

már meg egy Ady-album [*Ady – A portrévá lett arc*, PIM, Bp., 2008], ez azonban mindenekelőtt az Adyról készült összes fellelhető fénykép szakszerű közreadására, dokumentálására, kommentálására vállalkozott. A Boka László – Rózsafalvi Zsuzsanna szerkesztőpáros által megálmodott könyv a választott nézőpontnak, célnak és, ezen keresztül, nagyobb mozgástérnek köszönhetően is tűnhet színesebbnek: a teljes életutat lefedő válogatás egyszerre szemezget jó érzékkel a vizuális és az azokhoz kapcsolódó írott dokumentumokból (vers- vagy levélrészletek, cikkek kivágatai árnyalják sokszor az adott képet), ráadásul ezek figyelemre méltó elrendezésben válnak szemlélhetővé. Könyvtárgyként, külső és belső megjelenésében igencsak magasra tette a léceket a kiadvány, mintegy zsinórmértékül szolgálva a jövőbeli, hasonló kötetek számára. Példás igényesség, körültekintés és leleményesség jellemzi ugyanis a rendelkezésre álló anyagok elhelyezését az oldalakon: gyakorta korhú város- vagy térképrészletek válnak beszédes háttérrel a mozaikszerűen, olykor egymásra montírozott dokumentumrészletek előterében, anélkül, hogy zsúfolt lenne az összkép vagy zavaróak volnának a „kitakart” vagy töredékes relikviák.

Nem túlzás azt állítani, hogy a kötet valóban képes a fő célkitűzésének megfelelően Ady „Minden-élmény”-ének tapasztalatában részesíteni az olvasóját a maga lehetőségei szerint, tudva azt is, hogy ez szükségképp csak töredékesen, szigorú és koncepciózus válogatással érhető el [ahogy a kötet végén az OSZK Ady-gyűjteményének történetét összefoglaló írás tanúsítja, 1200 dokumentumból készült az összeállítás]. Kétség sem férhet hozzá, hogy a „*Valaki útvált...*” az Ady-centenárium legkülönösebb tárgyi hozadéka: egyszerre szolgálja egy kivételes közgyűjtemény szélesebb körű megismertetését és bizonyul a szerző jelentőségéhez mérten méltó emlékéllátásnak. Az Ady-életmű megunthatatlan bédekkereként pedig feltétlenül ott a helye minden Ady-olvasó könyvespolcán. [*Országos Széchényi Könyvtár – MMA*]

HERCZEG ÁKOS

## Akusztikus örömök – „Wagneresen”

RICHARD WAGNER: *VÁLOGATOTT ELMÉLETI ÍRÁSOK*, SZERK. IGNÁCZ ÁDÁM, FORD. CSOBÓ PÉTER GYÖRGY, FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

„Nos hát, a nyitányt akkor wagneresen vesszük” – fordult zenészeihez Felix Otto Desoff, a bécsi Udvari Operaház karmestere valamikor az 1860-as években, mielőtt *A bűvös vadász* vezénylésére emelte pálcáját. Ez a Richard Wagner leírásában fennmaradt anekdota nemcsak a 19. századi német zenetörténet fordulatát tükrözi összesűrítve egyetlen fogalomba, de egy érdekes szójátékot is rejt: „wagen” annyi, mint merészelné, bátorkodni; „erwägen” annyi, mint tekintetbe venni, megfontolni, azaz – miként arra Fejérvári Boldizsár, Csobó Péter György fordítótársa is rámutat – „a Wagnerisch nemcsak azt jelenti, »úgy, ahogyan Wagner tette«, hanem úgy is érthető: bátran és jól megfontoltan” [74.]. De vajon mit jelent ma egy zene-

