



Kollektív alkotás vagy a demokrácia egyik értelmezése a XX. század zenéjében

ELEKES Márta-Adrienne PhD

University of Arts, Târgu-Mureș

elekes_marta@yahoo.com

Abstract: Collective Creation or an Interpretation of Democracy in the 20th Century's Music
If in the 1960s the practice of collective creation appeared in British theater, it can be said that music in the twentieth century was overwhelmed by such related procedures. It should not only be examined whether time-shifts are shown or this kind of manifestations concur in the two arts, but also in how many ways and proportions is this principle expressed in the music literature of the century. Of course, this should be supported by specific musical works, by pointing out the composers who promulgate or apply the principle. In the field of theatre and music beside the parallels discovered in this subject, the phenomenon called 'instrumental theatre' as well can be regarded as a direct hit, a kind of synthesis genre.

Key words: *collective creation; democracy in music; parallels; instrumental theatre; synthesis genre.*

Hogyha a brit színházban az 1960-as években bukkant fel a kollektív alkotás gyakorlata, mondhatjuk, hogy a huszadik században a zenét elárasztották az ehhez hasonló, ezzel rokon eljárások. Nemcsak azt kellene megvizsgálni, hogy időben eltérő jelenségeket mutatnak vagy megegyeznek az ilyenfajta megnyilvánulások a két művészeti ágban, hanem azt is, milyen sokféle módon és milyen arányban jut kifejezésre ez az elv a század zeneirodalmában. Természetesen mindezt konkrét zeneművekkel alátámasztva, az elvet meghirdető vagy alkalmazó komponisták idézésével érdemes tenni. A színház és a zene területén e témában felfedezett párhuzamok mellett telitalálatnak, mondhatnánk egyfajta szintézis-műfajtnak tekinthető a „hangszeres színház”-nak nevezett jelenség is.

I.

Betartva azt az magunknak előre megszabott elvet, hogy a kollektív alkotás nyomainak vagy éppen „virágba borulásának” keresését csakis a XX. század zenéjére korlátozzuk, vágjunk bele a közepébe, oda, ahonnan minden kisugárzott. Igen, a fókusz,



a gyújtópont maga John Cage. Természetesen ez nem egész alkotására, teljes életművére értendő, mert sokmindenen áthaladt, számos dolgot kipróbált, s ezek közt bőven akad olyasmi is, amit éppen keresünk.

Cage zenéjének egyik irányelve a demokrácia, melyet elméleti fejtegetéseiben valahogy úgy fogalmaz meg, hogy a komponista, az előadóművész és a hallgatóság közti különbség feloldására törekszik, egyenlőséget teremtve e három tényező közt. Magatartásának filozófiai megalapozása többek között olyan kijelentéseiben érhető tetten, melyekben állítja: a csend az egyén szándékainak szabadságát jelenti, továbbá bárkinek joga van olyasmit cselekedni, amit mások tesznek. A gyakorlatban ez úgy nyilvánult meg, hogy nemcsak tanítványait, hanem hallgatóságát is felruházta a zeneszerzői szereppel, állítván: bárki lehet zeneszerző csak észre kell vennie, rá kell irányítania a figyelmét a minket körülvevő hangok, akár neszek, zajok világára. Tanítómesterként azzal a hasonlattal élt, mely szerint a saját zenéje olyan, mint egy úszási tankönyv: ha már megtanultál úszni, nincs szükséged rá, eldobhatod, s mehetsz a magad útján. A demokrácia lényege tehát, hogy oda-vissza működik, több irányban juttatja érvényre az egyenlőséget:

1. A zeneszerző szemszögéből tekintve, a anarchia elvét hirdető Cage maga valotta:

- nincs szükség zenére, kultúrára
- minden semmi
- semmi semmivel nem függ össze
- minden csak előítélet, amitől meg kell szabadulni
- minden hangzáskombináció jó
- a zene nem jelent semmit

és önmagáról állította:

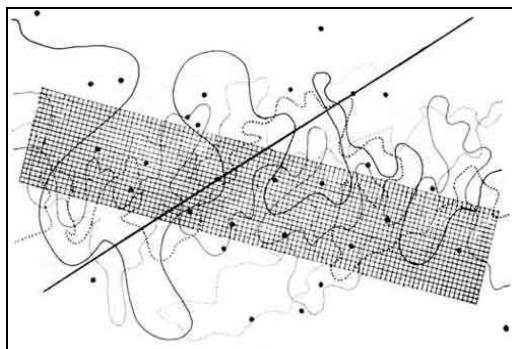
- nem akarok semmit sem üzenni
 - nincs mit mondjak. (Nem súlyosak ezek a szavak egy alkotóművész, egy komponista szájából?)
2. Másodsorban teljes szabadságot adott az előadónak, ő maga csak keretet biztosítva a tolmácsoló művész megnyilvánulásához.
3. Harmadsorban pedig, alkotói rangra emelte a hallgatót (néhány zenepéldából nemsokára kiderül, hogy hogyan).

S helyben is vagyunk: hisz hárman vannak (zeneszerző, előadó és hallgató), tehát az alkotás kollektív. Emellett, mivel gyakran a véletlenre van bízva az alkotást, egyben improvizatorikus is. A megszületőben levő mű tanúi vagyunk, melynek ötlete a koncertre utazó zeneszerző agyából, a villamoson pattan elő és tulajdonképpen a színpadon születik az előadó vagy több megszólaltató fantáziája által. A megszólaltatás tehát helyben rögtönzött, előreláthatatlan helyzetek sokaságának tekinthető, így nem lehet jó időben megtervezni.



Mielőtt néhány zenepéldát felelgetnénk, szögezzük le: XX. századi zeneszerzőként Cage alkalmazta elsőként a happeninget. Érdekes, hogy – mint azt korábban megtudtuk – nem akar semmit üzeni, mégis ezeket a happeningeket lemezre vette és szerzőként aláírta. Ha mélyebben belegondolunk, a happening valójában a beavatottságnak a teljes lerombolása, vagyis a deszakralizálás mélypontja. Ugyanis: mire való évezredek során az a sok tanulás, erőfeszítés, művelés, csiszolás, a mesterségbeli tudás megszerzése és a kiválasztottak tehetsége, mindent (még a sorsot is) felülíró hivatástudata és szolgálata, ha bárki bármibe belekontárkodhat, ugyanis: minden mindegy, bármilyen hangzáskombinációnak létjogosultsága van?

De lássunk néhány művet. A meghatározatlanság (a kockázat, a véletlen, az aleatória jelenléte) mint cage-i vonás, a zenei lejegyzésmódban (jelekben) és az előadásban mint eseményben is tettenérhető. Bár eleinte a hagyományos kottázást használja, majd az arányosság elvét követi (például a ritmusértékek hosszúságának jelölésére), a meghatározatlanság egyre előrehaladottabb szinteket ér el, ugyanis az előadó a zeneszerző által megrajzolt pályavonalakon szabadon mozoghat, és ehhez csak egy magasságokból alkotott halmazt, hangtömeget kap. Végül a zenei grafizmust, rajzokat alkalmazva eljut a teljes meghatározatlanságig, az előadó képzeletére bízva az értelmezést, megoldást (ezekhez legfeljebb néhány ötlettel szolgál). Az 1958-ban írt *Fontana mix* című darab például bármilyen előadónak van szánva és tetszés szerint, akárhogyan megszólaltatható. A megannyi értelmezés közt, a felvételek tanúsága szerint, van ebből a „partitúrából” kiinduló csoportos improvizáció is.



