

deti szövegben az is nyilvánvalóbb, hogy Gibreel passzív médium volt a hang tolmácsolásában, és szá-
ján keresztül egy idegen erő beszélt: „we all know how
my mouth got worked”. (Kiemelés tőlem. – Gy. Á.)

5. Az eredeti szövegben sokkal hangsúlyosabb szin-
taktikai helyet kapnak „Mrs. Tortúra” olyan jól is-
mert attribútumai: „at least three times a week. Her per-
mawaved coiffure, her pearls, her suit of blue”. (293.)
Még egy rejtett utalástól is megfosztja a fordítás
a szöveget, nevezetesen az angol parlament Guy
Fawkes nevéhez fűződő felrobbantásának kísérleté-
től, akinek a miniatűr képmását november 5-én a
megemlékezés jegyében égetik el az angol gyerekek:
„Maggie-maggie-maggie, bays the crowd. Burn-burn-
burn. The doll, – the guy, – is strapped is strapped into
the Hot Seat.” (293.)

6. „Where Chamcha saw attractively faded grandeur, Gib-
reel saw a wreck, a Crusoe-city, marooned on the island of
its past, and trying, with the help of a Man-Friday under-
class, to keep up appearances.” (439.) A „maroon” angol-
ul egyszerre jelent „lakatlan szigeten rekedt”-et, mint
ahogy azt a magyar fordítás tolmácsolja, valamint
nyugat-indiai szökött néger rabszolgát, vagyis az angol
szövegben még hangsúlyosabban kifejeződik,
hogy mi is ez a rabszolgamunkára épített múlt,
amely korántsem békésen nyugvó halott.

7. „City, he cried, and his voice rolled over the metropolis
like thunder, 'I am going to tropicalize you.’” (354.) A for-
dítás nem igazán adja vissza a trópusi klíma megho-
nosításának szándékát, és a rendkívül tömör és ha-
tásos megszólítás („City”) is indokolatlanul átalakul:
„– Hé, te város, hé, ti akik vagytok lakói! – kiáltotta, hang-
ja villámként dübörgött végig a metropolison. – Most be-
fitők nektek!” (407.)

8. A kifejezés a posztkoloniális irodalomkritikában
használatos „writing back” fordítása, amely egyéb-
ként magától Rushdie-től származik: a nyolcvanas
években a CSILLAGOK HÁBORÚJA egyik részének a cí-
mével játszva (THE EMPIRE STRIKES BACK) egyik cik-
kének azt a címet adta, hogy THE EMPIRE WRITES BACK
WITH A VENGEANCE. A kifejezést később a Bill Ashcroft,
Gareth Griffith és Helen Tiffin nagy sikerű könyve
népszerűsítette a kritikusok körében (THE EMPIRE
WRITES BACK: THEORY AND PRACTICE IN POST-COLONIAL
LITERATURES. London: Routledge, 1989).

9. A magyar fordítás itt hozzáír az eredeti szöveghez,
és túlmagyarazza: „They describe us [...] That’s all. They
have the power of description, and we succumb to the pic-
tures they construct.” (168.) A „valahogy, furcsamód, ön-
kéntelenül” nem szerepel az angol szövegben, mint
ahogy az utolsó mondat sem. Vagyis Rushdie stílusa
egyszerűbb, mint ahogy azt a fordításból gondol-
nánk, hiszen rengeteg jelzőt ad hozzá a fordító tel-
jesen feleslegesen, és mégis komplexebb, sajátos
szóválasztásaival többet kifejez, és több intertex-
tuális referenciát tartalmaz.

10. A fordítás ötletes, de jelentősen eltér az eredeti
szövegtől: „I know the truth, obviously. I watched the

whole thing. As to omnipresence and –potence, I’m making
no claims at present, but I can manage this much, I hope.
Chamcha willed it and Farishta did what was willed.” (10.)
Az „obviously” sokkal erősebb módosítószó, mint a
„történetesen”, jobban érzékelteti, hogy a regénybe
kontárkodó sátni hang egyértelműnek véli, hogy az
igazság birtokosa. A „mindenütt jelen lévő és mindenre
ható mindenható” nagyon ötletes megoldás, de csend-
ben maradásra nincs utalás az eredeti szövegben, a
„maga idején megtörtetik majd ez a csend is” pedig telje-
sen a fordító találmánya. A lefordítatlanul hagyott „I
can manage this much, I hope” azt jelenti, hogy a Sá-
tán annyit hajlandó megosztani az olvasóval, amennyi-
nyit a következő mondatban megoszt, és valóban
visszatartja tudását, de azt egy szóval sem említi,
hogy valaha is fel fogja világosítani az olvasót, mint
ahogy azt a „maga idején megtörtetik majd ez a csend is”
mondatból gondolnánk. Persze nem is világosítja
fel, végig kaján marad, fitogtatja tudását, de csak
azért, hogy ingerelje a szereplőket és az olvasót,
akiknek a kérdéseire egyszer sem hajlandó választ
adni. Egy ilyen horderejű félrefordítás után az idé-
zet végéhez hozzácsapott félmondat („úgy lett, ahogy
lennie kellett”) már valóban semmisségnek tűnik.

11. „He saw, sitting on the bed, a man about the same age
as himself, of medium height, fairly heavily built, with salt-
and-pepper beard cropped close to the line of the jaw. What
struck him most was that the apparition was balding,
seemed to suffer from dandruff and wore glasses.” (318.)
A fordítás itt viszonylag pontos, két apró eltéréstől
eltekintve: a „salt-and-pepper beard cropped close to the
line of the jaw” élénk és élethű képet teremt, ezt nem
teljesen adja vissza a „rövidre nyírt őszeszekete szakáll”,
a „what struck him most” jelentése pedig „ami leginkább
meghökentette”.

Györke Ágnes

ÉLET VAGY ÉLETMŰ?

Székely András: Szántó Piroška
Holnap Kiadó, 2004. 103 oldal, 5900 Ft

Megjelent egy album Szántó Piroskáról, ami
megint nem monográfia, hanem tömör kor-
rajz, vidámra sikerült társadalomtörténet, meg-
szakítva vendégszövegekkel és műalkotásokkal,
válogatás, amiből talán megismerhető a grafi-
kus és szépíró, talán nem. Vajon hogyan lehet-
ne életrajzot írni arról, aki már megírta a sa-
játját, főként hiteles életrajzot anélkül, hogy
elsősorban tőle idéznénk, rá hivatkoznánk?
Székely András nem kívánta elhelyezni az élet-

művet a XX. század művészettörténetében, ilyenformán értékelni sem, hanem barátságos hangon megidézte a XX. századnak azokat az évtizedeit, amelyekben Szántó Piroska élt és alkotott. Pedig a művész halála után hat évvel nyugodtan lehetne bátor, az érintett már nem háborodik fel, ha félreértik, és nem pironkodik, ha agyondicsérik, és nem őriz utána haragot. Az album kritikusa éppen ezért nem szállhat vitába a szerkesztővel – vitatkozni csak érvekkel, véleményekkel lehet, érzelmekkel és emlékekkel nem. Ha valaki mégis vállalkozik a kötet bírálataira, akkor a saját Szántó Piroska-képét hasonlítja Székelyéhez, ami egyébként nem lehet azonos, vagy akár a dolgok fontossági sorrendjét elemzi, Székely értékrendjét, amivel bátran lehet vitatkozni: valóban így lehet bemutatni a művészt?

A Szántó Piroska-irodalom igen szegény, ha eltekintünk saját írásaitól, és rendkívül gazdag, ha nem tekintünk el. Kiugrott művész volt, élete nagyobb részében főállású – könyvkiadók által – alkalmazott grafikus és mesélő. Művészeti alkotásai ma nem divatosak, mert nem elég hangosak és váratlanok. Emlékét egyelőre csak barátai és tisztelői tartják életben, ez az emlék pedig inkább a szórakoztató és sokszor kellemetlen társasági emberről (Vas István visszaemlékezését e kötet is feleleveníti: „*a rokokó jelleget barbarus fűszerezte némely trágár kifejezés, mintha egyenesen az alföldi kocsiháromkodású szókincséből tört volna be a szellemes társalgásba*”), a tehetségesen megírt anekdoták szerzőjéről szól, nem pedig a képzőművészről, a múlt század derekának két, egymással leszámazotti viszonyban álló alkotói köre, a Szocialista Képzőművészek Csoportja és az Európai Iskola tagjáról és még csak nem is a könyvillesztrátorról. Így hát belátható időn belül művészeti monográfiát sem írnak róla. Nézzük meg a kötet végén közölt irodalomjegyzéket. Vas István és Szántó Piroska memoárjain kívül néhány korabeli és későbbi, áttekintő munka a negyvenes évek képzőművészetéről, a többi pedig csupa olyan kötet, melyekben ő csak az egyik művész a többi között.

A festő életrajza alkotásain keresztül is összeállítható, hiszen ábrázolta szerelmeit, helyeit, elveihez, hitéhez fűződő viszonyát, az átélt gyönyöröket és borzalmakat. Ha pedig még ír is, akkor a félreértéseket, a belemagyarázásokat is elkerüli. Szántó Piroska többet tett, mint az író Bálint Endre, Bernáth Aurél

vagy Román György, ő ugyanis nem elemzett, nem a megfesthetetlent fordította szavakra, hanem mesélt, ahogy ő mondta, ott folytatta, ahol Vas István az AZUTÁN-nal abbahagyta.

Amit nem írt le, azt az utolsó éveiben örömmel, könnyekkel, erőtlen kacagással osztotta meg a hallgatósággal, a minél fiatalabbakkal, mert eszük ágában nem volt kételkedni abban, hogy Szentendrén vagy a New York kávéház körül és fölött ki kivel és kivel miért nem. Túlélte kortársait, fél évszázaddal Vajdát és Ámost, évekkal Bálintot, Kornisst, akik neki nem művészek voltak festményekkel és rajzokkal, hanem emberek hangokkal, helyzetekkel, történetekkel, kedvességgel és utálkozásokkal. Ez volt az előző élete. A következőben pedig ott volt Ottlik, nem íróként, hanem barátként, aki csak üvöltve tudott beszélni, Kormos nem költőként, hanem mint kedves link, és Réz Ádám sem műfordítóként, hanem a legszebb hangú férfiként az alkalmi kórusban.

Zavarban érzi magát a generációkkal fiatalabb tisztelő, ha azt kell leírnia, hogy Szántó Piroska festői talentuma nem ért fel alkotótársai, Bálint, Vajda, Ámos, Korniss kvalitásához. Szmélyisége, egyénisége, átható zöld tekintete, éles nyelve, hallatlan műveltsége és szépírói ízlése nagyobb rajongással töltötte el környezetét, mint művészete, ami – hiába tisztelünk – elmaradt a többi (nő)művész(nő), Ország Lili, Gedő Ilka, Vajda Júlia vagy a fiatalabb Keszé Iлона tehetségétől és erejétől. Vajon tudott erről? A sors megmentette őt Vas István feleségeként attól, hogy egyike legyen az Európai Iskola elfelejtett kismestereinek vagy a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas évek Képcsarnok Vállalata által közepesen foglalkoztatott képzőművészeknek? Ő maga ügyesen kihátrált ebből a helyzetből, felvetésből, rajzolt és írott műveivel elterelte a szót. Igaz, jó esetben senki nem veszi a bátorságot, hogy értékelje magát a többiekhez képest, ezt a feladatot másokra bízta. Lossonczy Tamás mondta egyszer: Kállai Ernő többet tudott róluk, mint ők – az Európai Iskola tagjai – magukról. Ők csak alkotottak, Kállai pedig helyet talált a műveiknek, képes volt viszonyítani és értékelni, térben és időben. A művészettörténet egyelőre nem keres helyet Szántó Piroskának, ugyan kihagyhatatlan a negyvenes évek művészetének leírásából, és az irodalomtörténet sem vette át, mert még hallgat a klasszikus kortárs magyar szépirodalomról. Az más kérdés, hogy ha egyszer

elér idáig, belefér-e a majdani kánonba egy kiugrott rajzoló néhány kedves és igen szerethető kötete.

Székely András nem a művészettörténetben, hanem sokkal inkább a politikában, a társadalomban, a mozgalomban helyezi el Szántó Piroskát. Kétségtelen, izgalmas figura, aki zsidónak keresztény, úrilánynak parasztlány, baloldali mozgalomként pedig kapitalistához megy feleségül. A műelemzéseket Kállaira, a György–Pataki és a Hamvas–Kemény szerzőpárosokra vagy Szabó György húsz évvel ezelőtt megjelent kismonográfiájára, Frank János, P. Szűcs Júlia alkalmi kritikáira bízta. Egyedül a GYERMEKBIBLIA illusztrációi kapcsán jelenik meg némi analízis, utalás az alkotó öktenikus és hitében is öntörvényű szellemére.