kar számára, ha a karmesteri pulpitusról ugyanez az instrukció hangzik el? Melyik Wagnerre gondoljunk a zenekari árokban vagy épp a közönség soraiban ülve? Mert van egy Wagner, akit feltétel nélkül imádunk, külön társaságokat alapítunk világszerte a tiszteletére, Wagner-tenorokat és Wagner-karmestereket képzünk; egy Wagner, akit a német zenedráma csúcsának tartunk; aztán van egy Wagner, akinek inkább csak a nyitányait szeretjük, mert a négy órás recitativók helyett még mindig szívesebben hallgatunk meg két egész Puccini- vagy Verdi-operát, vagy épp egy exkluzív válogatást „a három tenor” áriáiból. Egy Wagner, akit bojkottálunk, mert egész életművét áthatja a kulturális antiszemitizmus, és akit a náci párt Wagner közvetlen leszármazottjainak közreműködésével állított az ideológia szolgálatába. Egy Wagner, aki a zenetörténet egyik legprovokatívabb szerzője, akinek mintegy 5000 oldalt számláló 230 írásában mindenki megkapja a magáét, és aki viták egész garmadáját váltja ki saját személyét és művészetét illetően mind a mai napig. De a szenvedélyes kultúrharcos és önhitt zseni álcája mögött ismerős az a Wagner is, akiről Thomas Mann így ír: „Szervezete minden pillanatban a végkimerülés határán érzi magát, a jó közérzetet csupán kivételes állapotként tapasztalja. Székrekedés, mélabú, álmatlanság, s egyéb nyavalya kínozza; harmincesztendős korára olyan állapotba kerül, hogy gyakran leül és negyedórák hosszat sír. Úgy érzi, nem éri meg a Tannhäuser befejezését. Vakmerőségnek véli, hogy harminchat éves korában még belefogjon a Niebelung-terv megvalósításába, és mire eléri a negyvenet, »naponta a halálra gondol« – az, aki hetvenévesen megírja a Parsifal-t.” [Thomas Mann: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, Európa, 1983, 40.] Azt a *Parsifal*t, amelyet Friedrich Nietzsche, Wagner egyik leghűségesebb rajongója és egyben önéletrajzának sajtó alá rendezője soha nem bocsátott meg szerzőjének [Friedrich Nietzsche: *Nietzsche kontra Wagner*, Holnap, 2004, 119.] Egy Wagner, akinek bayreuthi színháza ma zarándokhely, és akinek művei hazánkban is rendre felcsendülnek a Budapesti Wagner-napok keretében, ahol egy kivételes akusztikájú hangversenyteremben Wagner drasztikus fortéi mellett a kamarazenei finomságoknak is adóznak a karmesterek. Bevezetésként talán ennyi is elég ahhoz, hogy érzékeltessem, a 19. század második felében kezdődő „Wagner-ügy” a nyugati zenetörténet mai napig meghatározó kérdése, amelyhez végső soron minden magára adó operaháznak valamiképpen viszonyulnia kell, így érdemes a közönséget is minél mélyebben bevonni abba a zeneesztétikai problémátörténetbe, amelyben Wagner zenedramái, illetve önkomentárjai együttes erővel készítették önkritikára és számvetésre a szórakozni vágyó publikumot. Sőt, nemcsak a publikumot, de mindenekelőtt magát a zenesztársadalmat. Ezért is örömteli, hogy a most közreadott elméleti írások [*Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről; A vezénnyelőről; Az opera rendeltetéséről; A „zenedráma” elnevezéséről; Költészetről és zeneszerzésről; Az operaköltészetről és az operaszerzésről; A zene használata a drámában*] kiváló fordításban, lucidus jegyzetekkel kiegészítve most már magyar nyelven is olvashatók – és valljuk be: ezek a primer szövegek, nem pedig az imént érzékeltetett kulturális előítéleteink adnak választ arra, hogy mit jelent wagneresen gondolkodni.

Amit Wagner *Az opera rendeltetéséről* című 1871-es írásában úgy fogalmaz, hogy utolsó kísérlet arra, hogy „szerzője erőfeszítéseiről a művészi gyakorlat terén is rokonszenvet és támogatást ébresszen”, valamennyi írására igaz: ezek az elméleti munkák voltaképp apológiák. A zeneszerző minden vagdalkozása mögött egy-egy