John Cage: *Fontana mix*



A zenetörténetben „a mű amelyik nem kezdődik el” néven elhíresült cage-i alkotás is valójában a közönség közreműködésére épül vagyis happening. Történt, hogy a hangverseny műsorában meghirdetett, és a szünet időtartamára programált Cage-kompozícióra hiába várt a közönség. Szerintük ott ugyanis semmi sem történt, a koncert a megszokott módon zajlott le. A szenzációra éhes hallgatóság magyarázatot követelt, mire a zeneszerző bejelentette: amit a szünetben önök produkáltak, az volt az én művem. Itt az esemény egyedi és egyszeri, efemer mivoltára is fel kell figyelni, arra hogy a komponista nem tart igényt az örökkévalóságra, a pillanatnak él és mindegy számára, hogy az mivel telik meg.

Alkotásai közt az empirizmus elvét illusztráló, hangszórókkal felerősített mikrofonos tapogatásokból létrejött *Cartridge music* is több közreműködőt igényel, az általuk produkált hangeffektusok is nagyban véletelen, de vehetjük úgy is, hogy improvizáció eredményei. Továbbá a korábban kifejtett demokrácia eszméje is ott lappang a műben, hiszen a tárgyak mikrofonnal való tapogatását bárki megteheti (lásd pop art), és ez a beavatott, az elit, a különleges tehetséggel megáldott ember halálát jelenti.

II.

A Cage utáni amerikai zeneszerzők közül Christian Wolff *Stones* azaz Kövek című alkotása valósággal rímel az előbbi példára, ebben két előadó súrol, üt, rakogat, kopogtat stb. a címben szereplő tárgyakkal, mi tagadás, elég nagy fantáziával és valamicske dramaturgiát követve.

A pop-art elterjedése a '60-as évek Amerikájának fiatal művészei közt főként azzal magyarázható, hogy sokkal könnyebb Cage stílusában alkotni műveket, mint például szeriális írásmóddal létrehozni azokat, hisz ez utóbbi racionális műveleteket is feltételez. Idézzünk fel néhány példát a hangversenyre szánt művek közül, szerzőik kevésbé fontosak, inkább az esemény megismételhetetlensége, egyszerűsége és a közös interpretáció emlékeztet a Cage-i ideákkal való rokonságra:

- *Zongoraszonáta* cím alatt: két személy a pedált nyomja, másik kettő közben a színpadon tologatja ide-oda a zongorát.
- Ennél valamivel agresszívebb az a *Zongoraszvit*, melyben, míg valaki a pedált lenyomva tartja, másvalaki elfűrészel egy zongoralábat.

A happeningek szervezése is folytatásra lel: '69-'70-ben például egy olyan interaktív kiállítás szerveztek, amelynek tárgyait a végén elfogyasztották. Ehhez hasonlított a kenyér és bor kiállítás, amelyből keresztet formáltak, gyertyákkal díszítették és a végén elfogyasztották.



III.

Cagenek az európai zenére gyakorolt hatása az argentin származású, Németországba települt Mauricio Kagelnél több vonatkozásban is felszínre kerül, de a színházhoz közelítve (kiindulásunk pontja ugyanis a 1960-as évek brit színházának gyakorlata, a kollektív alkotás volt) megjegyezzük, hogy Kagel nagy jelentőséget tulajdonít az előadó gesztusának. Így jött létre az az irányzat, amit hangszeres színháznak nevezünk. A zenei kompozíció kapcsán ilyen módon alkotott színjáték a zenemű megsemmisülését okozhatja. Íme néhány Kagel-példa:

- Kezdetként egy felfújtt légbalont a közönség felé irányítanak; egy harsonás csoport meghatározott öltözékben a színpadon mozog, sorban elesnek, a padlón gurulnak és közben hangszerükön játszanak.
- Másik esetben Kagel van a színpadon és tetovált arccal egy hangszeren játszik. A többi előadó is maszkot visel és a zeneszerző által előírt módon mozognak. Megjegyezzük: Kagel archaikus eszközöket használ, de minden, ami a látvány részét képezi a művében (álarcok, tárgyak) csak díszítőelemként szolgál, ezek az eszközök nem rendelkeznek semmifajta mágikus erővel, nála elveszítik egykori szakrális jellegüket.

