke, P. (2001). A történelem mint társadalmi emlékezet. *Regio - Kisebbség, Politika, Társadalom*, 12(1). <http://efolyoirat.uz.ua/00000/00036/00040/pdf/01.pdf>
- Cooper, D. (2015). *Béla Bartók*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300148770.001.0001>
- Csaplár, F. (2006). *Bartók Béla és Kassák Lajos*. Kassák Múzeum.
- Csipes, A. (2006). *Divattükör*. Osiris Kiadó.

- Czövek, E. (1975). *Emberközpontú zenetanítás: A zongoratanár szemszögéből*. Zenemű Kiadó.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. SAGE Publications.
- Dille, D. (1996). *Bartók Béla családfája*. Balassi Kiadó.
- Duby, G., & Perrot, M. (Eds.). (1995). *Geschichte der Frauen*. Campus Verlag.
- Eliade, M. (2019). *A szent és a profán* (3rd ed.). Helikon.
- Elias, N. (1987). *A civilizáció folyamata*. Gondolat Kiadó.
- Fischer-Lichte, E. (2015). *Performativität: Eine Einführung*. transcript Verlag.
- Fizel N. (2017). A pedagógusprofesszió és a hazai kutatástörténeti előzmények. *Pedagógiai történeti szemle*, 3(3–4), 55–67.
<https://doi.org/10.22309/PTSZEMLE.2017.3.4>
- Flick, U. (2022). *The SAGE Handbook of Qualitative Research Design*. SAGE.
<https://doi.org/10.4135/9781529770278>
- Fónagy, Z. (2012). Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra. A 19. Századi hangversenyterem társadalomtörténeti látószögéből. *Történelmi Szemle*, 4, 577–598.
- Fónagy, Z. (2013). Kislány a zongoránál. A zene a középosztály magánéletében a 19. Században. *Korall*, 14(51), 18–40.
- Frevert, U., & Haupt, H.-G. (Eds.). (2004). *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*. Magnus-Verlag.
- Frigyesi, J. (1998). *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520924581>
- Furet, F. (Ed.). (2004). *Der Mensch der Romantik*. Magnus-Verlag.
- Gehlen, A. (2007). *Die Seele im technischen Zeitalter: Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*. Klostermann.
- Gellér, K., & Keserü, K. (1987). *A gödöllői művésztelep*. Corvina Kiadó.
- Gillies, M. (1990). Bartók as pedagogue. *Studies in Music*, 24, 64–86.
- Hauser, A. (1982). *A művészet szociológiája*. Gondolat Kiadó.
- Hendy, D. (2010). Listening in the dark. *Media History*, 16(2), 215–232.
<https://doi.org/10.1080/13688801003656249>
- Hooker, L. M. (2013). *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199739592.001.0001>
- Horváth, Z. (1961). *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)*. Gondolat Kiadó.

- Ifj. Bartók, B. (1982). *Bartók Béla műhelyében*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Ifj. Bartók, B. (2021). *Bartók Béla életének krónikája*. Magyarságkutató Intézet.
<http://mek.oszk.hu/22000/22043/22043.pdf>
- Igrec, S. (1993). *Bela Bartok's edition of Mozart's piano sonatas* [Disszertáció, Louisiana State University].
https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6643&context=gradschool_disstheses
- Karádi, É., & Vezér, E. (Eds.). (1980). *A Vasárnapi Kör: Dokumentumok*. Gondolat Könyvkiadó.
- Kempf, K., Vincze, B., & Németh, A. (2020). *Az életreform és a művészetek*. Műcsarnok.
<https://doi.org/10.3726/b16794>
- Kenyeres, Á. (1967). Kovács Sándor. In *Magyar Életrajzi Lexikon*. Akadémia Kiadó.
<https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC07165/08597.htm>
- Kocsis, Z. (2006). Kell-e metronóm? *Muzsika*, 49(3).
<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00099/2041.html>
- Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1952). Culture: A critical review of concepts and definitions. *Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University*, 47(1), viii, 223–viii, 223.
- Kron, F. W. (1997). *Pedagógia*. Osiris Kiadó.
- Kropotkin, P. (1908). *A kölcsönös segítség mint természettörvény* (J. Dr Madzsar, Trans.). Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T.
- Lawson, A. (1975). John Dewey and the Hope for Reform. *History of Education Quarterly*, 15(1), 31–66. <https://doi.org/10.2307/367820>
- Leafstedt, Carl. S. (1999). *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. Oxford University Press.
<https://doi.org/doi.org/10.1093/oso/9780195109993.001.0001>
- Lendvai, E. (1990). *Béla Bartók. An analysis of his music*. Kahn and Averill.
- Lesznai, L. (1961). *Béla Bartók. Sein Leben, seine Werke*. VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Lukacs, J. (2014). *Budapest, 1900. Város és kultúrája*. Európa Könyvkiadó.
- Mead, G. H. (1973). *A pszichikum, az én és a társadalom szociálbehaviorista szempontból*. Gondolat Kiadó.
- Miskolczy, A. (2011). *'Tiszta forrás' felé... Közelítések Bartók Béla és a Cantata profana világához*. Gondolat Kiadó.