A kötet főhőse olykor mellékszereplővé válik Vas István mellett: a költő–műfordító–lektor feleségének státusa mintha erőteljesebben jelenne meg sok esetben – ez lett volna a valóság? A szövegek válogatása azt a feltételezést erősíti, hogy Vas István mellett játszotta el azt a szalonhölgy és hobbiművész szerepet, amit „Gé”, az első férj osztott rá sikertelenül. A közölt művek között sem találunk az egyetlen, drámai erejű 1949-es FÉLEK címűn, majd az 1957-es TOPOLÁNSZKY SÍRJA-n kívül mást a Vassal való legális kapcsolatának elejéről. (A FORRADALMI SZVIT nem a hétköznapi alkotóját idézi fel.) Elkötelezett háztartásvezető, áldozatos hitves, aki művészi eltökéltségét minden további nélkül aláveti férje karrierjének. Nem kiállítási lehetőségeket keres, hanem ennivalót az esti vendégeknek. Oldalakon keresztül csak Vaszról és Vaszna a párthoz fűződő viszonyáról, az ötvenes évek túlpolitikált irodalmi közéletéről olvashatunk, és csak két bekezdést kap Szántó Piroska nyolc évének (1948–56) minden munkája (többségében mesekönyvek illusztrálása), a reprodukciók között pedig egyáltalán nem jelenik meg. Méltatlan – manapság pedig indokolatlan – átsiklani azon a döntési kényszeren, mely elé a Rákosi-korszak állította a művészeket. Amilyen empátiával jelenik meg Vas István szenvedése, hogy szerkeszteni kénytelen a MAGYAR ÍRÓK RÁKOSI MÁTYÁSRA címművet, és elszántsága, amellyel visszaadja tagjelöltkönyvét, úgy degradálódik a grafikus nehézkes szakmai feladatává az Ifjúsági Könyvkiadó vezetőjével való együttműkö-

dés. Mintha csak elpárolgott volna a fiatal művész hajthatatlansága, mintha nem a politika zavarta volna ki a nyilvánosságból a művészet autonómiáját hirdető alkotókat. A közelmúltban került a kezembe a *Szabad Művészet* egyik 1951-es száma, mely a művészek kongresszusi felajánlásairól tudósít. A Rákosi-plakettek, Lenin-portrék, sztahanovista életképek között megbújik Szántó Piroska felajánlása: „*Fokozottabban fog foglalkozni Csarusin szöveg művész állatrajzaival, hogy így feljavítsa saját művészetét a gyermekmese-illusztrációknál.*” Vagyis ezeknek nem ígért semmit, ennek a rendszernek nincs mit számon kérni rajta. Ezzel a szellemességgel és önróniával élte túl nemcsak az ötvenes éveket, de már előtte a világháborút, majd a Vas István nélküli kilencvenes éveket, napról napra betegbben, közben megoldást keresve az „azutánra”: rendezni a sorsát a szeretett nővérnek, Szántó Panninak, a költő könyvtárnak, a műveknek és a szentendrei háznak. Kétségtelen, hogy Vas István mellett betöltött szerepével is halhatatlanná vált volna, mint íróink, költőink felejtethetetlen műzsái, ám ebben az esetben alanyi jogon is jár a halhatatlanság, a képzőművészé és az íróé, még ha élete talán erősebb és fontosabb is, mint az életműve.

Rengeteg a kitérő a kötetben: viccek, öntörvényű asszociációk, Székely önéletrajzi utalásai, naplószerű megjegyzései, sztorik, ahol jobb esetben legalább Vas István szerepel, Szántó Piroska ritkábban. Az életmű tekintélyes részét kitevő könyvillusztrálás itt feladatot jelent, amit a művész teljesített, de nem tudjuk meg, hogy örömmel és lelkesen vagy kényszerűen és kelleetlenül. Az illusztrátor lehet önállóan gondolkodó művész, a rajzokat pedig jó esetben nem rendeli maga alá a szöveg, különösen gyermekkönyvek esetében nem. Amíg egy erősebb élmény felül nem írja, a szöveggel magyarázott illusztráció jelenti magát a művet a gyermek olvasónak.

A kötet utolsó oldalain montázsszerűen jelennek meg az egyes alkotói témák és korszakok, a SZERELMESEK-sorozat, a fészületek és cicarajzok hosszú sora, az állatok és növények képből kirajzolódó portrék, legtöbbször csak az említés szintjén, holott talán ezek jelentették az igazi Szántó Piroskát, a személyiségét és alkotói módját tekintve önálló képzőművészt.

A szerkesztő-szerző az idézett szövegek válogatásával azt az arányt érzékelteti, melynek

alapján benne teljessé válik a kötet tárgyának emléke. Székelyben ezek szerint így teljes. Meg kell becsülni, mert amíg egy elfogulatlan, személyességgel nem vádolható egyetemista fel nem fedezi magának Szántó Piroskát, hogy diplomadolgozatában végre feldolgozza a művészetével, írásaival teljes életművet, addig marad ez a színeiben kiváló és hiteles (ez is ritka) album, olyan társadalomtörténeti adalékokkal, melyek a fiatalabbaknak biztosan sok újat nyújtanak.

A monográfiákban a közölt művek kronologikus rendben, lehetőleg az említés sorrendjében következnek, a kötetet műtárgyjegyzék zárja. De nem csak ezek hiányában tekinthetjük Székely munkáját inkább emlékkönyvnek – Vas István, Szántó Piroska és Székely András közös emlékkönyvének.

Gréczi Emőke

ZENE – A ZENÉK TÜKRÉBEN

Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*

Fordította Zoltai Dénes

Typotex, 2004. 171 oldal, 1650 Ft

A muzsikusság és a történész kétezer éve várja, hogy kapjon valamit a filozófustól. A filozófus kétezer éve gondolja, hogy a muzsikustól nincs mit kapnia. Pedig nyilvánvaló ellentét feszül például a hegeli zeneesztétika megállapításainak egyetemessége és szerzője zenei tájkozottságának feltűnő korlátai között. És ha Platón csak egy kicsit pontosabban körvonalazta volna azokat a zenéket, amelyeket utópisztikus államába bebocsátott vagy onnan kitessekkelt, akkor az ókori zene kutatóit is évszázadokra elégséges munícióval látta volna el. Amilyen régi keletű azonban az értetlenség és idioszinkrázia a két tábor között, éppen annyira céltalan is. Egyrészt, aki a zenék tanulmányozására adja a fejét, az egyre kevésbé tud hinni abban, hogy azok egyetemes zenefogalomban találkozhatnak, így horizontjáról eltűnik a Zene; másrészt a Zene igazolásához a filozófusnak nincs szüksége a létező zenék teljességére. Két ellentétes irányból kiindulva közel juthatnak egymáshoz, ám elérni sosem fogják egymást: a Zene absztrakciója sosem

lesz képes lefedni a létező zenék összességét, utóbbiak sokfélesége pedig sosem igazolhat egy egységes és egyetemes zenefogalmat. Látzólag süketek párbeszéde folyik tehát, ami azonban nem zárja ki a kölcsönhatást. Egyfelől a filozófust körülvevő zene, majdnem felismerhetetlenné finomulva, rajta hagyja bélyegét filozófiáján, másfelől ez utóbbi, durván leegyszerűsített alakban, mégiscsak visszaszívároga a zenei gyakorlatba. Nem arról van szó, hogy például Wagner zenedrámái közvetlenül levezethetők elméleti írásaiból, ugyanakkor tény, hogy ideológiamentes zenei gyakorlat legfeljebb ideológusok képzeletében létezik.

Eltekintve attól, hogy életét *AZ ABSZOLÚT ZENE* ESZMÉJE című könyvének filszövege *post mortem* megrövidíti egy évvel (valójában a nagyszerű zenetörténész 1989-ben hunyt el), Carl Dahlhaus szerencsés szerzőnek mondható, hiszen tevékenysége nyomán a fenti párhuzamosok esélyt kaptak arra, hogy, ha egy tűnékeny pillanatra is, találkozzanak. Dahlhaus persze nem Mattheson, aki a XVIII. században jelen-tékeny teoretikus munkássága mellett operákat komponált, amelyeket vezényelt és olykor énekelt is. Dahlhaus mindenestül az elmélet embere, aki a zenetörténeti és a filozófiai beszédmód között közvetít. Szövegeinek komplexitása a megoldhatatlanság határán billegő feladatot ró magyarítójára: körmondatai a német észjárásat képezik le, és a német filozófiai kultúrában gyökereznek, s az „idegen” szavak a németben jóval kevésbé idegenek, mint a magyarban. A könyvnek mindenesetre határozottan jót tett, hogy zenetörténész helyett filozófus fordító kezébe került; a magyar zenei könyvkiadás újszerűtű kiváltsága, hogy olyan professzor állt Dahlhaus mögé, mint Zoltai Dénes, aki, egész életművének (benne Hegelfordításának) háttéré előtt fölényes biztonsággal mozog mindazon zeneesztétikai és filozófiai szövegek között is, amelyekre a könyv épül. Dahlhaus azonban szövegeinek filozófiai súlya ellenére is előzékenyebb az olvasóval zenetörténész kollégái többségénél: azzal, hogy kezdetkor rendre olyan problémát exponál, amely jó eséllyel közös olvasójának tapasztalattal, szövegeit mintegy az olvasóból bontja ki, és vezetni tudja őket gondolatmenetének olykor nyaktörő hegyi ösvényein. Éppoly kényesen ügyel arra, hogy elvi kijelentéseit mindig konkrét példákkal igazolja, mint arra, hogy a

szövegeibe foglalt tárgyi ismeretek egy tágasabb probléma horizontján tűnjenek fel. Hogy a probléma sokszor paradoxonként mutatkozik előtte, az semmiképp nem igazolja a sanda hangokat, amelyek Dahlhaust zseniális dilettánsként emlegetik. A paradoxont gyanús-nak tekinteni a tudományos gondolkodásban éppoly elterjedt, mint amilyen indokolatlan, mivel a paradoxon nem a probléma megkerülése, hanem a probléma és a megoldására kínálkozó nyelv összemérhetetlenségének dialektikus beismerése.

Ehhez az átfogó látáshoz képest Dahlhaus könyvtémái meglepően szűk területen mozognak. Josquin miséiről írott disszertációját követően – híven saját ifjúkorának szellemi klímájához, amelyben még nem Mozart, hanem Beethoven volt a vezércsillag – érdeklődésének iránya lényegében mindvégig megmaradt az európai zenei hagyomány fő vonulata és a mai koncertrepertoár által kijelölt csapáson: Wagnerről és zenedrámájáról három könyvet írt, rajta kívül jellemző módon csupán Beethoven kapott monográfiát (BEETHOVEN UND SEINE ZEIT); becsületem németként ő is megírta a maga zeneesztétikáját (MUSIKÄSTHETIK) és zenetörténetét (GRUNDLAGEN DER MUSIKGESCHICHTE), és árulkodó, hogy tizkötetes, posztumusz életműkiadásában mindössze egy-egy kötet jut a Régi és az Új Zenének, miközben nem kevesebb, mint négy a XIX. századnak. A kétkötetnyi zeneelméleti frás elrettentő címe (ÄLTALÁNOS ELMÉLET) mögött megint csak olyan, hétköznapi zenei jelenségek történeti gyökereiig hatol, mint a modern európai zenekultúra egészét vállaló tartó „harmonikus tonalitás”. Ami a szílen van, az rendre kiesik Dahlhaus látóköréből: nemcsak a Régi Zenének vagy az avantgárdnak nem szentelt önálló munkát, de azt is nehéz lenne elképzelni, hogy hagyatékból előkerüljön egy dzsesszel, világzenével vagy népzenei revivállal foglalkozó kézirat. (A XIX. századi „Trivialmusik” nyilvánvalóan ugyanannak a törésnek feltárása keretében izgatta Dahlhaust, amely jóvátehetetlenül kettéhasította az európai zene XVIII. század végéig őrzött egyetemességét, és amely az abszolút zene jelenségét is kitermelte.) Mindenekelőtt a klasszikushoz, a már kanonizálthoz vonzódik, és szellemi magatartásának egésze kirívóan konzervatív. Már az eredeti könyv megjelenésekor is jószerivel elképzelhetetlen lett volna, hogy egy művészet- vagy irodalomtör-

ténész GRUNDLAGEN... vagy ...UND SEINE ZEIT-típusú könyveket publikáljon, ám Dahlhaus számára ez nem jelent problémát, a XIX. századi német muzikológia öröksége nemcsak vállalható a számára, hanem saját munkásságát láthatóan emez örökség tudatos folytatójának tekintti. (Egy másik könyvében írja: „Az európai konzervatívizmus... csupán azt igyekszik érvényre juttatni, hogy nem a régit kell megokolni és igazolni, hanem az újat.”)