saját védelmében tett tanúvallomás áll, történetek a művészvilág kulisszái mögül, amelyek gyakran illusztrálják és hitelesítik az esztétikai fejtegetéseket. A zenedráma költőjét elméleti írásaiban hasonlóan ismerjük meg, ahogyan a környezetében élőktől tudjuk: rendkívül szuggesztív, sziporkázó humorú, éppoly szenvedélyesen kritikus, mint amennyire rajongó természet, olthatatlan színházimádó, megalomániás, és persze hallatlanul művelt. A legtalálóbban mégis Thomas Mann jellemzi: „Wagner prózairásában van valami nehezen emészthető, merev és mégis homályos, valami, amit megint csak vadon teremt, vadhajtásféle dilettantizmusnak nevezhetünk; nem tartoznak igazán a nagy német és európai esszé világába, nem született író munkái, hanem mintegy melleleg, muszájból keletkeztek.” [Mann, 27.] A továbbiakban ezt a „muszájt” igyekszem körbejárni a fent említett hét elmélkedés tükrében.

A kötetet indító, Marie Wittgensteinhez címzett nyílt levél prókatori kiállítás a jó (!) programzene ügye, valamint Liszt Ferenc mellett. Ebből is látszik, mennyire fontos stációja Wagner eszmélésének a Beethovent vagy épp Bachot nem csupán interpretáló, hanem mintegy „kinyilatkoztató” liszti zongorajáték megtapasztalása, amely láttán nagyobb zsenialitást tulajdonít előadójának, mint azoknak a Beethoven-epigon zeneszerzőknek, akik új zeneműveket komponálnak, noha nem értik Beethovent. Liszt lehengerlő, titáni előadásmódjának dicsőítése persze csak a muzsikusi formaérzékének egyik bizonyítéka („Hát még Lisztnél is muzikálisabb muzsikusra vágyónatok?”), amit mintegy előre kell bocsátania ahhoz, hogy előjöhessen a második érvel: a szimfonikus költeményekben kibontakozó új formák céljával, jelesül, hogy a komponista egyre nagyobb mértékben függetlenedjen a tánczenei struktúráktól, s helyette az eszmei tartalmakkal átítatott narratív képzelet számára biztosítson játékkeret. „Azt kértem hát, az induló és a tánc a mindezen aktusokat számunkra megjelenítő képzetekkel méltóbb indítékai volnának a formaalkotásnak, mint például azok a képzetek, amelyeket Orfeusz vagy Prométheusz nagyságának és szenvedésének karakterisztikus alapvonásairól alkotunk?” [18.] Wagner számára egy szimfonikus költemény annál rosszabb, minél pontosabban akar egy konkrét programot, egy drámai cselekményt a zene nyelvén kifejezni, és minél inkább ragaszkodik a hagyományos táncformák töredezett emlékeihez. A kötetet szerkesztő Ignác Ádám szándéka vélhetőleg már az első oldalakon leszögezni: Wagner zenedráma-elméletének katalizátora nem más, mint a jó szimfonikus költemény, amely soha nem látott kifejezői szabadságot ad a komponistának arra, hogy drasztikus hatású, drámai zenét szerezzen. A zenetörténet tanúsága szerint azonban épp ez a fajta zenedramaturgiai képzelet ütközik akadályokba az operák banális szövegkönyveinek köszönhetően. Wagner problémája végső soron itt ugyanaz, ami csaknem száz évvel később Adornónak, amikor a hollywoodi filmzenék esetében kétségbe vonja az autonóm zenei műalkotás státuszát [sőt: a filmnyelv montázstechnikájában a wagneri vezérmotívum alkalmazásának jogosságát is]. [Vö. T. W. Adorno–H. Eisler: *Filmzene*, Zeneműkiadó, 1973, 11–13.] A szöveg és a cselekmény érthetősége kedvéért a zeneszerzőnek határok közé kell szorítania kifejező erejét, vagyis a műfaji korlát kívülről kezdi ki a mű önálló formatörvényeit, noha a schopenhaueriánus Wagner megfogalmazásában: „Ama nyelv által közölhetetlen szemléletnek vitathatatlanul a zene a legmegfelelőbb médiuma – tulajdonképpen zenének nevezhetnénk valamennyi szemléletmód legbelsőbb lényegét.” [9.] Wagner ezt az ellentmondást, mint ismeretes, azzal a gesztussal oldotta föl, hogy saját maga írta librettóit, s ezzel a maga számára