- Moreux, S. (1955). *Bela Bartok*. Richard-Masse.
- Müller-Doohm, S. (1993). Visuelles Verstehen—Konzepte Kultursociologischer Bildhermeneutik. In T. Jung & S. Müller-Doohm (Eds.), *‘Wirklichkeit’ im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (pp. 438–457). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
<http://archive.org/details/wirklichkeitimde0000unse>
- Németh, A. (2005). A századelő magyar életreform törekvései. *Iskolakultúra*, 2.
- Németh, A. (2010). *Emberi idővilágok. Pedagógiai megközelítések*. Gondolat Kiadó.
- Németh, A. (2012). Népi kultúra, életreform és nevelés. In G. Bolvári-Takács (Ed.), *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. Században* (pp. 128–155). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Németh A. (2013). A néptanítói szakismeretek konstrukciós folyamatai a 20. Század elején—A néptanítók enciklopédiája példája alapján (1911-1915). *Magyar Pedagógia*, 113(2), 101–118.
- Németh, A. (2013a). A neveléstudomány főbb fejlődésmoდეlljei és tudományos irányzatai. *Neveléstudomány*, 1(1), 18–63.
- Németh, A. (2013b). Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozásának folyamatai. In A. Németh & V. Pirka (Eds.), *Az életreform és reformpedagógia – recepció és intézményesülési folyamatok a 20. Század első felében* (pp. 11–54). Gondolat Kiadó.
- Németh A. (2015). A neveléstudomány nemzetközi moდეlljei és tudományos irányzatai. *Magyar Pedagógia*, 115(3), Article 3. <https://doi.org/10.17670/MPed.2015.3.255>
- Németh, A. (2017). *Survival of Utopias—Life Reform and Progressive Education in Austria and Hungary*. <https://doi.org/10.3726/b10669/9>
- Németh, A. (2020). A magyar életreform és a művészetek—Nemzetközi recepció és nemzeti sajátosságok. In K. Kempf, B. Vincze, & A. Németh (Eds.), *Az életreform és a művészetek* (pp. 37–60). Műcsarnok.
- Németh, A., Mikonya, G., & Skiera, E. (2005). *Életreform és reformpedagógia—Nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó.
- Németh, A., & Pirka, V. (Eds.). (2013). *Az életreform és reformpedagógia – recepció és intézményesülési folyamatok a 20. Század első felében*. Gondolat Kiadó.
- Németh, A., Pukánszky, B., & Pirka, V. (Eds.). (2014). *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. Század első felében*. Gondolat Kiadó.

https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/10831/32134/1/NemethA_Tovabbelo_nezokepes20150115.pdf