Ha van tárgy, amelyre mai, mindennapi zenei tapasztalataink és előfeltevéseink orosz-lánrésze visszavezethető: az abszolút zene kérdése ilyen. Ha valaki csak feltesz otthonában egy lemezt, vagy ha a hangverseny intézményét a zenebefogadás természetes útjának tekintti: máris az abszolút zene fogalmában rejlő történeti előfeltevések hálójába került. Mi is az abszolút zene? A közkeletű válasz, mely szerint szövegtelen, tisztán hangszeres koncertzene, legfeljebb alaki értelemben elégséges. Mert mit kezdünk akkor egyrészt a hangszerekre, de nem koncert céljára komponált, habár ma koncerten megszólaltatott zenékkel, másrészt a hangszereken játszott, de nem speciálisan hangszerekre komponált alkotásokkal? Az írásban fennmaradt dallamhangszeres zene (a billentyűs muzsika nem számít ide) csekély mennyisége a XVI. századot megelőzően nem azt jelenti, hogy a hangszereket szobadísznek használták, csak éppen a zene egyetemességéből következett, hogy a megszólaltatás mikéjé felőli döntés nem a kompozíció, hanem az interpretáció körébe tartozott: hangszeres zene az volt, amit éppen hangszereken játszottak. Egy XIV. vagy XVI. századi motettában a szöveg jelenléte éppoly kevésbé zár ki tisztán hangszeres megszólaltatást, mint ahogyan önmagában a szöveg hiánya sem biztosítja, hogy „hangszeres” darabbal van dolgunk. Az abszolút zene XIX. század elején felbukkanó fogalmában tehát innen nézve nem a hangszereken előadott vagy előadható zene, hanem a sajátosan hangszeres nyelv esztétikai legitimálása volt a döntő mozzanat, egy olyan nyelv, amely immár nem vezethető vissza az énekésre és a vokális nyelvből származó figurákra. XVII. századi kialakulásakor az önálló dallamhangszeres nyelv fő forrása a hangszeres tánc mellett éppen a vokális figurakincs volt, és még Haydn és Mozart hangszeres műveinek is első számú gyakorlati esztétikai elve az áténekeltség, a szerkesztés maradéktalan transz-

parenciája. Vagyis, bár a hangszeres-világi műfajok ekkorra mennyiségben és esztétikai rangban is kétségkívül élre törtek a vokális-egyházi műfajokkal szemben (igaz, e változás korabeli mértékéről alighanem torzítva ad számot az egyházi termést háttérbe szorító mai koncert-repertoár), a mérték továbbra is az ének maradt. (Ha a barokk zenében az énekhang vette fel a versenyt a hangszeres tökéletességével, Mozart korában a hangszeres igyekezett énekelni, hogy ezzel mesterséges mivoltukat mintegy elrejtve eleget tegyenek a természetesség iránti klasszikus követelménynek.) Kérdés: a klasszikus zene klasszicitásának vajon nem része-e a vokális eszmény érvényesítése a hangszeres zene közegeiben is, a vokális és instrumentális elv összebékítése és egyensúlyuk megőrzése? És fordítva: az „abszolút zene” uralomra jutása vajon nem ennek a klasszikus egyensúlynak végzetes felborulásáról tanúskodik?

Az abszolút zene fogalmát tehát zenetörténeti értelemben éppen az az igény kényszerítette ki, hogy *harmonia* és *logosz* egységét, a *muзикé* egységességét ért európai vesztéségből elméleti nyereséget csináljanak. Korábban a zene transzcendens elemét éppen a nyelv, a poézis jelenléte biztosította. A különös azonban éppen az, hogy a zene később sem szabadul a nyelvi hasonlattól: a nyelvel való példálózás abban a pillanatban felüti a fejét az elmélet szintjén, mihelyt a zene mint egyetemes nyelv és az e nyelvszerűségben megnyilvánuló közösségi implikációk felbomlásnak indulnak, illetve – tágabban nyitva a zenetörténeti ollót – mihelyt a hangszeres zene nyelvi önállósodása megkezdődik. Éppen a kora XVII. században, az önálló hangszeres zene kialakulásának idején dolgozták ki a figurant, amely nem más, mint a retorika transzponálása a zenébe; a XVIII. századi affektustan pedig hasonlóképp nyelvi élesen körvonalazott érzésekben gondolkodik. Dahlhaus olvasóinak mindenestre tisztában kell lenniük azzal, hogy szövegkezelés terén a szerzők és a játékosok az európai zenetörténet századai során legtöbbször nem a filozófusok eszmefuttatásaihoz, hanem a zenei retorika hagyományos gyakorlatához tartották magukat. Ez utóbbi márpedig nemcsak a zenei stílusoknál, hanem a filozófiai zeneesztétikánál is jóval lassabban változott. (Jó esély van rá, hogy ha egy szövegben például a „mély” szó sze-

repel, azt Bach és Schönberg egyaránt egy lefelé ugró hangközként komponálja meg, az „örök” szót pedig mindketten hosszan kitartják, s mindez merőben független attól, hogy zene és szöveg viszonyát éppen természetutánzásként, érzések kifejezéseként vagy egyéb módon határozta meg az egyidős filozófiai zeneesztétika.) Végül a kora XIX. századnak a hangszeres zene metafizikai megalapozását szolgáló entuziasztikus szövegei, miközben a szöveget „zenén kívüli” elemnek, járuléknak tekintették a zenében, akár úgy is olvashatók, mint egy ismeretlen nyelv leírása. (A kora romantikus zeneesztétikának a Kimondhatatlanról szóló passzusain a Georg Hamann által közvetített zsidó nyelvmisszika hagyta nyomát.) Amikor pedig a retorika hagyomány, a *musica poetica* elavul, a név csupán jelentést vált: a „költői” ekkor voltaképpen a „romantikus” szinonimájává lesz, de „*egyáltalán nem arra utal, hogy a zene függne a költészettől, hanem valamennyi művészet közös szubsztanciáját jelöli*”, magát a művészet eszméjét és sine qua nonját. (Lásd a komponista nyelvújítás kori magyar megjelölését: *zeneköltő*.) Természetesen a poézishez való viszony mellett laikus rétegekben sokkal fiatalabb, ám mai napig sokkal elterjedtebb narratívája az esztétikának az érzések felőli zenemeghatározás. Innen nézve Dahlhaus leglényegesebb felismeréseinek egyike, hogy az érzelme fogalma mindenekelőtt nem a romantika, hanem a megelőző szentimentalizmus zenei tapasztalatához tartozik. A romantikus zeneesztétika éppenséggel érzelme-ellenes, mivel éppen a befogadható érzelme-ken túllépő Fenséges transzcendens tapasztalatából indul ki.

Keveset érthetünk meg azonban abból a maradandó befolyásból, amelyet az abszolút zene fogalma a mai zeneéletre gyakorolt, ha csupán a zene- vagy esztétikatörténeti kontextusa felől közelítjük meg. Az abszolút zene mindenekelőtt hallásszociológiai fogalom. Abszolút zene mindenekelőtt az, amit abszolút zeneként fogadnak be. Egy XVIII. század közepi udvari „zenés akadémián” muzikusok és nem muzikusok között nincs éles térbeli határ, és a zene befogadása, ha társadalmilag kötött is, formáját kötetlenség jellemzi: egyesek csoportokban beszélgetnek, mások teáznak vagy kártyáznak, a zenét váltakozó figyelemmel követve, végül van, aki különvonulva csakis a ze-

nére figyel. Nyilvánvaló, hogy nem zenei, hanem társasági eseménnyel van dolgunk, ahol a zene nem kíván magának az eseménynek a helyébe lépni, és nem önmagát, hanem az eseményt reprezentálja. A zenehallgatásnak nem volt szigorú normája, és ebbe a szabadságba a későbbi korok elrévült, magányos zenehallgatási módja is belefért, ám ami e keretek között megszólalt, az tisztán hangszeres, de nem abszolút zene. Ugyanez a szimfónia ötven évvel később nyilvános hangversenyteremben viszontlátva immár egy messzemenőig normalizált befogadásmód tárgya: már nem a zene a társasági esemény funkciója, hanem fordítva – itt már azért gyűlnek össze emberek, hogy zenet hallgassanak. A zene immár kizárólagos figyelemre tart igényt, és hallgatásának módja rituális szigorral körvonalazott: amíg a teremben zene szól, a korábbi oldottsággal ellentétben már csupán egyféle viselkedés megengedett. Korábban zene és környezete magába fogadta egymást, az új befogadásmód lényege viszont a külvilág kirekesztése a zenéből, a *hallgatás* (a szöveg mint „zenén kívüli elem” kirekesztése a zenéből és annak hangzó környezetéből), ami a zenébe való kontemplatív bezárkózást követel – a társas esemény résztvevőiből befelé forduló, néma *hallgatók* váltak. Funkcionalitás és közösségi tapasztalat a legszorosabban összefügg tehát, és a polgári világ zenehallgatási ritusa, vagyis a mai napig élő (halott) hangversenyforma a valódi közösségi aktus hiányát és a befogadó passzivitását intézményesíti, rendi korlátokon átlépő demokratizmus pedig a közösségi kódjától megfosztott, magányos művészetértelmezést leplezi. Ez leginkább abban a zenetörténeti folyamatban mutatkozik meg, amelyre Dahlhaus kevés súlyt fektet, pedig az feltűnően egybeesik az abszolút zene fogalmának kialakulásával: a régi zene újraélesztésében. Mivel a régi zenéből csak a zene volt életre kelthető, funkciói nem, ezért a régi zene újraélesztésének helyszíne mindenekelőtt a koncertterem volt, amely közös nevezőre hozta az egykor különböző funkciójú zenéket (1829-ben senki sem hiányolta, hogy a MÁTÉ-PASSIÓ-t nem szakrális térben, hanem semleges koncertteremben mutatják be), röviden: a régi zenét abszolút zenévé kódolták át. Alaposan körülményes viszont Dahlhaus régi zene és „művészetvallás” szoros kapcsolatát, amelyben az eredeti liturgikus kö-

zegeből kimetszett vokálpolyfónia tökéletesen eleget tett a pszeudovallásos zenerajongás iránti igénynek. (Liturgikus közegében a zenével a liturgikus aktus közösségi implikációit, nem „magát a zenét” fogadjuk be; a Palestrina-kor kórusműveinek XIX. századi, lassú és áhítatos megszólaltatása mintegy a valódi liturgikus funkció pótlékának szerepét töltötte be. Ilyen értelemben a szöveges zene befogadásához is az abszolút zene kódját hívták segítségül, hiszen Herder szerint „*az áhítat az, ami az embert a szavakon és a taglejtéseken túlelemeli*”). A hangversenyteremben zene és hallgatósága hangsúlyozott térbeli elkülönülése nem a színház, hanem a templom terét imitálja: a szekularizációs folyamat, amely a funkcióvesztés folyamatát és vele az abszolút zene megszületését a háttérből mozgatja, a másik oldalon óhatatlanul előhívja a vallási reflexeket, és a zene befogadásának mozgóterét immár az odaadó áhítat. (Dahlhaus egyfelől lenyűgöző fejtegetésben vezeti vissza Wackenroder zenevallását a pietizmusra, másfelől rámutat, hogy az esztétikai befogadás vallásos színezete nem egyebé, mint a korabeli vallásos érzés esztétizálódásának másik oldala.)

Dahlhaus könyvének mindazonáltal nem az abszolút zene a tárgya. Szerzője pontosan tudja, hogy mozgó célpontra lő; tisztában van azal, hogy a fogalomtörténet vargabetűi során nemcsak a jelölő, hanem a jelölt is párhuzamosan a jelölt is szüntelenül változik. Dahlhaus ennél fogva nem azt vizsgálja, hogy mit jelent az abszolút zene fogalma, hanem csakis azt, hogy ki és mikor mit értett e fogalmon, vagyis hogy ki hogyan értelmezte az abszolút zene eszméjét. Az *eszme* azonban nem szükségképp esik egybe a *fogalommal*: ezért lehet szellemi kiindulópontja az abszolút zene problémakörének a Tieck és Wackenroder irodalmi műveiből kibontakozó, Dahlhaus könyvében rendkívül árnyaltan ismertetett kora romantikus zeneszemlélet, holott magával a fogalommal egyikük sem él; s ezért kerülhet a könyv látószögébe Eduard Hanslick, aki használja a szót, de immár a századelő entuziazmusával szembeforduló józan empirizmus szellemében. Dahlhaus esszenciális fejtegetései közé tartozik Richard Wagner pálfordulásának nyomon követése a megjelölés tükrében: míg a Beethoven 9. SZIMFÓNIA-jához készült PROGRAM még a hangszeres zene kimondhatatlanságá-

nak magasabbrendűségét emlegeti a romantikus metafizikát visszhangozva, csupán néhány évvel később a RING elméleti megalapozását szolgáló A JÖVŐ MŰALKOTÁSA ÉS AZ OPERA ÉS DRÁMA az operaműfaj születésekor felelevenített ókori koncepcióhoz (és a szó etimológiailag hűséges értelmezéséhez) visszatérve a tisztán hangszeres zenét a harmonia – logosz – rítusos platóni egységéről *levált* értelmében, vagyis éppen egy hiány regisztrálásaképp nevezi *abszolútnak*.

Központi jelentőségéhez képest az abszolút zene hatóköre meglepően korlátozott. E fogalom megjelenése ugyanis egyúttal Észak és Dél közötti mély hasadékról tanúskodik az európai zenetörténetben, és noha Dahlhaus bevonja a vizsgálatba a „*querelle des anciens et des modernes*” szövegeit és a *poésie absolue* XX. századi fogalmát egyaránt – az abszolút zene fogalmának története lényegében a német romantika zenei metafizikájának története. „Dél” az abszolút zene sosem jutott olyan jelentőségre, mint a német kultúrában – ehhez eleendő összevetni például a XIX. század gyéren csörgedező olasz szimfonikus vagy kamarazenei teljesítményét a németekével, utóbbit pedig az olaszok áradóan gazdag operatermésével –, és a Dél zenekultúrája minden egységítő törekvés ellenére a mai napig őrzi vokális alapjellegét. Mindez azonban E. T. A. Hoffmanntól Carl Dahlhausig kevésbé zavarta a német gondolkodókat abban, hogy az abszolút zene történetét a zenetörténet egyetemes jelentőségű fejleményeként kezeljék. Épp ezért lehet mondani, hogy az abszolút zene értelmezései egyúttal újból és újból megkísérelt zeneértelmezések.