ki is kerülte a zenei kompromisszumokat, illetve a „hamis pátosz” költőit. A wagneri életmű alighanem két legnagyobb „muszáj”-a: 1.) filozófus, zeneszerző, drámaíró, költő, író, karmester, rendező és dizlettervező egyetlen személyben – ilyen még nem volt, tehát legyen, és nevezzük „Gesamtkunstwerk”-nek! 2.) A romantikus, zseniális, német művésznek szüksége volna hasonló kvalitású, kongeniális interpretátorokra: zszurnalistákra, zenetudósokra, karmesterekre, művészeti intézményvezetőkre, kulturpolitikusokra, képzett zenészekre, írókra, filozófusokra, és végül, de nem utolsósorban: közönségre. Mármost ez nincs, ehelyett nyárspolgárság és Mendelssohn-kultusz van, amelyet száműzetéséből irigyen és bosszúsan figyel. Így hát Wagnernek magának kell megírnia művei és esztétikai alapvetésének provokatív magyarázatát. Emellett állandóan tapasztalatokat gyűjt, utazik, a színpalok mögött intrikál és mindent feljegyez.

Roppant izgalmas és egyben visszatérő kérdéskör a zeneművek bemutatását érintő problémái közül a helyes tempó – különösen akkor, ha belegondolunk, hogy a hangrögzítés előtti korszakban a kották értelmezésében sokkal nagyobb eltérések lehettek az eredeti, szerzői intencióktól, mint ma. Nem véletlen, hogy ezt a fajta szubjektivitást, amelyet a partitúrában szükségszerűen benne rejlik agogikai szabadság garantál a karmesternek, a 19. században a metronóm feltalálásával kísérelték meg kordában tartani. Noha ez az objektív időre alapozott tempó-fogalom később a 20–21. századi szórakoztató tömegzene alapelvevé vált, a 19. században bizonyos esetekben csak tovább rontotta a mű helyes értelmezésének esélyeit. Wagner így panaszkodik ezzel kapcsolatban: „Mármost ahonnan csak hírt veszem, hogy képtelen tempóban adtak elő valamit, például Tannhäuseremet, ott szemrehányásaimmal szemben minden alkalommal azzal védekeztek, hogy ők márpedig a leglelkiesmeretesebben követték metronóm-előírásaimat. Ebből láthattam, milyen bizonytalan a matematika helyzete a zenében, s attól kezdve nem csupán a metronómot hagytam el, hanem a főbb tempók jelölésére megelégedtem az igen általános megnevezésekkel, csakis e tempók módosításaira fordítva gondot, mivel karmestereink ezekről úgyszólván semmit sem tudnak.” [43.]

A metronóm elhagyása azonban csak a szükséges, de nem elégséges megoldás volt, mivel Wagner, saját bevallása szerint senkit sem ismert, akire nyugodtan bízta volna operáinak tempóját, legalábbis a „taktusverő-hadseregünk vezérkarából” [109.]. Legfeljebb az idős Habeneckre, aki tudta, hogy a szimfónia helyes tempóját sohasem a pontosan és absztraktnan felfogott metrum, hanem csak és kizárólag a *melosz* határozza meg, így Wagner számára az ideális karmester voltaképp énekelte a zenekart. És épp erre tűnnek legalkalmatlanabbnak a kor dirigensei: „Talán én vagyok az egyetlen olyan karmester – állapítja meg saját magáról –, akinek volt bátorsága a Kilencedik Szimfóniában a harmadik tétel tulajdonképpen *Adagio*-jának tempóját a tétel tiszta jellegének megfelelően felfogni.” [54–55.] [Csak zárójelben jegyzem meg, hogy Szabados György, a magyarországi avantgárd jazz új irányait hasonló érvek alapján jelölte ki, amikor az egyenletes swing lüktetéssel szemben a *parlando rubato* elve mellett köteleződött el, ha tetszik: *wagneresen*.]