A happening a Kagel-tanítvány Hans Joachim Hespos egyik művében a hallgatóságra nézve veszélyes méreteket ölt. A főszereplő a színpadon egy ketrecben jelenik meg, míg másvalaki tőle függetlenül zongorán játszik. Az előbbi ordít, majd kiszabadul a ketrecből és kezébe széket ragadva megindul a közönség felé. A közönség reakciója előrelátható, az emberek kiabálnak, mire a fenyegetés abbamarad és az előadó megnyugtatja őket, hogy az egész csak egy kísérlet volt.

A német származású Dieter Schnebel 1972-ben írt *Atemzüge* azaz Lélegzetek című műve három előadót igényel. Egy nő és két férfi különböző emberi lélegzetvételeket utánoznak, így álomban, szaladás közben, sóhajtva, undort kifejezve, erotikusan, krákgogva stb. Ha a partitúrát megnézzük, bizonyossá válik, hogy megszólaltatásában itt is szerepet kap az megadott eszközökkel való improvizáció. Erről tanúskodnak a felvételeken látható/hallható különböző variánsok is (Schnebel 2011).

Schnebel 1974-ben írt, *A zene, amit hallgatni kell* című alkotásában a zenekar játékból egy moraj áll össze, amelyben mindenki más-más ismert zenei motívumot idéz. A közönséghez szóló felhívás pedig így szól: figyeljenek meg az egészből egy zenei motívumot és próbálják felidézni a teljes művet, amiből a motívum származik. Tehát megint a közönségnek kiosztják a szerepet! Bár itt nem hétköznapi zajokból összeállított hanghatások, hanem zeneművek maradácai bukkannak elő, mégiscsak ugyanott tartunk: egy hatalmas zenei személtárával állunk szemben.

Dieter Schnebel: *Atemzüge*

IV.

Mintegy újabb állomásként a Karlheinz Stockhausen alkotásaiban felfedezhető négy irány (a mikrofonok használata, az improvizáció, a köznapiság és az aleatória) közül vegyük előbb szemügyre a rögtönzést. Az improvizáció lehet egyéni vagy kollektív, ez utóbbit karmester irányítja. Individuális improvizációra példa a *Procession* azaz *Folyamat* címet viselő kompozíció, amelyben részletek hangzanak el Stockhausen korábbi alkotásaiból és az előadónak olyan utasításokat oszt ki, mint:

- hallgasd a hangzó zenét
- válaszd ki a legfontosabb momentumot
- vedd át
- ismételd
- permutáld
- változtasd meg egyes elemeit

és mindezt elektronikusan torzítva juttatja a közönséghez. Ugyanilyen reakciókat kér az előadóktól a *Spirál* című alkotásában, amelyben az ihletforrást, a kiindulópontot egy rádiókészüléken való folytonos keresés jelenti és a hangszerek erre válaszolnak.

A közös improvizáció esetében a hangszerek csoportokba szerveződnek és egymáshoz képest a zeneszerző által szavakban meghatározott módon viszonyulnak. Mindegyik csoport játéka válasz egy másikéra, ugyanakkor kiindulópont egy harmadik csoport számára. A előírt reakciók közt ilyeneket olvasunk:



- utánozd és próbálj a szerkezetébe beépülni
- fejleszd tovább, változtass rajta transláció által
- tagadd, mondj ellent, csináld fordítva
- mellőzd és haladj a magad útján.