Dolinszky Miklós

„...SENKI NE KERESSE A REGÉNYT”

*Grabócz Márta: Zene és narrativitás
Jelenkor, Pécs, 2004. 256 oldal, 1800 Ft*

A Franciaországban élő, tanárként, kutatóként és tudományszervezőként érdemeket szerzett Grabócz Márta első önálló magyar nyelvű kötetét a Jelenkor Kiadó gondozásában vehettük

kezünkbe az elmúlt év során. A ZENE ÉS NARRATIVITÁS című tanulmánykötet a kiadó ARS LONGA sorozatában kapott helyet, nem akármilyen kontextusba kerülve így, hiszen a közelmúltban alig-alig csordogáló magyar zenei könyvkiadás legemlékezetesebb munkái közül számos éppen ebben a sorozatban látott napvilágot (a magyar Cage-kötet, Sáry kreatív gyakorlatai, a Vidovszky–Weber-dialógus, Dolinszky és Vikárius esszéi-tanulmányai). E könyvekre az volt jellemző, hogy nem csupán a szűken vett szakmai közönséget célozták meg, hanem egy ennél jóval szélesebb olvasói réteg figyelmére tarthattak igényt, amennyiben a zenéről való beszéd gyakorlatát s e gyakorlatban való részvétel kompetenciavonatkozásait nem tartották szigorúan a „Musikwissenschaft” professzionális keretei között, hanem éppen abbéli érzékenységükről adtak tanúságot, hogy a zene és az értelmiség nyilvános diskurzusai között tátongó szakadékok valódi törésnek és valódi hiánynak érzékelik. Minderre – épp e lapok hasábjain (*Holmi*, 1999/9.) – egy vita kapcsán néhány éve Fodor Géza is figyelmeztetett, jóllehet megfogalmazásának felszabadító határozottsága energiáját nem kis mértékben épp a váratlanul felszakadt vita pezsdítő erejétől nyerte: „*Szabolcsi Bence után Magyarországon fokozatosan megszűnt a zenéről való olyan beszéd, amely méltó a tárgyhoz, és a művelt közönség számára is mond valamit; Szabolcsi Bence után a zenei problémák megszűntek foglalkoztatni a szakmánál szélesebb közvéleményt; a zene, a zenéről való gondolkodás és diskurzus ma nem integráns része a magyar kultúrának.*” A Jelenkor zenei könyvei – már csak azért is, mert elsősorban a modern, illetve a kortárs zene témáihoz kapcsolódnak – épp a megszakadt dialógus reintegrálása felé tettek néhány üdvözlendő lépést, s ezzel egyúttal a további kötetek számára is kijelöltek egy bizonyos kommunikatív kontextust. Mind ezt azért tartottam fontosnak előrebocsátani, mert a zenei könyvkiadás mai înséges helyzetében egy új kötet recepciója során a kiadói tevékenység, illetve koncepció – éppen a kötetek rendkívül alacsony száma miatt – a szokásosnál jóval nagyobb súllyal esik a lathá, főként, ha nem osztunk olyasfajta nézeteket, melyek szerint înséges időkben „bármilyen elmegy”.

Mindezek értelmében, amennyiben a kiadói tevékenység felől közelítjük meg a kötetet, ketős megállapításra kell jutnunk: egyfelől Grabócz könyve vitán felül jól illeszkedik a korábbi

kötetek kontextusába, amennyiben témái (ÍRÁSOK 18–19. SZÁZADI ÉS KORTÁRS ZENEMŰVEKRŐL) kultúrtörténeti szempontból kifejezetten „lágy” területek (főként, ami a kortárs zene kérdését vagy a legnagyobb terjedelemben tárgyalt Liszt-életművet illeti) és amennyiben e témákat az elsősorban francia forrásokra hivatkozó zenei narratológia módszerével úgy kívánja megközelíteni, hogy a zenetudomány formaanalízisei alternatíváját nyújtja, s visszahelyezze jogaiba azt az aspektust, amit az analitikus gyakorlat „belülről” csak *extra-muzikális* dimenzióknak hív. Másfelől viszont úgy vélem, a kötet mégsem illeszkedik megfelelően abba a kontextusba, amit maga választott: nem válik az akadémikus zenetudomány valódi alternatívájává (egyébként közvetítőjévé sem), mert az *extra-muzikalitás* dimenzióját kutatva mindvégig lekötöztetjé (etimologikusan értve: foglya) marad annak a ma már nehezen érvényesíthető esztétikának, amely a műtárgy formai-tartalmi dualitására vagy dialektikájára épül. Az akadémikus analízis kutatási gyakorlatával szemben talán igaz lehet Grabócz kritikájára, miszerint a kutatás során általában elhanyagolták a tartalmi oldalt a formai aspektusok javára, az viszont nagyon is kétséges marad, hogy emez arány átfordításával új vagy legalábbis ténylegesen alternatív eredményekhez juthatunk-e.

Mielőtt azonban vizsgálottan előreszaladnánk, lépünk egy lépést vissza, s vessünk egy pillantást a kötet felépítésére, belső kontextusára. A könyv két nagyobb részből áll, az első rész a „teoretikus” szakasz (A NARRATIVITÁS ELMÉLETEI ÉS ZENELEMZÉSBE VALÓ ALKALMAZÁSUK), amely tíz írást tartalmaz; a második rész a „pragmatikus” (A KORTÁRS ZENE KÜLÖNBÖZŐ IRÁNYZATAI), ez tizenegy rövidebb szövegből áll: recenziók, kritikák, lemezek és koncertek kísérőfüzetei. Mindez több mint húsz év munkájából, publikációiból való válogatás, sőt számos szöveg korábban már több nyelven is olvasható volt; a kötet egyetlen új szövege a csupán néhány oldalas – ám rendkívül problematikus – bevezető. A teoretikus rész három kisebb szakaszra tagolódik: az első három tanulmány egyfajta narratológiai bevezetesként és körképként funkcionál, együtt a narratológia strukturális modellje szerinti zenei elemzésre is példát kínál. A bevezetés és körkép néhol elfogadhatatlanul elnagyolt (például a második tanulmányban), néhol viszont kielégítő, sőt bizo-

nyos értelemben valamiféle hiánypótló funkciót is betölt, hiszen a narratológia itthon az irodalomtudományban sem büszkélkedhet azal, hogy a feldolgozás és a fordítás teljességére jutott volna (persze nem felejthetjük el, hogy amikor az 50-es, 60-as, 70-es évek strukturalizmusa rászabadult a magyar könyvkiadásra, akkorra szinte túl voltunk már lassacskán a hermeneutikán és a dekonstrukción is...), ha pedig a zenetudomány és a narratológia hazai kapcsolódásaira tekintünk, akkor azt kell látnunk, hogy itt Grabóczon kívül még áttutatókra sem igen lelhetünk. Ami a narratológiai elemzéseket illeti, Grabócz a következő célt határozza meg: „*megpróbáltam a különböző stílusú és különböző korszakokból származó művekben a rejtett vagy kevésbé rejtett narrációt tetten érni*”. (33.) Ha itt aziránt érdeklődnénk, hogy mi a tétje eme tetten érésnek, akkor csak olyasféle választ kapnánk, hogy „*az elbeszélő transzformációs modell zenében való alkalmazása a zeneművek gyakran nem elemzett expresszív, kifejezésbeli rétegét teszi tudományos módszerrel analizálhatóvá*”. (34.) Grabócz erőt expresszivitású, drámai műveket vesz fontolóra, s úgy találja: drámaiságuk narratív mélystruktúrájuknak köszönhető. Ám azzal, hogy az adott műben a narratív struktúra jelenlétét feltárja, és szerveződését leírja, az expresszivitás „erősségének” kérdése nem oldódott meg, hanem csak most nyílik meg igazán: mitől lesz egy narratíva „erősebb”, hatásosabb, emlékezetesebb, mint egy másik? Ez tehát újabb nyitva maradó kérdés, amelyre Grabócz módszere nem ad választ, hiszen – akárcsak az akadémikus analitika – végső soron ez is csak deskripcióra vállalkozik. Kár, mert nagyon felélénkítő, ahogyan a szerző ezekben az elemzésekben képes megérinteni a zene rejtélyes értelmességének, retorikus erejének titkát, ugyanakkor csalódást keltő, ahogyan feltárhatóan gondolja azt. Sőt néha bizony az a gyanúja támad az olvasónak (mint például a Mozart-szimfónia elemzése kapcsán), hogy a műelemzés csak a teória és a módszer igazolására szolgál, pedig a szerzői szándék nyilván épp az ellenkezője volt.

A következő öt tanulmány, amely Liszttel foglalkozik, a kötet súlypontjának tekinthető – nem véletlenül: Grabócz első könyve a Zenetudományi Intézet gondozásában még 1986-ban francia nyelven megjelent disszertáció szín-

tén a Liszt-kutatásba kapcsolódott (MORPHOLOGIE DES OEUVRES POUR PIANO DE LISZT). Az itt szereplő írások elsősorban a disszertáció tanulságait kívánják összefoglalni, illetve továbbgondolni. Grabócz Liszt-interpretációját a magam részéről a következőképpen értem: a fiatal Liszt a beethoveni formaörökséget úgy újítja meg, hogy az *extra-muzikális* szempontok játékba hozatala révén átértelmezi. Az *extra-muzikális* dimenziót az akkor még ki nem halt affektusszótár (a zenei affektusok lexikonja, lásd: Johann Mattheson: DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER) reaktiválásával és a beethoveni formahagyományba a romantikus irodalom (kivált a regény) szellemét követő reintegrálásával artikulálja. A narratológia feladata itt abban jelölődik ki, hogy egyrészt magyarázatot találjon a formahagyományban bekövetkező bizonyos változások (deformálódások) forrására a szemantikai dimenzió felől, másrészt hogy értelmezhetővé tudja tenni a programzenének azt a liszti felfogását, amely az *extramuzikális* dimenziótól (a programtól) még nem azt várja, hogy a zenei koncepció egyértelmű (és egyirányú) vezérfonala legyen, hanem amely csupán az örökölt formahagyomány újabb és újabb refigurációinak megtermékenyítőjeként számít rá. Úgy vélem, Grabócz ezekben az írásokban a hanslicki formatani analízis alternatíváját kívánja nyújtani, amely – a szerző meggyőződése szerint Liszt saját intencióinak megfelelően – a zenében nem a forma pusztá szép mozgását véli felfedezni, hanem a sajátosan romantikus-dezillúziós élet(tapasztalat) megélésének és nem fogalmi (a nyelvre mégis átfordítható?) közlésének lehetőségét. E tekintetben Grabócz Liszt-értelmezésének kulcsa az OBERMANN VÖLGYE című zongoradarab, amelyben e romantikus-regényes poétikai stratégia látványos és paradigmatis megvalósulását látja.

Mindenesetre interpretációja végeredményben a dahllhausi megállapítás újabb megerősítésére fut ki: Liszt az abszolút zenén túl – de a programzenén innen helyezkedik el, s egyben e kettő között az átmenet szerepét is betölti. Ami e jól ismert megállapítás megerősítésében az újdonság igényével léphet fel, az Grabócz narratológiai módszere, amely épp egy ilyen konszenzuális megállapítás újabb igazolása révén remélhet legitimitációt olyan újabb területek vizsgálatára számára, amely területek-

kel a hagyományos zenetudomány korábban nem foglalkozott, vagy ha igen, tekintetükben konszenzualitásról aligha beszélhetünk.

Így aztán könnyen érthető, hogy a teoretikus rész utolsó két tanulmánya egy nagy kronológiai ugrással miért éppen a kortárs francia opera és az elektronikus zene témáját hozza szóba, s miért épp ezeken a területeken próbálja hasznosítani a narratológiai elemzés gyakorlatát.