- Németh, A., & Skiera, E. (2018). *Rejtett történetek. Az életreform-mozgalmak és a művészetek*. Műcsarnok.
- Németh, R. (2010). A művészeti nevelés jelentősége a magyar életreform-törekvésekben. *Iskolakultúra*, 3.
- Novák, Z. (1979). *A Vasárnap Társaság: Lukács györgynek és csoportosulásának eszmei válsága, kiütkeresésük az első világháború időszakában*. Kossuth Könyvkiadó.
- Papp, M. (Ed.). (1996). *Zenetudományi tanulmányok: Kroó györgy tiszteletére*. Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság.
- Pesavento, C. (1994). *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Program*. Peter Lang Verlag.
- Pilarczyk, U., & Mietzner, U. (2005). *Das reflektierte Bild: Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Julius Klinkhardt.
- Pirka, V. (2013). Életreform törekvések a német szakirodalomban. In *Vzdelávanie, výskum a metodológia = Oktatás, kutatás és módszertan* (pp. 5–15). <https://www.irisro.org/pedagogia2013januar/0101PirkaVeronika.pdf>
- Pukánszky, B. (2005). *A gyermek a 19. Századi magyar neveléstani kézikönyvekben* (J. Géczi, Ed.). Iskolakultúra.
- Retkes, A. (2017). *Unitáriusok Budapesten. Egy erdélyi történelmi egyház a főváros vallási életében (1869-1949)* [Debreceni Református Hittudományi Egyetem Doktori Iskolája]. <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/fd2e6014-dc95-4cf7-8049-a45f38e2c9ca/content>
- Rindlisbacher, S. (2022). *Lebensreform in der Schweiz (1850–1950)*. Peter Lang Verlag. <https://doi.org/10.3726/b19110>
- Sárosi-Szabó, M. (2013). *Hans Koessler Munkássága és tanári tevékenységének hatása a 20. Századi magyar zenére* [Disszertáció, Jyväskylä University Faculty of Music]. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/41667/1/978-951-39-5229-7S%C3%A1rosi-Szab%C3%B3.pdf>
- Schneider, D. E. (2006). *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. University of California Press. <https://doi.org/doi.org/10.1525/9780520932050>
- Sieferle, R. P. (2020). *Finis Germania*. Osiris Kiadó.
- Simmel, G. (1973). *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat Kiadó.

- Skiera, E. (2004). Az életreform-mozgalmak és a reformpedagógia. *Iskolakultúra*, 3.
- Skiera, E. (2014). Lebensreform gestern und heute: Anders leben in kalter Zeit. Sehnsuchtsorte, weltanschauliche Konzepte, gesellschaftliche Impulse. In A. Németh, B. Pukánszky, & V. Pirka (Eds.), *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. Század első felében* (pp. 9–21). Gondolat Kiadó.
- Sófalvi, E. (2012). „Új dolgok szerelmese.” A népi kultúra és az életreform elemeinek megjelenése Bartók művészetében. In G. Bolvári-Takács (Ed.), *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. Században* (pp. 170–180). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Stachó, L. (2017). A zongoratanár Bartók: Módszer és egyéniség. *Magyar Zene*, 4(1), 42–63.
- Stachó, L. (2022). *A zongoraművész Bartók*. Balassi Kiadó Kft.
- Sterzel, K. (2017). *Der Komponist als Pädagoge*. Beltz Juventa.
- Suchoff, B. (1956). *Béla Bartók and a guide to the Mikrokosmos*. New York University.
- Szabó, K. A. (2003). ‘Az egész élet szigete’. Életmód és mentalitás a Gödöllői Művésztelepen. In K. Gellér & K. Keserü (Eds.), *A Gödöllői Művésztelep 1901-1920* (pp. 41–50). Gödöllő.
- Szabolcsi, B. (Ed.). (1972). *Úton Kodályhoz*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Szabolcsi, B., & Bartha, D. (Eds.). (1962). *Bartók Béla emlékére*. Akadémiai Kiadó.
- Szőnyi, E. (1988). *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*. Tankönyvkiadó.
- Tallián, T. (1981). *Bartók Béla. Szemtől szemben*. Gondolat Kiadó.
- Tallián, T. (1983). *Cantata profana—Az átmenet mítosza*. Magvető Kiadó.
- Tallián, T. (2016). *Bartók Béla*. Rózsavölgyi és Társa.
- Török, M. (1988). *A Thália Társaság (1904-1908): Levelek és dokumentumok*. Magyar Színházi Intézet-MTA Lukács Archívum és Könyvtár.
- Tóth, G. (1994). A tanítóképző–intézeti zenetanárok képzése (1908–1948). *Magyar Pedagógia*, 94(1–2), 95–111.
- Turner, V. (2002). *A rituális folyamat*. Osiris Kiadó.
- Ujfalussy, J. (1970). *Bartók Béla*. Gondolat Kiadó.
- Ujfalussy, J. (Ed.). (1977). *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve: Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*. Zeneműkiadó Vállalat.
- Vajda, G. (1981). Bartók Béla és Pozsony. *Irodalmi Szemle*, 24(10), 904–910.
- Varró, M. (1921). *Zongoratanítás és zenei nevelés: Különös tekintettel az első három év oktatási módszerére (a kezdőtanítás methodikája)*. Rózsavölgyi és Társa.

