

# FIGYELŐ

## IGAZSÁG ÉS BECSÜLET

Márta Kurtág

Beethoven: Diabelli variations

22 Variations on a Waltz by Anton Diabelli.

Op. 120

BMC CD 158

56' 22"

„Nulla dies sine linea”  
(Apellés)

Szokványos értelemben vett kritikát írni erről a kiadványról lehetetlen. Mű, előadó, kettejük régi keletű ismeretsége mind-mind olyasmí, ami a produkció értékét és időtállóságát mesz-sze az átlag, helyesebben szólva az átlagos módon megítélhető fölé helyezi. Nehéz beletörődni abba, hogy bizonyos kompozícióknak nem létezhet optimális előadása, de még megközelítése sem, mert a bennük rejlő anyag pontosan komplexitása révén taszít el jól bevált, „bejáratott” recepteket, máskor, máshol hatásosan működő manírokat, ugyanakkor engedékeny bármily kísérletre, ami esetleg csak később, az egész opus vonzatában nyer(het)i el érvényét. Ugyanígy van ez a mű esztétikai értékelésével. Gyaníthatóan akkor sem nyernék teljes képet a darabról, ha a megírása óta elhangzott összes előadást meghallgatnánk; de azt is illúzió lenne várni, hogy valaki egyszer s mindenkorra – vagy akár csak hosszabb időre is – „lelővi” a némelyek által sikerrel kerülgetett, a nagy többség számára azonban becserkészhetetlen nagyvadat. Ennél is nehezebb tudomásul venni, hogy a tudás ugyan hatalom, de nem korlátlan. Beethoven-nél, annál a szerzőnél, akinek művei ennyire különbözőnek egymástól, vajmi keveset ér. Egyetlen jól eltalált risoluto vagy megfelelően formált frázis többet elárul az adott műről, mint több száz oldalnyi, auditív élményre soha nem váltható értekezés. A Beethovenről szárazon vagy akár olvasmányosabban fecsegő esztéták legtöbbje el sem jut annak felismeréséig, hogy a hangyának is lehet igaza az elefánttal szemben, a művészetben semmi sem egzakt, másrésről

bármí megtörténhet: akármennyire furcsának tűnik is, igenis, a süketek hallhatnak, a vakok láthatnak, a bénák mozoghatnak. És ez korántsem a valóság „égi mása”, hanem maga a kőke-mény valóság.

Mindezt az előítéletek semlegesítése végett szükséges előrebocsátani, mert ezek már az album kézbevételekor, az adatok felületes átfutása nyomán felmerülhetnek. A feladat gigászi volta, a zongorista viszonylagos ismeretlensége már elég is, hogy korunk képmutató, áltoleráns, velejéig elüzletiesedett világa megint egyszer cinkos kacsintással asszisztáljon a hovatovább hivatalossá avanzsáló előfanyalgások legitimmé emelésének. A spontán megnyilvánuló lelkese-dés – egyébként érthetetlen – kivesztével egy időben a köznyelvbe beférkőztek az angolszász nyelvetterületeken hatásosan működő, ám a mi gondolkodásunktól meglehetősen idegen, ún. „understatement”-ek, valamint azoknak horro-risztikussá honosított változatai, amelyek nem-csak hogy nem illenek a mi közép-kelet-európai temperamentumunkhoz, de a józan tárgyila-gosság megnyilvánulási próbálkozásait is át-átítatják. Megtetézve mindezt a zsurnalisztika egyre szélesebben elburjánzó populista – elég gyakran visszataszítóan közönséges – hangvé-telével, egyenesen csoda, hogy egyesekben még maradt annyi életerő és művészi hit, alkotókedv, hogy egyáltalán ki mernek lépni a nyilvánosság elé olyasvalamivel, ami esetleg nem vagy nem minden szegmensében felel meg a kurrens vi-lágrend dogmatikussá merevedett elvárásainak, nem sztereotípiá, nem ezerszer hallott gondolatok ezeregyedszeri ismételtetése.