Az eredmény egyáltalán nem egyértelmű. A narratológiai módszer ugyanis leginkább arra lesz jó e szövegekben, hogy az alkalmazás nehézsége, sőt alkalmasint kilátástalansága révén a zeneművészetben bekövetkezett hagyománytörésekről adjon újabb látéleletet. Például azáltal, hogy a kortárs francia operákban a stázis és az antinarratív elemek dominanciája kapcsán a narratológiának úgyszólván „túl kevés feladat” jut, vagy hogy az elektronikus zene bizonyos irányzataiban a mű mélyszerkezetében a hagyományos narratívák helyén a tudománytól kölcsönvett modellek működését ismeri fel, vagy a narráció generatív felépítményének kifordításával találja magát szembe, s a módszer anomáliáit tapasztalva nem véletlen, hogy ezeket a tanulmányokat nyitva hagyott kérdésekkel kell befejeznie: „*A napjaimban tapasztalt visszatérés a legrégebb, legprimitívebb formákhoz, a soroláson, ismétlésen alapuló szerkezetekhez súlyos kérdést vet fel a kortárs operák (és gyakran a hangszeres művek) hallgatásakor, tanulmányozásakor: vajon a történelem (egy szakaszának) végéhez érkeztünk-e el, avagy új kezdetnek vagyunk tanúi?*” (166.); „*...e darabok... nem az ismert útvonalat járják be, amely a mélyszinttől a térbeliség időbelivé alakításán keresztül jut el a figuratív és narratív szintig, hanem épp a fordított utat teszi meg. Azaz figuratív elemekből, a toposzokból, motívumokból, a jelentéshordozó zenei képekből, gondolatokból kiindulva közelítik meg újszerűen a teret. [...] Vajon mi lehet a narratív és szemantikai üzenete azoknak az elektroakusztikai műveknek, melyek anyagukat e hangzó terekből építik fel?*” (154–155.)

Amíg a kötet első felében azt láthattuk, hogy a narratológiai módszerének bemutatása és legitimitációs kísérletei többnyire dominanciát élveztek a szóba hozott műalkotások komplex interpretációival szemben (hiszen a cél vállaltan az volt, hogy ezek narratív dimenziói kerüljenek feltárára, míg más szempontok ezút-

tal háttérben maradtak), addig a második szakasz rövidebb írásai egyértelműen a műalkotás primer tapasztalatából indulnak ki, s a kortárs zenét vitathatatlanul körbelengő interpretációs ínség megszüntetésén fáradoznak, ami nehezen túlértekelhető fáradtság. Az itt olvasható tizenegy írás Cage-től a „spektrális zeneszerzésen” keresztül a kortárs elektroakusztikus kompozíciókig egytől egyig valóban értelmezésre szoruló, sokszor még mindig csak a kezdeti recepciónál tartó kortárs zenei területet érint. Akárcsak az első szakasz, ez is néhány kisebb tematikus alegységre osztható: az első négy, valamint a nyolcadik és az utolsó szöveg a XX. század második felének zenetörténetéből választ ki pillanatokat, situációkat, kezdve egy Cage-értelmezéssel, amely az 50-es évek zenei kontextusát idézi fel, majd folytatva a 60-as, 70-es, 80-as évek magyar zenéjének néhány jellegzetes vonásával, az egymást követő generációk vázlatos (ám egyáltalán nem elnagyolt) karakterizálásával, végül a 90-es évek magyar elektroakusztikus zenéjével zárva a sort. A fennmaradó öt szöveg egy-egy individuális zeneszerzői műhely bemutatására tesz kísérletet, különös tekintettel a 80-as évekbeli itthoni eredményekre. Ez a tizenegy írás műfaji szempontból nemcsak a könyv első felének tanulmányaihoz, hanem egymáshoz képest is meglehetősen heterogén: rádió-előadás, lemezkísérő, jegyzet, portré és kritika. A szövegek egységességének és összefüggésének fenntartását így tehát egészében a halványan érzékeltetett kronológiai narratívának kell biztosítania, hiszen a különböző műfajú szövegek – éppen a műfaji heterogenitás miatt – nem nyújtják a kortárs zene megközelítésének egységes lehetőségét. A nézőpont egységességét persze nem is hiányolnánk, ha az egyes írások megfelelő mélységben vonnának be egy-egy problémába, műhelybe, poétikába. Mindazonáltal összekapcsolásaik esetlegességei ellenére a maguk egyedi feladatait jól, nemegyszer vonzón oldják meg: az előadás informatív és mértéktartó, a kísérőszöveg invitatív és mentes az előzetes értelmezés erőszakoskodásaitól, a jegyzet és a kritika találó, érvényes, a portré pedig kikerekedik, és szemlélésre indít. A kötet meglepetése épp egy ilyen szöveg: A HANGOK DEMIURGOSZA ÉS A POETA DOCTUS (FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE POÉTIKÁJA ÉS MŰVEI). A modernség témáját érintő minden logikai

bukfence ellenére is nagyon érdekes (és hasznos) portré, amely egyúttal a szerző kortárs zenét érintő személyes beállítottságának titkos vallomásaként is szolgál.

Összefoglalva tehát elmondhatom, hogy amíg a témák felvetése és kidolgozása tekintetében számomra a kötet második fele tűnik gyümölcsözőbbnek, addig a szövegek belső kontextusa szempontjából kétségkívül az első rész a koherensebb. Ha e vázlatos deskripció után, visszatérve kiindulásunkhoz: azaz a kiadói gyakorlat megfontolásához, most azt a kérdést tennénk fel, hogy a kötet milyen recepcióra számíthat a hazai (zenei) értelmiség részéről, akkor arra kellene figyelmeztetnünk magunkat, hogy ez a kérdés nagyon-nagyon megkésett, s legfeljebb csak arra az időzavarra világíthat rá, amely a könyv (megjelentetésének) legnagyobb problémája. Az ugyanis, hogy megjelenése óta mindmáig szinte semmiféle visszhangot nem váltott ki a hazai nyilvánosságban, csak akkor lenne meglepő, ha nem tudnánk, hogy a benne szereplő, korábban (szakmai fórumokban) egytől egyig publikált írások maguk sem váltak sem a magyar zenetudományi, sem a zeneesztétikai diskurzus integráns részeivé (a kötet második felében olvasható kisebb fajsúlyú írások itt nem jönnek szóba, azok természetesen megtalálták érvényes helyüket a sajtóban vagy a lemezborítók hátoldalán). Ha azt próbáljuk megérteni, hogy mi az oka eme kommunikációs működésképtelenségnek, több értelmezési lehetőség is adódik: (1.) A könyv mai olvasóira végzetes hatást gyakorolhat az a néhány oldalas előszó és bevezetés, amely véleményem szerint egyértelműen a kötet mélypontja: itt ugyanis a szerző, félrevezető módon, írásai előzetes bemutatása során a kortárs zene „főbb irányzatairól” és a „legfrissebb zenei irányzatokról beszél”, holott a kötet kortárs zenei vonatkozásai egyértelműen a 70-es, 80-as évek bizonyos eredményeihez kötődnek, másfelől sehol sem adja argumentációját annak, miért is kellene ezeket „főbb” irányzatoknak gondolnunk. Ám ennél is problematikusabbnak érzem azt az eljárást, amely a (zenei) narratológiát mint a zenetudomány legutolsó paradigmaváltását mutatja be, anélkül, hogy bármilyen formában is megpróbálná tisztázni helyzetét ama kihívások közepette, amelyek a strukturalizmus kritikája során akár a dekonstrukció, akár a pragmatizmus

irányából fogalmazódtak meg (lásd például a 2002-es THE CAMBRIDGE HISTORY OF WESTERN MUSIC THEORY „foucault-i fordulatát”). Eme kevéssé szerencsés előszón persze illenék magunkat hamar túltenni, ám a kötet már említett műfaji heterogenitása révén újabb bukta-tóba ütközünk. (2.) Amíg a második rész rövid írásai műfajiságukból következően olyan jellegűek, hogy – még ha némelykor szűrővel olvasandók is – máig érvényessé tarthatnak igényt, addig a fajsúlyosabb első rész szövegei olyanfajta tudományos közlemények, amelyek „a kutatás jelenlegi állásáról” tudósítanak, s így a mai olvasó számára óhatatlanul erodál-tabbnak bizonyulnak. Ha az első két észrevételre még mondhatjuk azt, hogy ezek legfeljebb csak a 2004-ben összeállított és publikált kötet körüli hallgatás magyarázatához járuló adalékok, akkor további három érvem a teoretikus igényű tanulmányok immáron bő két évtizedes visszhangnélküliségére kíván reflektálni. (3.) A magyar zenetudomány kétségkívül nem kész arra, hogy magától értetődő módon tegyen magáévá egy zenei narratológiát, minthogy ennek a megközelítési módnak és teoremiának nálunk nincs előzménye-hagyományja (még akkor sem, ha Grabócz Ujfalu-sy munkásságát ekként szeretné értelmezni). Amennyiben valaki egy ilyen előzmény nélküli stúdium legitimációjára tart igényt, annyiban neki magának kell megfelelni a hatékonyság-gal megteremnie a diskurzus hagyományát. Grabócznak, aki egyébiránt rokonszenves módon vállalja az úttörő magányos szerepét, úgy tűnik, mostanáig mindez a néhol irracionális mennyiségű labjegyzet ellenére sem sikerült. (4.) Tanulmányai tudományos célkitűzései több esetben nem teljesülnek, kidolgozatlanok maradnak. Jó példa erre a 69. oldalon kezdődő Liszt-tanulmány (ami egyébiránt az OBERMANN VÖLGYE korántsem erőtlen olvasatát nyújtja). Ez az írás a liszti formai újításokat egy a szerializ-musig levezethető formalogikai evolúció kiinduló-pontjaként definiálja, anélkül azonban, hogy emez evolúció narratívájának előadására a legkezdetleesebb lépéseket is megtenné. (5.) Ezt a fajta kifejtetlenséget nevezhetjük be-fejezetlenségnek is, és ekkor máris a tanulmányok egészét belengő stilisztikai problémánál tartunk, amely probléma a nem professzionális olvasó számára a legdöntőbb jelentőségű: a tanulmányok megszövegezése többnyire a mű-

helymunkaszerű jegyzetanyag benyomását kelti, mintha csak ott zárulnának le, ahol a tudomány belép a retorika dimenziójába, s ahol az írás elkezdődik.

Mindezek a nehézségek és hiányosságok sok szempontból nehezen olvashatóvá teszik a könyvet, amely pedig számos – és a fentiekben már jelzett – erénye miatt méltánylást érdemelne. Az eddigi érvekhez hadd adjak még további hármat: (1.) Grabócz, már csak franciaországi rálátása miatt is, számos itthon kevéssé (vagy egyáltalán nem) ismert francia alkotó műhelyébe kínál bepillantást (kár, hogy nem bővítette a képet olyanokkal, mint amilyenek például a finn Lindbergről és Saariahoról franciául publikált íráskor vagy a *Muzsikában* néhány éve megjelent nagyszerű lemezkritika egy Bartók–Kurtág–Eötvös-lemezről). Sőt a zeneszerzőkön túlmenően teoretikus hivatkozásai is sok tanulsággal kecsegtetnek (e sorok szerzője számára különösen Mâche és az amerikai Daniel Charles gondolatmenetét megidéző passzusok voltak figyelemre méltók). (2.) A könyv második szakaszának néhány írásából a magyar kortárs zene utolsó negyven évének egy lehetséges történeti narratívája sejlik fel. A feldolgozatlanság és tisztázatlanság mai helyzetében ez még akkor is megbecsülést érdemlő kísérlet, ha részleteivel, hangsúlyaival vitába is szállnánk (az például, hogy Ligeti ebben a történetben nem kap szerepet, nagyon is érthető, olyan alkotók viszont, mint Szöllösy vagy Csapó meglehetősen hiányoznak a panorámából). (3.) Végül hadd fejezzem be olvasatomat egy olyan aspektus kiemelésével, amely minden bizonnyal nem tartozik a könyv szerzői intencióinak sorába, ám olvasóként mégis nagy meglepéssel töltött el. Amint azt már jeleztem, a szöveg explicit módon sehol nem vállalja a strukturalista elméletalkotás és módszer megkérdőjelezésére igyekvő kritikákkal való szembenézést, és az alkalmazott módszer határait is csak nagyon hozzávetőlegesen jelöli ki. Ugyanakkor ez ügyben a könyv egésze *implicit*e mégis termékeny továbbgondolást ígérő feszültséggel terhes, amennyiben a strukturalista vizsgálati metodológia és tudományos ethosz iránt elkötelezett kutató a kortárs zene területére érve leplezhetetlen affinitást mutat olyan alkotók iránt, mint például Cage, a New York-i repetitívek és Mâche, akik a struktúra és módszer rögzítetlensége, a decentralizáció

vagy a racionális szerkezetet kikezdő rítus irányába mozdítják el a zeneművészetet. Mintha csak az oly kedves OBERMANN VÖLGYE irodalmi forrásának, Senancournak melankolikus és önkorlátozó sorait ismételné el indirekt módon és egy másik szinten: „minden, a lények természetéről, a világ törvényeiről való átfogó rendszerezés vakmerő agyszülemény csupán” (74.); és mintha ezzel az önkorlátozással a kifejtetlenség és befejezetlenség szublimált tapasztalatát is reflexió tárgyává tenné: „e levelekben senki ne keresse a regényt” (74.).