Konkrét példaként említjük a darmstadti kortárszenei fesztivál számára 1969-ben írt *Zene egy háznak* című kompozícióját. Négy teremben négy hangszeres csoport helyezkedik el, melyek közt mikrofonok segítségével teremt kapcsolatot. Mindegyik csoport kap egy kiindulópontot, amire rögtönözhet. Idővel, gombnyomásra belehallgathatnak egy másik helyiség zenei történéseibe, majd az erre való reakcióhoz kapnak utasítást (imitáld, vagy egyebet). Eközben a közönség az emeleteken sétálva hallgatja az előadást. Az eredmény egy alapzaj, vagyis ismét egy hangzó szemétdomb. A *Zene egy parknak* esetében a négy helyen levő hangszeres csoportok előadói közül egy-egy ember átmegey hallgatózni a másik csoporthoz, majd visszatérve a hallottakra improvizálnak.

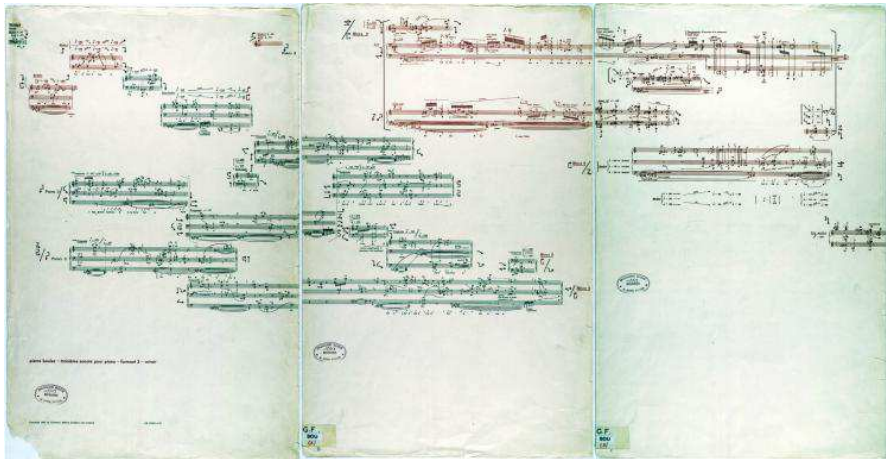
Az 1969-1974-es időszak Stockhausen alkotói pályáján az intuitív zene uralmát hozza. Ezen belül figyelmet érdemel az 1969-ben Darmstadtban bemutatott, *Aus der sieben Tage* című alkotása. Felkérték, írjon zenét hét napra. A harmadik nap zenéjének nincs kottája és előadói utasításokat sem tartalmaz, nélkülöz mindenfajta lejegyzést. Nem tartott hozzá előzetes próbákat sem, koncert előtt is csak annyit kért az előadóktól, hogy helyezték magukat a gondolkodás-nélküliség állapotába, és csak azt követően szólaltassák meg a hangszereiket. Ha időközben elméjükben gondolatok jönnének elő, abba kell hagyniuk a játékot. Ő pedig avatott mesterként a csoport közepén ült és jeleket adott, amire csak a gondolatmentes állapotban lévők kellett válaszoljanak, így ezek a racionális gondolkodás kiiktatásával saját intuíciójukra számíthattak. A szerző szerint így kerülhettek a rejtett rezgések birtokába. Mire alapozza ezen meggyőződését, honnan származik ez a koncepció? A francia Henri Bergson filozófiája szerint az élet szabadság, éppen ezért a matematika és a természettudományok nem alkalmasok a konkrét valóság megismerésére. A megismerés eszköze egyedül az intuíció, a ráérezés, vagyis a tárgyak elmélyült átélése. Ezen értelmezés szerint a racionális gondolkodás megfojtja az intuíciót. Másként fogalmazva: a gondolkodás kiiktatásával megszabadulunk gyarlóságainktól, hibáinktól, emberi fogyatékoságainktól, továbbá egy elfoglalt, tevékeny értelem sohasem lehet szabad. Mielőtt mindebbe magunk is belemerülnénk, tegyük fel a kérdést: vajon az értelem tagadásával nem pont a tudatalatti világ kerül felszínre, s így az egyén nem jut tovább az emberi lét földhözragadtságánál, az ösztönök szintjénél?