Csobó Péter György kötethez írt utószavában felhívja a figyelmet a Wagner-szövegek lódtításaira, túlzásaira, mondván, hogy ezek a diagnózisok nem tekinthetők hiteles történeti beszámolóknak, sokkal inkább egy olyan gyakorló zeneszerző szubjektív leírásainak, aki számára saját személyi kultuszának építése

legalább olyan fontos volt, mint a korszellemről szóló tudósítás. Ettől függetlenül izgalmas játék behelyezkedni Wagner pozíciójába, aki Beethoven, Liszt, Berlioz, Weber és még néhány kevesek munkásságán kívül csakis a kulturális, szellemi hanyatlás jeleit tapasztalja a koncerttermekben és a színházakban egyaránt. Ezért is jár rendszeresen Párizsba, ahol még tudják, hogyan kell értelmezni Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* első tételét, igaz, a sors különös fintora, hogy a *Tannhäuser* Párizsban először megbukik. De térjünk vissza Németországhoz, ahol „észak” és „dél” zenészeinek általános műveltsége egyaránt elfogadhatatlan a „végtelen dallam” zeneszerzője számára, így nem is csoda, hogy a muzsikusokat kenyéradóik szükségképp „félíg vad, félíg gyermeki lénynek” [85.] tekintik. És ezen nem segítenek a „zenei tornaintézmények” [42.] sem, ahol a Wagner művészetére elleni „anti-tanítók” [213–214.] sok mindent tanítanak, kivéve azt, hogyan lehet életet lehelni egy zenei előadásba; sem az operák karmesterei, akik még arra is alkalmatlanok, hogy egy szimfóniát tisztességesen levezényeljenek – mit is tudnának kezdeni az énekesek uralta színház keretei között a zenedrámával mint formával? És ha maguk az előadók sem értik az operát, vajon hogyan is várhatnánk többet a műfajtól, mint áriák ürügyén írt patetikus, vagy épp szórakoztató darabokat, amelyeket hosszú üdvívalgás kísér minden hosszan kitartott magas hang után?

Költészetéről és zeneszerzéséről című esszéjét így kezdi: „Vagy talán inkább: »A könyv-és zenekereskedelemtől?»” [153.] Wagner elbeszélésében a zenei intézmények vezetői többnyire érdemtelenül, hozzáértés nélkül, úgy ülnek a zenekarok nyakán, mint a bankárok; a karmesterek és komponisták minden művészi kérdésben behódolnak a vezető színészeknek, a rendezőknek, miközben a hagyományos drámai színjátszást kissé ahhoz hasonlóan veri meg jegyeladási számokban a szórakoztató opera, ahogyan ma egy vidéki színház pénztárában osztoznak nézőkön Broadway-musicales és kortárs drámák. A „Gesamtkunstwerk” megálmodójának ítélete lesújtó: „[...] az opera mind- eddig voltaképpen hamisítatlan kontármunka volt. Ezt már akkor is el kell ismernünk, ha a német operát összevetjük az ollasszal és a franciával, és még mennyivel inkább, ha azokat a szükségszerű kívánalmakat, amelyeknek a szemünkben mind a drámának, mind pedig az önálló zeneműnek meg kell felelnie, ezzel orvosolhatatlan hibájában megtartott pszeudo-műalkotással szemben állítjuk fel!” [190.] A pszeudo-műalkotás vélhetőleg az opera keletkezéstörténetére utal, nevezetesen az antik-görög irodalmi források alapján rekonstruált új zeneművészeti formára, amely már a barokk korban előrevetítette a mai tömegművészetek, a művészet árujellegének sajátosságait. Az opera hübrisze Wagner számára a zene szórakoztató funkciójára való korlátozása: „A zene a legkevésbé humoros dolog a világon, és most mégis szinte csak humorosan komponálnak.” [164.] Mintha a 19. századi operából hiányozna minden tragikus érzékenység, ha pedig szerzője olyan szövegekön dolgozik, melynek cselekménye lehetővé tenné a zenedrámái megoldások kibontakozását, ott a komponista, miként azt Weber is bevallotta, gyakran kénytelen lemondani a dallamairól. „Azért tehát, hogy korunk színházi művészetére hanyatlóban van, nem is annyira ők okolhatók, mintsem inkább azok, akik mindenfajta elhivatottság nélkül idevezették színházainkat.” [143.]