- Vászka, A. (2023). *Hangszerelés Bartók zeneszerzői műhelyében: A hangszerregyéniségek megnyilatkozása a zenekari művekben* [Disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem].
https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/vaszka_aniko/disszertacio.pdf
- Veress, K. (2007). *Bevezetés a hermeneutikába* (1st ed.). Egyetemi Műhely Kiadó.
- Vester, A. (2015). *Der Holzgeschnitzte Prinz: Eine Untersuchung des Tanzspiel von Bartók und Balázs unter philologischen und ästhetischen Aspekten*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Vikárius, L. (2001). *Ifjúkori mű és műfaji hagyomány Bartók Béla: Változatok F. F. egy témája fölött (1901)*.
https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_Eloadasok_tara/Zenetudomany_m_a_20011106/Vikarius_Bartok_20011106.pdf
- Vikárius, L. (2006). *Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához*. Balassi Kiadó MTA Zenetudományi Intézet.
- Vincze, B., Kempf, K., & Németh, A. (2021). *Hidden Stories – the Life Reform Movements and Art*. Peter Lang Verlag. <https://doi.org/10.3726/b16794>
- Vojtek, M. (1999). Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei. *Kalligram*, 8(12).
<https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1999/VIII.-evf.-1999.-december/Laban-Rudolf-pozsonyi-gyoeekerei>
- Warner Marien, M. (2015). *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete* (2.). Typotex.
- White, E. W. (1967). *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Zeneműkiadó.
- Wolbert, K. (2001). Die Lebensreform. Anträge zur Debatte. In *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (Vol. 1, pp. 13–24). Institut Mathildenhöhe.
- Wulf, C. (2007a). *Az antropológia rövid összefoglalása*. Enciklopédia Kiadó.
- Wulf, C. (2007b). *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven*. Beltz.
- Wulf, C., & Zirfas, J. (Eds.). (2014). *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Springer VS.
- Young, P. M. (1969). *The Concert Tradition*. Roy Publishers Inc.



EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

ADATLAP a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Daru Andrea

A doktori értekezés címe és alcíme: Életreform, zene- és művészetpedagógiai reformok a 20. század elején, különös tekintettel Bartók Béla munkásságára

A doktori iskola neve: Neveléstudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Elméleti-történeti pedagógia program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Prof. Dr. Németh András, egyetemi tanár; Prof. Dr. Bodnár Gábor, egyetemi tanár

A témavezető munkahelye: ELTE PPK Neveléstudományi Intézet, ELTE BTK Művészetközvetítő és Zenei Intézet

MTA Adatbázis-azonosító: 10067472

DOI-azonosító¹: 10.15476/ELTE.2024.263

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként²

a) hozzájárok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom a Neveléstudományi Doktori Iskola hivatalának ügyintézőjét, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;³

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (.....*dátum*)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;⁴

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárom, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.⁵

¹ A kari hivatal ügyintézője tölti ki.

² A megfelelő szöveg aláhúzendő.

³ A doktori értekezés benyújtásával egyidejűleg be kell adni a tudományági doktori tanácsshoz a szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentést tanúsító okiratot és a nyilvánosságra hozatal elhalasztása iránti kérelmet.

⁴ A doktori értekezés benyújtásával egyidejűleg be kell nyújtani a minősített adatra vonatkozó közokiratot.

⁵ A doktori értekezés benyújtásával egyidejűleg be kell nyújtani a mű kiadásáról szóló kiadói szerződést.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

- a) a ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;
- b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2024. 08. 22.



a doktori értekezés szerzőjének aláírása