Stockhausen (2015) alkotásának egy másik aspektusát, a hétköznapiaságot követve is találkozunk kollektív improvizációval. Bizonyítékként álljon itt egy példa, a *Herbstmusik* azaz *Őszi zene*, melyben a hangszeres előadók a színpadon található száraz leveleket morzsolják vagy a kottapapírt gyúrik össze hangszerjátékkal felváltva közel egy órán keresztül, s ezen belül bőven van alkalom rögtönzésekre.



A véletlenszerűség a nyitott forma és a fogalomzene útján kerül kifejezésre. A nyitott forma¹ az olvasó és író, esetünkben az előadó és a zeneszerző közti demokráciát hirdeti, hiszen két ember választásán, döntésén múlik a mű végeredményként megszólaló formája. A zenében a nyitott mű irányzatának időszaka nagyjából 1959-1970-re tehető és több momentumát figyelhetjük meg. Következzen két példa ennek alátámasztására:

- Pierre Boulez 1963-ban megjelent *3. Zongoraszonátájának* harmadik tételében az egyes szakaszok egy kör formájában szerveződnek, vagyis megszólaltatásakor bármelyik pontból/szakasztól elindítható, de haladni csak egy meghatározott irányba szabad. A körforma nincs vizuálisan megjelenítve, csak az utasításokból vezethető le.



Pierre Boulez: *3. Zongoraszonáta*

- Karlheinz Stockhausen 1959-ben egy ütőhangszeres számára írt *Zyklus* azaz *Ciklus* című darabja ugyancsak körformát alkalmaz, anélkül hogy ezt a kottában megjeleníténé. Tizenhat momentumot tartalmaz, melyből a tulajdonképpeni formát az előadó

¹ Egy Amerikai Egyesült Államokbeli szobrász a kezdeményezője, aki már az 1950-es években mozgatható elemekből állította össze alkotásait létrehozva a kinetikus szobrászatot. Az egyes elemek elmozdíthatók, így a forma aleatorikusan (véletlenszerűen) változtatható. A *nyitott forma* gondolata a többi művészeti ágban is megnyilvánult. *Meghatározása*: a részletek (mikrostruktúra) adottak, a köztük létrejövő kapcsolatokból származó forma (makrostruktúra) meghatározatlan, változó, nyitott. Erről értekezik a híres esztéta, filozófus, Umberto Eco is *Nyitott mű* című esszéjéből, tanulmányokból összeállított könyvében.



hozza létre úgy, hogy a momentumok skáláján mindkét irányba elmozdulhat. Ehhez társul még az a furcsaság is, hogy minden kottaoldal a megszokott módon és megfordítva (tehát fejjel lefelé) is olvasható.

A ütőhangszerkészletet és az általa használt jelrendszert, az egyes effektusokat és eljárásokat a zeneszerző a kotta lapjain tisztázza. Álljon itt most ezek hiányában is a harmadik és tizenkettedik szakasz kottája:

Karlheinz Stockhausen: *Zyklus*



A már említett fogalomművészet vagy konceptuális művészet a nyitott forma folytatásának tekinthető és ugyancsak az összes művészeti ágban jelentkezett. Az alkotónak a műterembe, az ötletbe, koncepcióba, a mű alapját képező fogalomba való menekülését jelenti. A szerző csak művének ötletét közli, leggyakrabban szavak formájában, és a megvalósítás módja nem fontos számára. Bizonyos értelemben a nyitott forma ellentétének tekinthető, hiszen itt tervszerűen előírják a kapcsolatokat, a folyamatot, de nincsenek megadva az építőelemek, ez utóbbit az előadó, az olvasó, egy másik képzőművész, a néző választja ki. Ime egy újabb demokrácia előadó és alkotó közt, mely a nyitott formához képest fordított irányban működik.