De kik? Ezzel pedig elérkeztünk Wagner kultúrharcos elképzeléseinek gyűjtőpontjához. Az önkomentárokat olvasva bizonyos értelemben nyitva marad a kérdés: Mendelssohn mint afféle „tipikus zsidó” lett Wagner kulturális antiszemitizmusának

kedvenc célpontja, tehát a mendelssohnozás egyfajta burkolt „zsidózás”, vagy fordítva, Mendelssohn mint konkrét személy, mint világnézeti konkurencia irritálta Wagnert, s csak mintegy mellékesen foglalja magába a zsidókkal kapcsolatos wagneri előítéletek összességét? És akkor itt álljunk meg, és zárjuk is rövidre ezt a témát, mivel a szóban forgó kötetben elenyésző számban fordulnak elő antiszemita kiszólások. Persze ennyi is bőven elég indok arra, hogy e problémát ne seperjük a szőnyeg alá. Barry-Millington írja egy helyütt Wagner antiszemitizmusáról, hogy a zenetörténetben aligha találunk még egy olyan életművet, amely ilyen mértékben motivált ideológiailag, majd idézi a következő wagneri locust: „Nem tudunk elképzelni egyetlen klasszikus vagy kortárs szerepet sem, legyen szó hősről vagy szerelmesről, akit zsidó alakíthatna a színpadon anélkül, hogy ne támadna az az ösztönös érzésünk: az előadás nevetségesen oda nem illő. *Ez nagyon fontos*: az a szereplő, akit pusztán megjelenése miatt – nem egyik vagy másik jellemzője, hanem együtt az összes faji vonása miatt – minden művészi önkifejezésre alkalmatlannak kell minősítenünk, nem képes az általános értelemben vett emberség művészi ábrázolására sem.” [Barry-Millington: *Homokszem a gyöngyagylóban. Wagner és az antiszemitizmus*, Muzsika, 2013. május]

A zeneszerző mai napig zavarba ejtő gondolatai elől általában azzal a gyakorlati érvvel térnek ki az értelmezők, amit Fischer Ádám, a Budapesti Wagner-napok alapítója így fogalmazott meg egy újságírónak: „[...] nagyon sok becsületes ember volt rossz zeneszerző. A második világháború vízváltó dolog volt ebből a szempontból, mert ma már a művész felelőssége, hogy kihangsúlyozza a darab nem antiszemita oldalát, és ez nem csak Wagner esetében van így: vegyük például *A velencei kalmárt* Shakespeare-től.” [Lángoló gitárok, 2012. 06. 02.] A művészet oltára előtt tehát mindenki lenyeli a szőrös békát: Izraelben az ezredfordulón Wagner Társaság alakul, s közben a 20. századi „nyitott mű” fogalmába nemcsak belefér, de szinte kötelezően bele is tartozik a kultúrák közötti harcok konszolidációja, melynek kiváló szimbóluma az izraeli, palesztin, argentin és spanyol állampolgárságú zseniális karmester, Daniel Barenboim fellépése Bayreuthban. Úgy látszik, Wagner korunk számára kínos ideológiája egyre halványabb, már csak az „Akarat” zenei reminiscenciái maradnak, vagyis a Wagner által elképzelt „jövő műalkotása” helyett zenedrámái a múlt reformer emlékezhelyeivé válnak zene és szó addig ismeretlen metafizikai kapcsolatáról. És most térjünk vissza Mendelssohnhoz. „[...] korábban, ha olyan fiatal zenésszel találkoztam, aki közelebbi kapcsolatban állt Mendelssohnnal, az mindig arról az egy bizonyos, a mestertől származó intelemről számolt be nekem, hogy a komponálás során semmiképp se gondoljunk hatásra vagy effektusra, és kerüljünk el mindent, ami ehhez vezethetne. [...] Az előadás egyedüli vezérelve az attól való félelem volt, hogy a mű ne váljék drasztikussá. [...] Csak semmi effektus! [...] Ez a félelem, mely eredetileg csak saját cselekvőképtelenségüket fedte fel, most a potencia elleni váddá lesz, s ez a vád a gyanúsításból és rágalmaszástól nyeri aktív erejét. Az a táptalaj, melyen mindez sikeresen tenyészik, éppenséggel a német nyárspolgárnak, a kicsinyes ember lerongyolódott értelmének szegényes szelleme, amelyben, mint láttuk, a mi zenésztársadalmunk is benne foglaltatik” [92–93.] – fogalmaz Wagner, amit akár úgy is olvashatunk, mintha a szerző saját magáról alkotott portréfotó negatívját tartanánk a kezünkben. Tény, hogy ez a szellemi Mendelssohn-kép a legkevésbé sem hasonlít Nietzsche és Wagner dionüszoszi ideáljához; hiányzik belőle a görögségnek az a fenségessége, amely nél-