Ez a kis dolgozat a CD kézhezvételétől az utolsó prímér élmény lecsengéséig próbálja meg nyomon követni a recenzens benyomásait, ame-lyek kialakítása tekintetében nem lehetett más a mérce, mint kizárólag maga a mű. Ekkora nagyságrend esetében semmiféle elnéző, „meg-értő” vagy éppen bagatellizáló hangnak nincs helye, nem lehet figyelembe venni „bizonyos körülményeket”, kizárt a relatív ítékezés. Nem férhet kétség ahhoz, hogy a lemezfelvételi kö-rülmények között a mindenkori előadó a leg-

jobb formáját akarja hozni, a legtöbbet, a legfontosabbat szándékozik közölni mindabból, amit a darab jelent neki, magától értetődően minimálisra csökkentve az esetlegességekből eredeztethető negatívumokat. Ez az alapállás mindenképpen tiszteletet érdemel, de kevés az üdvösséghez. A lényeg máshol rejlik. A nagy titokra való ráérezés és ennek továbbadása csak laza kapcsolatban áll iskolázottsággal, hangszeres felkészültséggel, a napi munka által karbantartott kondícióval, annál szorosabb a viszonya magával a zenei anyaggal. Nem véletlen, hogy a zeneszerzők bármily amatőrnek tűnő előadással is jóval többet árulnak el a művekről, mint a megoly precíz és kidolgozott interpretációk, ha azok a szubsztanciát, a „hangok mögötti” tartalmat csak marginálisan érintik. A hallgató ez utóbbi esetben nem tudja, miért unatkozik, de ez tulajdonképpen nem is szükséges. Véleményének kifejezésére éppen elég, ha többé nem vesz lemezt az illető előadótól, nem látogatja a koncertjeit. S minthogy a tömegtermelés szükségszerű velejárója a közönséges, a közép-szerű, a bővli, mind több és több kárleletlen, átgondolatlan és felületes produkció kerül a hordozókra, egyáltalán nem kell csodálkoznia azon, hogy napjainkban már-már törvényszerűnek tekinthető a konzervzene iparának rohamos hanyatlása, amit az olyan üdítő kivételek, mint *Kurtág Márta* frissen elkészült lemeze, sem képes megállítani, de még csak fékezni sem.

A főszereplő persze maga a mű, de talán egy bekezdést megér a külső megjelenés is. A borító éppen olyan érdekes és egyedí, mint majdnem minden BMC-kiadványé. Különleges és ritka fotók, kezdetben irrelevánsnak tetsző, ámde mégis esszenciálisan fontos események, körülmények, szigorúan személyes jellegű közlések, amelyek mind-mind leválaszthatatlanul hozzátartoznak a felvétel és a kiadvány létrejöttéhez, a nagyközönség számára ismert és ismeretlen nevek, mint a munka folyamatában eszmeileg vagy tevőlegesen részt vevő építőkockák. Mindezekről szerencsére elég bőszéges információt kapunk a gondosan megszerkesztett és a kiadó eddigi gyakorlatához méltó, dekoratív kísérőfüzetből. Kivéve a fődolgot: a műelemzés, jobban mondva műismertetés ezúttal elmarad. Való igaz: magyarázó szövegre tényleg semmi szükség, a zene szóljon önmagáért, a kevésbé informált zenehallgatók azonban szívesen elfogadnának némi útmutatást, támpont-

tot, ha másról nem is, legalább a műnek Beethoven gigantikus életművében elfoglalt helyéről. Az ő számukra föltétlenül megkönnyítené a darabbal való megbarátkozást bizonyos axiómák bemutatása, irányelvek hangsúlyozása, kapcsolódási pontok megvilágítása, mert ezeknek felismerése mérhetetlenül nehezebb, ha csupán a romlatlan ízlés az egyedüli vezető. Az igazán avatott hallgató számára azonban a takszöveg hallatlanul érdekes. Semmi kétség, ez a CD mindenekfelett Kurtág Márta személyét, a darabbal való bensőséges viszonyát reprezentálja, látszólag pályakép-dokumentáció, valójában egy nem mindennapi művész szerfölött gazdag és tartalmas életútjának lenyomata.

Apropó, életút. Ideje volna végleg a helyére tenni ezt az egész művészvázpár-kérdést. A témához kapcsolódóan naponta hallunk rosszindulatú csipkelődéseket, hűvösen objektív megjegyzéseket, nem ritka az áltapintatos közösségvállalásba burkolt közöny, de bizonyos gondolatok elhallgatása sem. Akármely szociológus nyilván jóval szakszerűbben tudna értekezni erről a problémáról, míg e sorok írója csupán szabálytalan gondolatok formájában adhat hangot véleményének. Tudomásul kell venni, hogy a házasság nem pusztán életforma; amíg tart és működik, egyben megbonthatatlan – hogy mennyiben szükségszerű, ez most mellékes – közösséget jelent a felek közt. Tetszik, nem tetszik, két világ olvad eggyé, s ebben a közegben a házastárs ilyen-olyan szinten akarva-akaratlan beépül a másik fél egyéniségébe, világképébe, nemkülönben – értelemszerűen – a produktumaiba is. Az ilyen kapcsolatban eredményesen fungálhat a mindenki által ismert véd- és dacszövetség, de tulajdonképpen valamiféle egészen magas rendű – és nem is mindig tudatos – állandó lelki kontaktus jelenti a mindenkori protekciót a külvilággal szemben. Ez egyaránt érvényesül a mindennapi életben és a felek művészi munkásságában. Tévuon jár, aki azt hiszi, hogy pusztán a gyengébbnek az erősebb általi megsegítéséről volna szó. Teljesen természetesnek, magától értetődőnek kell tekinteni aényt: amennyire Kurtág Márta – papíron előadóművészként, de gyaníthatóan ezt a szerepkört jóval meghaladva – voltaképpen társalkotóként vesz részt a Kurtág-kompozíciók genezisének, kialakításának és utóéletének folyamatában, annyira „van jelen” Kurtág György egyénisége is felesége zeneiségében, produkcióiban. A felületes megíté-