Véres Bálint

ZSENI, KÖZELRŐL

Otto Friedrich: Glenn Gould. Változatok egy életre
Fordította Sárközy Elga
(A függelékét fordította Osváth Anna)
Európa, 2002. 541 oldal, 2800 Ft

Glenn Gould: Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások
Fordította Barabás András és Csuhai István
Európa, 2004. 420 oldal, 2900 Ft

Sok nagy zongoraművész élt a huszadik században; jó néhányukat még zseninek is bízvást nevezhetjük. Glenn Gould azonban csak egyetlenegy volt. Nem egyszerűen azért, mint ha jobban zongorázott volna, mint bárki más – habár többen is nyilvánítottak ilyen véleményt. Sokat emlegetett különc szokásai is csak külső tünetei voltak Gould különlegességének. Már valamivel inkább a lényegre mutat az a tény, hogy a kanadai zongoraművész harminckét évesen örökre abbahagyta a koncertezést, és ennek ellenére töretlenül megőrizte legendás hírnevét, sőt – hanglemezfelvételei révén – még növelte is élete hátralevő éveiben. De még ennél is mélyebbre kell ásunk ahhoz, hogy a Gould-jelenség igazi titkát megértsük. Kissé melodramatikusan talán úgy fogalmazhatnánk, hogy nála a művészsors valósággal önpusztító erővé vált. Annyira intenzíven élte át a zenét, hogy az már a zenélést is akadályozta. Bár önbizalomhiányban sohasem szenvedett, igen kíméletlen kritikusa volt önmagának, és állandóan új utakat keresett,

még a melléfogás kockázatát is vállalva. Közben a zenélésnek olyan elkerülhetetlen velejárói, mint a koncertezés, szinte elviselhetetlen zavaró körülményekké váltak a szemében. Így juthatott el odáig, hogy a hangfelvételeket, a maguk mesterségesen összevágott tökéletességével, autentikusabb zenélési formának vélte az élő zenélésnél.

Az én generációom számára Gould felvételei revelációt jelentettek a 70-es években – a makulátlan tisztaság, sallangmentesség, kidolgozottság modelljét csodáltuk benne. Ez a csodálat mindenekelőtt Gouldot, a Bach-játékoszt illette: a GOLDBERG-VARIÁCIÓK zseniális 1955-ös felvételét addig hallgattuk, amíg a tű ugrálni nem kezdett a megsérült barázdákon. Huszonhat évvel később, 1981-ben Gould újra lemezre vette a GOLDBERG-et; a Sony-cég nemrég közös albumban adta ki mindkét felvételt, megtoldva egy interjúval, ahol Gould Tim Page kritikussal beszélget a két bejátszás különbségeiről. A legfeltűnőbb ezek közül az „Aria” (a variációs téma) szinte abszurdan lassú tempója, a szinte mindvégig hallható dudorászásokkal. Gould maga úgy vélte, hogy itt végre megszabadult a romantikus értelemben vett „zongorázástól”, és tökéletesen kontrollálta az előadás minden paraméterét; összességében az új felvétel – szerintem – mégsem veszi fel a versenyt a fiatalkori verzió sziporkázó frissességével.

Nem vállalkoznék itt és most annak eldöntésére, hogy hanyatlásról van-e szó (esetleg az egészség romlásával összefüggésben), vagy egy olyan sajátos pont eléréséről, ahol a zene absztrakt követelményei ellentétbe kerültek a praktikus „zongorázás”-sal, és a zongoristát már csak az előbbi érdekelte. Annyi biztos, hogy Gould játéka még ma is sok titkot rejt magában, és a legenda huszonkét évvel a művész halála után is elevenen él. Ezért feltétlenül érdemes volt a sokéves mulasztást pótolni, és magyar nyelvű olvasnivalót adni a hazai Gould-rajongók kezébe. Az időközben igencsak megsaporodott irodalomból a teljes életutat áttekintő első „hivatalos” életrajz, valamint a cikkek és interjúk válogatása jelent meg az Európánál.

A Gould-hagyaték gondozói Otto Friedrich amerikai újságírórt kérték fel az életrajz és pályakép megírására. Friedrichnek módja volt tanulmányozni a művész hátrahagyott iratait,

ezenkívül számos interjú készített Gouldhoz közel álló személyekkel – munkatársakkal, kollégákkal, családtagokkal. Friedrich igen alapos munkát végzett. Könyve végigkíséri Gould életét a bölcsőtől a sírig, megismertet a zongoraművész sikereivel, kudarcaival, különsségeivel, a függelékben közölt koncertlista, bibliográfia és diszkográfia pedig teljes képet nyújt a pálya dokumentumairól. Különös részletességgel tárgyalja a könyv Gould rádiós és tévés munkáját. Ez egyrészt azért öröndetes, mert Gould maga rendkívüli fontosságot tulajdonított ennek a tevékenységnek, és rengeteg időt szentelt neki; másrészt azért, mert ezek az anyagok alig hozzáférhetők, és így aki nem láthatott a eredeti adásokat, aligha alkothat képet magának arról, hogy mivel is töltötte Gould ideje nagy részét azután, hogy a koncertezéstől visszavonult.

Friedrich könyvét, mely 1989-ben látott napvilágot, az újabb kutatások sok ponton meghaladták; így pl. Peter Ostwald, a muzsikus-pszichiáter, aki hosszú évekig személyes barátságban volt Goulddal, mélyebb és árnyaltabb portrét rajzolt, a zenetudós Kevin Bazzana pedig tudományos pontossággal elemezte az életművet. Mégis helyeselhető, hogy a jelen munkára esett az Európa Könyvkiadó választása: laikus közönség számára sokoldalúan és olvasmányosan mutatja be Gould rendkívüli életpályáját.

Friedrich maga nem zenész, és többi könyve nem is zenéről szól. De, mint az előszóban mondja, világeletében zenerajongó (és Gouldrajongó) volt, és kitűnően tájékozott zenei kérdésekben. Talán csak egyszer veti el a sulykot, a 158–59. oldalon, ahol hosszadalmas és felettébb vitatható eszmefuttatásba bocsátkozik, amelynek ráadásul még nincs is túl sok köze Gouldhoz.

A könyv stílusa kollokvialis, de a magyar fordítás gyakran még rátesz egy-két lapáttal az eredetire, ironikus, pejoratív vagy egyszerűen vicces felhangokat keverve a szövegbe olyankor, amikor a szerzőnek egyáltalán nem voltak ilyen szándékai. Komolyabb félreértést csak kettőt találtam: a 270. oldalon Roxolana Roslak énekesnő mint Gould „barátnője” szerepel, holott az eredetiben ő csak *friend* volt; mint a Gould magánéletéről szóló fejezetből kiderül, egy bizonyos, meglehetősen rejtélyes kapcsolattól eltekintve egyáltalán nem tudunk róla,

hogy lettek volna „barátnői”. A 329. oldalon pedig Közép-Amerikát emlegeti a fordítás, holott itt *Middle America*-ról van szó, ami feltétlenül az USA-ra vonatkozik (talán Átlag-Amerikának kellett volna fordítani).

A hangversenyzéstől való visszavonulás után Gould egyre több energiát fordított zeneírói tevékenységére. A már említett rádiós és tévés munkákon kívül írt zenei magazinokba, és előszeretettel vállalta, hogy kísérőszövegeket készítsen saját felvételeihez. Munkásságának egyik legkülönösebb területe ez, és jelentőségét nem csökkenti az az egyébként kétségbevonható tény, hogy Gould, a tollforgató, minden eredetisége ellenére mélyen alatta marad Gouldnak, a zongoraművésznek. Gould verbalizált gondolatait azért kell komolyan vennünk, mert elválaszthatatlanok a zenei gondolatoktól – ugyanannak az agynak a termékei, és nyilvánvalóan befolyásolták Gould zenélést.

Bizonny a Gould-írások egyike-másika meglehetősen furcsa, és a Tim Page gondozásában 1984-ben megjelent válogatás annak idején nem ok nélkül vert fel nagy port. Azt hiszem, nem én vagyok az egyetlen, aki a Mozartot pocskondiázó megjegyzésekre emlékszik a legjobban ebből a kötetből. Gould Mozart-felvételei hírhedtek voltak a szerző intencióinak látszólagos semmibevétele, megannyi öncélúnak tűnő különködés miatt. Sokak szemében a zongoraművész legnagyobb melléfogásai voltak ezek a felvételek, és Gould szavai teljes mértékben igazolni látszottak azokat, akik úgy vélték: ne játsszon senki lemezre olyan zenét, amelyet nem szeret. Amikor azt olvassuk, hogy Mozart „*inkább túl későn halt meg, mint túl korán*” (TILTSUK BE A TAPSOT! 321.), el kell gondolkoznunk rajta: ugyan mi ütött az utolsó fél évszázad egyik tagadhatatlanul legnagyobb muzsikusa, hogy ilyesfajta kijelentéseket eresztett ki a száján, illetve tollán? Pusztán a sokkolás szándékáról volna szó? Kétségtelenül arról is, de még inkább arról a senkit és semmit nem kímélő kegyetlen őszinteségről, amely Gould minden megmozdulását jellemezte: amiként erős és leküzdhetetlen ellenérzései voltak Philadelphia városával szemben, amelyek lehetlenné tették, hogy ott fellépjen (l. Friedrich, 123.), hasonlóképpen erős és leküzdhetetlen különvéleménye volt Mozarttal kapcsolatban,

amely lehetetlenné tette, hogy mindenki máshoz hasonlóan úgy tekintsen rá, mint a zenetörténet egyik legnagyobb zsenijére. Egy kisebb kaliberű előadó esetében kézlegyintéssel elintézhetnénk ezeket a bogarakat, de Gouldnál, ha megpróbáljuk őket komolyan venni, talán egy kicsivel közelebb jutunk különleges és tragikus nagyságának megértéséhez.

Érdekes pszichológiai fejtegetést olvashatunk egyébként Peter Ostwald Gould-monográfiájában a művész Mozarttal szembeni averziójának valószínű eredetéről. Gould édesanyja, aki egyszersmind első zongoratanára is volt, mindenáron el akarta kerülni, hogy Glennből afféle kis-Mozart-szerű csodagyereket csináljon. „Mozartnak még a nevét sem volt szabad kiejteni otthon”, írja Ostwald. Ez feltétlenül negatív irányban hatott a felcseperedő gyerekekre, még akkor is, ha, saját bevallása szerint, módfelett élvezte a fel-le futkározó skálákat és arpeggiókat a szonátáiban.

Kiket szeretett Gould? „*Bizet* KROMATIKUS VÁLTOZATOK című darabja véleményem szerint a XIX. század harmadik negyedében keletkezett szóló zongoramuzsika csekély számú remekműveinek egyike” – olvassuk a 259. oldalon; igen pozitív értékelést találunk Hindemithről és Sibelius zongoraműveiről. Itt már gyanút fogunk, hogy olyan füllel van dolgunk, amely képes meghallani sok mindent, amit más nem hall – és ennek talán az az ára, hogy időnként nem hall meg valamit, ami mindenki más számára természetes. Az APPASSIONATÁ-t elutasítja (208.), de szenvedélyes „védőbeszédet” tart Richard Strauss mellett (43.). A legnagyobb lelkesedést Schönberg és Webern váltja ki belőle. Talán a hatvanas években keletkezett három Schönberg-eszszé a három legfontosabb írás a kötetben: alig hiszem, hogy ezekben a műfajokban (hanglemez-kísérőszöveg, ill. egyetemi előadás, feltehetően nem szakközönségnek) ilyen mélyreható, mégis távlatokban gondolkodó Schönberg-méltatást adott volna bárki is abban az időben. Még ennél is nagyobb meglepetés a huszonegy éves Gould zsenigéje Anton Webernről, amely a kötetet nyitja. Ez az írás – eredetileg hangversenyen szétosztott szórólap – nincs benne a GLENN GOULD READER-ben; 1995-ben tették közzé először a GLENN GOULD MAGAZINE hasábjain. Ne felejtjük: amikor Gould Webernről írt, 1953-at írtak, a zeneszerzőt mindössze nyolc évvel korábban lőtte le tévedésből

egy amerikai katona, és munkásságának felfedezése még Európában is alig kezdődött el. A fiatal Gouldnak nemcsak tájékozottsága lenyűgöző, hanem szuverén látásmódja és egyéni stílusa is rögtön megkap.

Az évek során szívesen mártotta tollát némi vitriolba, amikor a hangversenyélet számára értelmetlenné vált rituáléit ostorozta (TILTSUK BE A TAPSOT!, A HANGFELVÉTEL KILÁTÁSA). De önmagát sem kímélte meg attól a maró gúnytól, amellyel pl. Petula Clark popénekesnőt intézte el: I. a GLENN GOULD INTERJÚJA GLENN GOULDDAL GLENN GOULDRÓL című remekművet, vagy a kötet utolsó írását, ahol Gould abban a ritka helyzetben volt, hogy saját életrajzáról (Geoffrey Payzant munkájáról) írhatott álobjektív recenziót. A gúny – vagy annak enyhített változata, az ironia – akkor sem hiányzik Gould hangjából, amikor olyan művészekről ír, akiket egyébként csodál, mint pl. Yehudi Menuhin vagy Leopold Stokowski. A STOKOWSKI, HAT TÉTELLENBEN egynémely sztorijának, mint pl. a fiatal zongorista és az idős karmester első találkozásának, mégis különös, megható bája van, és a Gould-írások újraolvasása után úgy érzem, erre és nem a Mozart-ügyre fogok a legszívesebben visszaemlékezni. Gyakran fogok visszalapozni A RÁDIÓ MINT ZENE című interjúhoz is, mivel itt különösen eredeti gondolatokat fogalmaz meg Gould, amelyekből minden bizonyos, hogy ma is tanulhatunk a rádiós szerkesztők. Gouldnak egy időben zeneszerzői ambíciói is voltak, amelyeket azonban nem váltott valóra; ehelyett rádióműsorait alkotta meg olyan eszközökkel – a motívumok átalakítását és visszatérését a lehető leggondosabban megtervezve –, mint ahogy egy zeneszerző komponál.