A zenében megnyilvánuló fogalomművészet négy típusa közül:

- A grafikai konceptualizmus talán a legkevésbé fogalomszerű, de időben a legrégebbi megnyilvánulás. A mű alapelképzelését grafikai úton képekben, ábrákban közlik, csak valamilyen ködös képet festve a kompozícióról. Úgy is mondhatnánk, hogy a zeneszerző a festő szerepét veszi magára. A komponista az előadó választását teszteli az általa megadott grafikai partitúrában. Ezt „látni való zenének” is titulálták.
- Az irodalmi konceptualizmus vagy szövegkompozíció a mű lényegét irodalmi, költői szövegben közli, a zeneszerző mintegy itt a költőként jelentkezik. Az általa írt versek szerepe, hogy az előadót ihletett állapotba helyezték és rögtönözésre ösztönözzék. Az előadó a szavaknak zenei megfeleltetést kell találjon. Ezt a típust „olvasnivaló zenének” is nevezték.
- A formai konceptualizmus esetében matematikai képletek útján közlik a mű koncepcióját, és ez már jóval pontosabb adatokkal szolgál a műről, mint az előbbiek, ugyanis a számtani képletek a zene szerkezeti felépítésének kódolt megjelenítései, elemzései is lehetnek.
- A vázlatos konceptualizmus nagyon fontos adatokat rögzít vázlatok segítségével, amelyekhez szöveges magyarázatot is fűz. A mű pontos tervének és a megvalósítás szabályainak minél részletesebb megadásával a szerző a kompozíció létrejöttének módját írja elő. Ennek ellenére ez a megoldás is egy egész sor különböző művet eredményez, amit kompozíciós osztálynak nevezünk. (Lásd a szonátaforma esetét a zenetörténetben!)

Az 1970-es évek után, egyrészt a posztseriális időszak, másrészt pedig a rendez való visszatérést hirdető antiszeriális törekvések megjelenésénél, abbahagyjuk a kollektív alkotás elvének követését a zenetörténetben, mert egyre inkább kiszorul az eszköztárból.

Hogy mégis egy kedves emlékkel maradjunk róla az elhangzott bemutatások, fejtegetések, a sokféle mögöttes jelentés, tartalom után, hallgassuk bele Mauricio Kagel (1931-2008) 1977-ben írt *Dressur (Idomítás)* című darabjába, mely helyet ad a három ütőhangszeres előadó ötletes, egymást gerjesztő, provokáló együttjátékának, közös alkotásának.



Nyilatkozata szerint, a művet mintegy tiltakozásként írta a zene audiófelvételek által való akkusztikus reprodukciója ellen. Célja, hogy a hallgatóságnak visszaadja azt az örömet, melyet a zenei előadás adhat a minden érzékkel való megtapasztalás során. Akárcsak a többi hangszeres -színház műfajába sorolható alkotásai esetében, itt is a vizuális és auditív, illetve a színházi és zenei elemeket olvasztja egymásba, ötvennél több hangszert és nem hangszert alkalmazva a megszólaltatáshoz. A *Dressur* valószínűs sikerdarabbá vált az interneten, és úgy látszik a XIX. században elérte a szerzője által kitűzött célt: visszavezetett a minden érzékünkkel megtapasztalt zene öröméhez (Kagel 2011).

BIBLIOGRÁFIA

- BOULEZ Pierre, [s.a.]. *Trosieme sonate pour piano*. Universal Edition, 13292.
- CAGE, John, 1958. *Fontana Mix*. Peters Edition, EP 6712.
- KAGEL, Mauricio. 2011, *Dressur* [online]. [Letöltés időpontja: 2018. október 4.]
Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QIkK-Eg>
- SCHNEBEL, Dieter, 2011. *Maulwerke & early recordings 1988-1999* [online].
[Letöltés időpontja: 2018. október 4.] Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8>
- SCHNEBEL, Dieter, [s.a.]. Atemzüge. In SCHNEBEL, Dieter. *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*. Schott.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1960. *Zyklus*. London: Universal Edition.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 2015. *Herbstmusik*, [online]. [Letöltés időpontja: 2018. október 4.] Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=TuKqqmwygEc>