külöz minden bibliai jámborságot. De vajon mi történik ezzel az ideállal a *Parsifalban*? Wagner most megjelent elméleti írásai hadüzenetek a csak szórakozni vágyó nyárspolgárnak, a mindenkori pályatársaknak, és olyan zenetörténeti, illetve esztétikai kérdések tárgyi emlékei, amelyek új megvilágításba helyezhetik a magyar nyelven eddig kialakított Wagner-képünket zsenialitás, dilettantizmus, antiszemitizmus és megalománia arányairól. Lévén, hogy bizonyos értelemben Wagner gazdagon dokumentált élete maga is egy nyitott mű, sokan várják írásainak kritikai kiadását, amelyből valószínűleg még többet megtudunk. Egyet kivéve: „[...] hogy miként tévedtek be ezek a négy lábúak a falusi templomból az operaházainkba – mert annak, folytatja költői, már-már szókratészi iróniájú kérdését Wagner a vezénylésről elmélkedve –, csak Isten a megmondhatója” [44.]. [*Rózsavölgyi és Társa*]

KARAP ZOLTÁN

# Összművészeti keresztény pedagógia

*KEZD ŐSZÜLNI A NYÁR; ANGYALMESE; GÓLYAHÍR. IRODALMI SZÖVEGGYŰJTEMÉNYEK ÉS REFORMÁTUS PEDAGÓGIAI ÖTLETTÁRAK, SZERK. MIKLYA LUZSÁNYI MÓNIKA ÉS MIKLYA ZSOLT*

Hogyan érdemes bevezetni a kisiskolások életébe a kortárs irodalmat? Hogyan kapcsoljuk klasszikusokhoz az iskolában, vagy mit vegyünk elő otthon, hogy az kedvcsináló legyen? Hogyan tanítsunk kortárs szerzőket, és kiket válogassunk, ha maga a legújabb NAT (a klasszikus szöveg- és adatmennyiség kizárólagossága miatt) vajmi kevés teret hagy erre? Hogyan kapcsolható össze a keresztény világkép és a korszerű művelődés, irodalomszemlélet az oktatásban? Az alább bemutatandó nem-kötelező tankönyvcsalád a lehetséges frappáns válaszok egyike. A föltett gyakorlat- és hatásközpontú kérdések a jelenkori vitaműsorokban is gyakran elhangzanak, ám már a reformáció idején is taglalták azokat. Nem véletlenül, hiszen a kérdések gyűjtőpontja és tétje maga a fejlődőképes, önképző, művelt és erkölcsös személyiség, amely mindig is fontos szerepet töltött be a keresztény kultúrában, de különösen a protestantizmusban és a protestáns szellemű nevelésben.

[*Pedagógia és művészet a gyakorlatban*] A tevékenységközpontú pedagógiák általában egyszersmind személyiségközpontúak is. Ezért egy személyiségközpontú pedagógián alapuló válogatás eredményét tekintve nem mellékes, hogy ki válogat és szerkeszt, kinek az ízlését tükrözi egy adott gyűjtemény. Jelen esetben egy református házaspár, két pedagógus-író, Miklya Luzsányi Mónika és Miklya Zsolt húszéves kutatómunkájának, folyamatos és változatos pedagógiai, tananyagfejlesztői és művészi műhelygyakorlatának tapasztalatai összegződtek. Az ő, egyéni életútjukból is következő fortélyaik értek össze rendszerszinten, rendkívül komplex módon egy kiadványsorozat formájában. Ezért ennek vizsgálatát érdemes legalább irodalom-esztétikai és pedagógiai szempontból *egyszerre* elvégezni.