Gould különleges írói stílusa – avagy nevezük nevén a gyereket) modorossága és erőltetettsége – alaposan feladta a leckét a kötet fordítóinak, Barabás Andrásnak és Csuha Istvánnak. Kalapot emelek mindkettejük virtuozitása előtt; ha Gould odafent megtanult magyarul, és megismerte a magyar költészet klaszszikusait, bizonyára maga is elismerően mosolyog majd azoknak a finom utalásoknak a halatán, amelyekkel a fordítók igen találékony módon az ő másfajta, de éppoly finom utalásait helyettesítették. Egyetlen apró tévedést azonban, úgy érzem, kötelességem szóvá tenni. Amikor Gould Charles Ives IV. SZIMFÓNIA-jának Stokowski által vezényelt, posztumusz ősbemuta-

tőjáról ír, azt olvassuk, hogy a kórus „*mintha imára szólítana a »Bakter, meséj az éjszakáról« dal-lamával*” (140.). Azt hihetné bárki, hogy e dal-lamnak a szövege egy vasúti alkalmazottat fag-gat személyes természetű dolgokról, holott a „*Watchman, tell us of the night*” egészen más kon-textust sugall: ebben a templomi énekben egy *őrszemhez* intéződik a kérdés, hogy feltűnt-e már az égen az üdvösséget hozó csillag.

Wilhelm András rövid és lényegre törő utó-szava összefoglalja mindazt a háttérinformá-ciót, amely a kötet megértéséhez elengedhe-tetlenül szükséges. S minthogy a Gould-írások teljes bibliográfiája végett a Friedrich-kötet megfelelő helyére utalja az olvasót (amely egyébként szintén magán viseli Wilhelm keze nyomát), egyszersmind felhívja a figyelmet a két Európa-kiadvány összetartozására. A két magyar nyelvű Gould-könyv együttesen állít emléket a mindössze ötvenévesen elhunyt mű-vésznek, akihez hasonló nem volt a zene vilá-gában, és bizonyára nem is lesz soha.

Laki Péter

SÉTÁK BÁBEL KÖRÜL

Kocziszký Éva: *Hamanns Kritik der Moderne*
Verlag Karl Alber, 2003. 191 oldal

„[...] ártatlansága és szerénysége tetszett nekem. [...] 1762-ben láttam őt újra, és úgy tűnt, hogy az IRO-DALMI LEVELEK szellemisége a viselkedésén is nyomot hagyott. A recenzálás szomorú munka, amely nem nélkülözhet egy kevés mesterségbeli gögöt.” Így reflektál Johann Georg Hamann 1786-ban egy barátjához írott levelében Moses Mendelssohn halálhírére. E néhány sor mintha nem is any-nyira a berlini felvilágosodás meghatározó alakját, inkább jelen írás műfaját parentálná el, mechanikusnak, mindennemű innováció-tól és progressziótól mentesnek, azaz szomorú-nak festve a műbírálat intézményét. Az életmű egésze felől azonban más a kép. Valójában a re-cenzióknak ez a lefokozása elsősorban a korabe-li kritikusok túlzott hatalmának szól, akik ítéle-teik megformálásakor jellemzően a berlini fel-világosodás elveit követték, melyeknek a fent

említett folyóirat egyik legjelentősebb fóruma volt. E szellemi mozgalommal Hamann követ-kezetesen szembehelyezkedett, és esztétikai né-zetei nem utolsósorban az egymást érő viták-ban, álláspontja kifejtéseként formálódtak.

E folyamatnak nem eseménytörténetére, ha-nem meghatározó motívumaira koncentrálna Kocziszký Éva monográfiája, amely így nem kro-nologikusan, hanem tematikus bontásban mu-tatja be az életművet. Időről időre teret en-gedve a jelen változattól még nagymértékben különböző magyar kiadás címében már meg-jelenő játéknak, hogy a hamanni filozófia mo-dernitáskritikájára vagy a modernitásban meg-jelenő kritikai elemekre céloz (J. G. HAMANN ÉS A MODERNITÁS KRITIKÁJA, Budapest, 2000). E né-mileg provokatív és mindenképpen gondol-atébresztő kettősség azért is szerencsés, mert szerkezeti megfelelést adja Hamann és a mo-dernitás ambivalens viszonyának, amely ezál-tal, mondhatni, a könyv szervezőelvéként je-lenhet meg.

A tanulmány a hamanni modernitáskritikát négy aspektusból tárgyalja. Az első és legfon-tosabb, hogy Hamann a kereszténységet ki-nyilatkoztatásként értelmezi, amelynek Istene nem lehet azonos a filozófusok istenével. Ez a meggyőződés alapozza meg a keresztény me-tafizikával, illetve általában a vallásfilozófiával szembeni elutasító hangját. E hangütésre is-merhetünk – általánosabb szinten – a követke-ző szempont, a „Bábel”-lel folytatott diskurzus esetében. A bibliai helyszín Hamann szemé-ben eszkatologikus érvényességgel bír, „*a vi-lágtörténelem kezdetének és végének helyét egyaránt jelenti*”. (97.) Túl ezen a „szisztematikus gondol-kodás” és „abszolút vallás”, illetve Berlin öské-pe is, ezek pedig az abszolút uralom valamen-nyi lehetséges formáját reprezentálják. Har-madszor – immár egyéni, az ész autonómiájá-val szembeni gondolkodói stílusához érve – Ha-mannt (Lessing után) jó lelkiismerettel nevez-hetjük *flaneurnek*. A sétáló önmagát mint szer-zőt és olvasót „*az Ige (szó) és az Í/írás szenvedélyes szeretője*”-ként (9.) definiálta, vagyis a teoretikus, a szisztematikus filozófus ellenpárjaként hatá-rozta meg. Olyasvalakiről van szó, aki szembe-helyezkedik a tradicionális filozófia mindenko-ri intézményével és módszereivel, hiszen gon-dolatmenetének nincs világosan definiálható, diszkurzívan tételezett célja. Nem köti előre meghatározott útvonal, netán az önmegvaló-

sítás kényszere, „*mely a modernre Goethétől Sartre-ig rányomta a bélyegét*”. Végezetül „*a modernnel folytatott diskurzusa a negativitás határozott vonalvezetésén keresztül rajzolódik ki*”. Ez a jellemvonaás Hamann filozófiáját egyrészt a késő XX. századi dekonstrukcióhoz, másrészt a misztikus nihilizmushoz kapcsolja. Mint ilyen, „*egzisztenciájának egészét a nyelv problematikájából kiindulva értelmezte, abból a konstans dilemmából kiindulva, hogy hogyan is kell beszélni*”. (10.) E kiküszöbölhetetlen kérdés vezet el a gyakorlathoz, „*hogy minden filozófiai konstrukciót és spekulatív rendszert, valamint merev vallási tradíciót addig a pontig lebontson, amíg azok mint pusztá nyelv manifestálódnak, míg a maguk textualitásában bomlanak ki*”. (11.)

Kocziszy Éva elemzése abból a felismerésből indul ki, hogy a hamanni gondolkodás velejét a dialógus jelensége adja. E belátás felől értelmezi „*észak mágusá*”-nak nyelvfilozófiáját és antropológiai témájú műveit. A gondolatmenet vázát a Szókratész, retorika, Babel, test, szeretet és poézis címszavak jelölik. Az első fejezetben a hamanni Szókratész-figura kapcsán a filozófus identitásfelfogását és szövegeinek hermeneutikai alapelveit mutatja be.

Az identitáskeresés már Hamann korai írásaiban – így a SOKRATISCHE DENKWÜRDIGKEITEN (1759) című pszeudobiográfiában is – fontos szerepet játszott. A fogalmakat lebontó szerző alakjában saját gondolkodói énképét véli feltalálni. Szókratészt ezért nem egy bába gyermekeként mutatja be, hanem apjához, Szóphroniszkoszhoz hasonlóan – szobrászként. Hamann szerint ez éppoly szimbolikus folytatása az atyai mesterségnek, ahogy (vö. Hamannnál a „*Saalbaderey*”-t, illetve a „*metakritisches Wannchen*”-t [Kocziszy, 2000. 34.]) saját filozófiai praxisa apja fürdőorvosi gyakorlatának. A szókratészi eljárás azonban nem pusztán alkotás, legalább annyira a rombolás művészete, és Hamann maga is mintha a távoli elődtől megörökölt vésővel filozofálna. Ha azonban pusztán a destrukció mozzanatára figyelünk fel, akkor ugyanúgy félreértjük, ahogy Nietzsche kalapácsos filozófusát szokás. Szókratész dialógusaiban a rombolás mozzanatához – elsősorban a tudáshoz való viszonyulás tekintetében – profetikusk elemek járulnak, vagyis az a törekvés, hogy a hagyományos tudást a „*felforgató, lázító*” inspirált gondolkodással konfrontálja. A tudásnak ezt a fajtáját nevezi Ha-

mann hitnek. A „*tudatlan*” Szókratészban tehát nem a hiányt, sokkal inkább saját céljának – „*a tradicionális gondolkodásmód, az áhagyományozott értékkepzetek és viselkedésmódok*” lerombolásának – beteljesülését látja. Ebben az értelemben Szókratészban a filozófus archetípusát ismeri fel, aki képes rácsodálkozni a magától értetődőre.

Miután számba vette a modernitás kritikájának eszközeit az identitás kérdése felől, Kocziszy Éva a művek nyelvi megformáltságát vizsgálja, mindenekelőtt a retorika szintjét. (43–71.) Hamann invenciózusan aknázza ki a nyelv figurális potenciálját, amit nem az írás pusztá ékítményeként, hanem egyfajta kényszerítő erejű isteni felhívásként azonosít, hogy az ember a teremtés aktusából, illetve a hátterében álló hatalomból részesesüljön. Más szavakkal, nála „*a figuralitás nem azonos a poétikus-sággal. Nem redukálja a képiségre mint pl. Herder vagy Lowth, hanem a Bibliára adott válasznak tartja*”. (48.) Gadamer allegóriafogalmával világitja meg a szerző, hogy Hamann intertextuális írásmódja is a tipológiában – mint intertextuális alakzatban – gyökerezik. Erre szolgáltat példát Szókratész két különböző megközelítésből való bemutatása. Az egyik mimetikus, analogikus, míg a másik bibliai-profetikusk, vagyis figurális applikáció. A kétféle olvasat „*a szövegeket tükörviszonyba helyezi egymással, nem a «realitás», hanem egymást képezik le*”. (53.) Vagyis – intertextualitásban, figuralitásban, iróniáján és többszólamúságán keresztül – az írásmód maga is a „*tiszta ész*” purizmusa ellen folytatott harc eszköze. Intellektuális fegyver az „*absztrakt abszolúttal, a racionalitás univerzális hatalomvágyának*” zsarnokságával szemben. Organikus formája egyben az elutasításnak, amellyel Hamann kortársai filozófiáját illeti, amiért az „*a nyelvet a gondolkodás pusztá eszközevé*” degradálja.

A BABELRŐL szóló fejezetben Kocziszy Éva hermeneutikai hatástörténetet mutat be, amely azzal kezdődik, hogy „*Hamann a Bibliát olvassa, Walter Benjamin Hamann-olvasatával folytatódik és Paul de Man és Derrida Benjamin-kommentárjával*” (illetve a szerző interpretációját realizáló saját olvasatunkkal) zárul. Ez az olvasat történet árnyaltabbá teszi a poézis, a fordítás, a differencia fogalmait, melyek nem csupán az AESTHETICA IN NUCE-t alapozzák meg, hanem a modern örökébe lépő szellemi irányzatokat is.

Életművének mintegy összegzéseként Hamann egy F. H. Jacobinak címzett levélben így fogalmaz: „*Bábel elleni gyűlöletem az igazi kulcsa egész írói tevékenységemnek*”. (146., Kocziszký, 2000. 34.) Filozófiájában e bibliai történet nem pusztán a nyelvhez kötődik, hanem az ember mindenkorai autonómiatörekvéseit reprezentálja. Éppen ezzel fordul szembe, amikor az Istennel való dialógikus szeretetkontextusban, illetve nő és férfi erotikus egyesülésében gondolja el az ideális embert. Az egzisztenciát tehát dialógikus mivolta ellenére sem tisztán nyelvinek tételezi, sőt: számára „*mindennemű megismerés és minden élet egyetlen igazi forrása*” (137.) a szeretet. Az erről szóló (a magyar változatban még nem szereplő) fejezethez a testről, a testiségről való gondolkodáson keresztül (105–127.) vezet utunk. Fejlődési folyamat tanúi vagyunk: a bűnbeesés által meztelenségére, tudatlanságára ébredt test, valamint a benne lakozó isteni szellem (és az ugyanilyen halandó testben inkarnálódott Krisztus) lutheri gondolatától (BIBLISCHE BETRACHTUNGEN), a testen mint a Teremtő írásjelén keresztül (AESTHETICA IN NUCE) eljutunk a nemek közötti különbségek és a szexualitás hangsúlyozásáig. Végezetül, mindezek végső értelmüket a szeretet parancsában nyerik el, ami „*Hamann szemében az isteni kinyilatkoztatás legmagasabb rendű formája, mely a megváltó halálában nyilvánvaló*”. (139.) Maga a test egyszerre a halandóság és – a halhatatlan Isten hasonmásaként – az örökévalóság, az isteni szellem hordozója, egyben az a tér, ahol a másik megismerésének erotikus aktuusa lehetséges.

Az eddigiekre visszatekintve azt mondhatjuk, hogy Hamann BIBLIÁ-n alapuló nyelvelméletét, miként antropológiai tárgyú gondolatait, az Isten és teremtmény kettőssége határozza meg. Életművével ember és Isten, férfi és nő, illetve az egyes személyiség önmagán belüli harmóniáját próbálta nem egyszerűen vizsgálni, de megvalósítani. Azt az összhangot, ami csupán a dialógus aktusában formálódó önismeret segítségével érhető el. Egy feltétlenül, amiről eddig nem volt szó, és ami Kocziszký Éva könyvében a záró-összegző tanulmány tárgya. Az Isten és ember közötti dialógushoz ugyanis az ember nem rendelkezik megfelelő nyelvvel. Csak amennyiben „*az emberi nem anyanyelvére*” újra rátalál, áll újra helyre ez a dialógus. Az elveszett isteni nyelv és az emberi

nyelv közötti lehetséges összekötő kapocs a poézis, amit Hamann – akárcsak Bábel motívumát – eszkatologikusan értelmez. Isten a teremtetés aktusakor igazi költészetet mondott ki, s ugyancsak a poézis az adekvát nyelv az apokaliptikuskor, amely nem más, „*mint a végső dolgok teljes lecsupaszítása*”. (166.) És alfa és ómega között sétálgatva, Hamann maga is ezen a nyelven próbál megközelíteni. Ebben az akaráásban gyökereznek az interpretáció, az adaptáció és a forrásfeldolgozás gondolkodói körökben merőben szokatlan eljárásai, melyek az írások felépítésében és mélyszerkezetében egyaránt szerepet játszanak. Csupán a felsorolás szintjén: ilyenek a profetikum vonások, vagyis, „*hogy egy szöveg értelmét nem pusztán annak történeti kontextusa, hanem elsősorban »a jövője« – jövőbeli értelmezése – határozza meg*” (17.); az ettől elválaszthatatlan intertextualitás, illetve többszólamúság, melyek Hamann írásait „*homályossá, enigmatikussá*” teszik; valamint az értelmezés és megismerés alapvetően erotikus vonásai.

Mintegy távoli analógiaként, Kocziszký Éva maga is olyan monográfiát ír, amely Hamann összetett filozófusi habitusának bemutatásán túl, „*a Mágus gondolkodását jellemző fragmentarikuságnak és rapszodikusságnak is helyt ad, s ezáltal megvédelmezi a mindent megérteni vágyás hübrisztől*”. (11.) Az eredmény árnyalt mivolta különösen akkor szembeötlő, ha más, hasonló témájú művek hozadékával vetjük össze. Utóbbiak szerzői ugyanis gyakorta belesétálnak az életmű felkínálta csapdába, és egy posztmodern irracionalista filozófus alakját (Isaiah Berlin) vetítik elének. Kocziszký Éva ahelyett, hogy bármely, már odakészített szellemi kényszerzubbonyba szorítaná önmagát és tárgyát, tudatosítja az aránytévésztesre csábító vonásokat, illetve kiemeli azokat a jegyeket, melyek Hamann az említett gondolkodói irányoktól megkülönböztetik. Könyve aktuálisnak mutatja a köningsbergi filozófust, mindenfajta kortárs gúnya nélkül. Megmutatja, hogy egy bibliai gondolkodónak mind a mai napig lehet érvényes mondanivalója. Hamann a megszokottal, a céhszerűvel (vagyis „*szomorú*”-val) szembeforduló hagyomány képviselőjeként áll előtünk. Hasonlóan a szellemi portréját elkészítő szerzőhöz, aki nem csupán korábban tabuként került témákat érint – amilyen az érzé-

kiség, a test és a szexualitás –, hanem szöveg-elemzéseivel maga is eljut a nyelvnek Hamann írásában felsejlő határaitra. Új irányokból közelít régről ránk maradt titkokhoz, arra ösztönözve, hogy a passzív befogadó kényelmét a továbbgondolás fáradsalmára és kockázatára cseréljük. Szavai nem csupán magától értetődően formálódnak egy immáron csaknem kétszázötven éves hamanni utópia parafrázisává, de valóban elhithető róluk, hogy a gondolkodóknak talán „egy új generációját is felélesztik, [...] akik a modernre adott posztmodern reflexiót összekapcsolják a Szentíráshoz való visszafordulásal”. (179.)

Pataky Ildikó

MORO ÚR, A SVÉD SZAMIZDAT HŐSE

Moro úr sikeres lefagyasztása

Összeállította: Roy Anderson, Kalle Boman,
Borbás István

Design: Németh Ludwig Gábor

A magyar kiadás munkatársai: F. Almási Éva,
Jankovics József, Jolsvai Júlia, Kerekes Mónika
Enciklopédia Kiadó, 2003. 354 oldal, fotók

Az utóbbi másfél évszázadban Johann Friedrich Herbarttól Anton Szemjonovics Makarencóig nyilvánvalóan voltak olyan meghatározó külföldi egyéniségek, akik alapvetően befolyásolták a magyar pedagógia egészét. Nehéz lenne azonban egyetlen olyan könyvet is említeni, amely akár fél évtizedre is tényleges és széles körű pedagógiai sikert ért volna el. A létező szocializmusban unalmas, de valamiképpen veretes irodalmi szöveggyűjteményeken, silány művészettörténeti tankönyveken felnőtt nemzedék számára meghökkentő, hogy Moro úr-ból, ebből az irodalmi szemelvényekkel megtűzdelt fotóalbumból elsősorban 14–18 éves fiataloknak szánt pedagógiai segédkönyv lett. (Ilyesféle olvasmányokat a dolgozók iskoláinak legelvetemültebb tanulói sem mertek még a pad alatt sem lapozgatni.)

A vizuális kultúra jelentőségét az 1970-es évektől szokás élénken hangsúlyozni. A nálunk

sok tekintetben lényegesen fejlettebb világban élő svédek valahogy rábeszéltek a világot, hogy éppen Moro úr tanítsa meg látni a képeket, olvasni a könyveket.

Természetesen Moro úrnak is megvan a maga hősi múltját felidéző, sőt őt valamiféle nyugati szamizdatszerűségből bestsellerré változtató eredettörténete. A mese szerint svéd entellektüelek (főleg könyvesek, fotósok, filmek) rábeszélésére Stockholm városa nagy propagandakampánnyal látott hozzá egy bizarr szerkesztési elvekre épülő könyv megjelentetéséhez (1992), amely fotóalbum ugyan, de mintegy mellékesen szövegeket is tartalmaz az irodalom és a gondolkodás egész történetéből.

Az ekkor még a svédeknek is rejtélyes Moro úr állítólag amerikai hűtőgépszerelő volt, aki 1923-ban furcsa kísérlete révén megpróbálta bizonyítani, hogy az állásukat elvesztett munkásokat jégtömbbe lehetne fagyasztani (ő maga fél órát töltött lefagyasztva) és abban a boldog jövőben felolvasztani, amikor a gazdaság ismét felfelé ível. Az eseményt bemutató képet 1975-ben hozta nyilvánosságra a New York-i Museum of Modern Arts (címlap és 282–83.).

Az eredeti terv szerint a könyvet ingyen osztották volna ki a stockholmi iskolákban, hogy növeljék a tanulók érdeklődését az egészségügyi pálya iránt. A Moro-kampány azonban rejtélyes – csak a stockholmi városi tanács archívumaiban nyomom követhető – módon elakadt, a munkatársakat elbocsátották vagy át-helyezték. A példányok többsége a raktárakban penészedett, ám ezzel ugyanakkor megkezdődött Moro úr új, underground élete.

A kiadott köteteknek azt a részét, amely eljutott hozzájuk, a svéd diákok kezükbe vették, s nemcsak képeiket nézegették, hanem még szövegeiket is elolvasták! Ez pedig a neoanalfabetizmus felszámolásán munkálkodó svéd pedagógusokat is fellelkesítette. A Moro-példányokról szóló szóbeli, sőt írásbeli beszámolóik szerint ezek az egyébként nem túl rokonszenves kiadványok ténylegesen teljesítettek valamiféle oktatásbeli misziót. A szülők is igyekeztek újabb köteteket beszerezni, mivel a meglevők elhasználódtak – a jóhiszeműek szerint ronggyá olvasták őket.

Rejtélyes okból azonban a Moro-könyvhöz 1992 és 1997 között nehezen lehetett hozzájutni. A gyerekekhez került példányok – a he-

lyi elemzők hasonlata szerint – úgy jártak kézzől kézre, mint a földalatti ellenzéki mozgalom illegális iratai az egykori Szovjetunióban és Kelet-Európában. (Még az 1980-as évekbeli szamizdatosaink is szívesen cseréltek volna az 1990-es évek eleji svédekkel.) Szerzte Svédországban nagy divat volt idézni és dicsérni a könyvet, tulajdonának viszont senki nem változott, ki-ki valaki másnál lapozgatta, aki viszont egy, az ismeretségi köréből való tizenévestől szerezte. Moro úr egy időre Svédország legkeresettebb könyve lett.

Később a Göteborgban MORO ÚR SIKERES FELENGEDTETÉSE címmel színpadra vitt musical és a könyv szellemében rendezett 1995-ös stockholmi „kulturális staféta” egyaránt hozzájárult ahhoz, hogy a Moro-kötet megalkotói ismét összefoghattak, s végül sikerült egy új kiadást tétő alá hozniuk (1997).

A kötetben a XX. századi fotósok fekete-fehér képeinek színe-javát, köztük rengeteg sokkolót találni, valamint egy ötletszerűen összeválogatott, de többnyire veretes olvasmányokból álló világirodalmi szöveggyűjteményt. A könyv az explicite egészségügyi vonatkozásokat sem kerüli (például emberfagyasztás, kasztválás), sőt egy Alina Reyes nevű szerző A HENTES című írásművének a témája kimondottan az erotika, az urológia és a pszichiátria határterülete (197–202.).

Mit csodálkozunk ezen: minden nemzedék elmondja, hogy a rá következő sokkal cifrábban káromkodik, mint a sajátja. A káromkodásban pedig a szakrális elkötelezettség és az alpári obszcenitás egyaránt jelen van. (Az evangélikus Svédországban felvetődött, hogy a könyv legyen kötelező konfirmációs ajándék.)

Moro úr globális s nem – hogy pedagógiánk itt méltatlanul háttérben maradó alakjának, Karácsony Sándornak kifejezésével éljek – sa-

játosan magyar észjárásra nevel, ez utóbbit a magyar kiadásban Ady Endre, Esterházy Péter, József Attila és Radnóti Miklós egy-egy rövid írása képviseli.

A technikailag szépen kivitelezett, „Szép Magyar Könyv-díjas – 2004” kötetben, elsősorban a szójegyzékben, tankönyvhöz méltatlan, de bájos és sok esetben a képzetbebb hazai középiskolások által nevetgélve korrigálható hibák találhatók. E hibák jelentős része rögtönzött tipológiával a következőképpen csoportosítható: korszerűtlenség („Volga: Európa legnagyobb folyója a Szovjetunióban”, 336.); felesleges betájolás („Varsó: Warszawa, Lengyelország fővárosa”, 335. – ezt mi itt Budapesten tudjuk, igaz, kicsit közelebb vagyunk); tökéletes eltájolás („Kafferek: a Dél-afrikai Köztársaságban, a Viktória-tó környékén élő bantu nyelvű nomád népcsoport”, 328. – a Viktória-tó kicsit északabbra, Uganda, Kenya és Tanzánia határán, de még Afrikában található, s a bantuk főleg ott élnek, a szintén a bantukhoz tartozó zulus pedig Dél-Afrikában); évszámbeli tévedés („Waterloo: község Brüsszel mellett, itt szenvedett Napóleon döntő vereséget 1818. június 18-án a brit és a porosz hadseregtől”, 336. – a waterlooi csata 1815-ben volt); név pontatlan leírása, pontatlan átirással tetézve (Macuo Basó esetében, 337.).

Lehet azonban, hogy ezek az apróságok érdektelenek, s ha a fiatalok ebből tanulnak, akkor majd olyan életszínvonalon fognak élni, mint a svédek, és tőlünk veszi a világ a harci repülőket, s ha Budapest önkormányzata is a stockholmiéhoz hasonlóan sikeres lesz, a mi Moro urainkból tanul a világ. A könyv nálunk támogatott ugyan, de egyelőre nem ingyenes: ára a 2004-es árjegyzékekben 2250–3500 Ft között lebegett.

Kicsi Sándor András