lés alapján valamiféle szimbiózisnak is tekinthető kapcsolat a valóságban elválaszthatatlan része a művészi létnek. Robert Schumann sem nyilván elsősorban a mindent elsőprő szerelemtől fűtve írja le kicsit patetikusan 1839-ben, amikor már jól ismerte későbbi feleségét, Clarát: „... úgy gondolom, Te igen ösztönző hatással leszel rám, és már az is serkenteni fog, ha többször hallhatom általad szerzeményeimet... Az utókor tekintsen minket teljesen egy szívré, egy léleknek, és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem. Mily boldog vagyok én!”<sup>1</sup> Romantikus szavak mögött megbúvó nagyon is racionális gondolatok a házasság intézményesített formájának keretein messze túlnyúló lelki egyesülés ideájának lehetőségeiről. A mindennapok részeként a felek ezt már korántsem romantikusan, annál termékenyítőbben élik meg, még abban az esetben is, ha a képességek és/vagy azok irányultsága tekintetében nagy a különbség. De a valódi közösség csodákra képes. Való igaz, hogy Pásztory Ditta tehetsége nem érhetett föl a Bartókéhoz, de amikor együttes produkcióikat – és nem is feltétlenül Bartók-művekben – hallgatjuk, az előadás egészét tekintve nincs semmiféle hiányérzetünk, Ditta asszony megkérdőjelezhetetlenül egyenrangú partnere minden idők talán legszélesebb látókörű muzsikus-előadóművészeinek. Ugyanígy van ez a Kurtág házaspár esetében: koncertjeiket, felvételeiket hallgatva nem két különböző művészegénység egymásra hangolódásának, hanem hasonlíthatatlanul többnek, egyetlen entitás kinyilatkoztatásának lehetünk fültanúi. Igaz ugyan, hogy eddig jobbára Kurtág-műveket, illetőleg -átiratokat hallgattunk e páratlan duó előadásában, de aki annak idején – a 60-as, 70-es években – követte a magyar zenei életet, gyakran találkozhatott Kurtág Márta – műsorválasztásán túlmenőleg is mélyreható intellektusról tanúskodó, koncepciózusan felépített – szólóműsoraival. Ha lehet azt mondani, ő jóval előbb vált ismert, „befutott” művészé, mint Kurtág György, akinek abban az időben mindössze néhány opusa állott készen és – nem utolsósorban a hazai irányított zenepolitika folytán – simult bele a magyar zeneszerzés sajátságosan uniformizált, jobban mondva mindent központosítottan uniformizálni próbáló közegébe.<sup>2</sup>

Nem előzmény nélküli tehát a felvétel, azt hangversenyszerű előadások sokasága emelte olyan szintre, ahol már eltűnőben a különbség

koncert- és stúdióatmoszféra között, mert az inspiráló erő sokkal inkább a műből érkezik, mint a befogadó közegből. Tagadhatatlanul szükséges a pódiumrutin által nyert biztonság, de sokkal, összehasonlíthatatlanul fontosabb maga a mondanivaló, illetve annak pontos, szabatos közlése, különösen olyan mű esetében, amelynek teljes befogadásához a figyelem és koncentráció kivételes foka, az általános zene-történet alapos ismerete, az asszociációs készség, az empátia legmagasabbra csavart intenzitása szükségeltetik. Ha Kurtág Márta nem valana részletesen a darabbal való csaknem fél évszázados kapcsolatáról, akkor is, már a CD első meghallgatása után legalábbis sejtenénk, hogy kivételes előadásban lehet részünk, amely valahol félúton áll az „ifjú titán” és az érett művész kikristályosodott, a kockázatot mértékkel adagoló produkciója között. Pianisztikusan és stílárisan is Beethovenhez méltó, merész előadást hallunk, amelyben a legsikerültebb részek, a legfrappánsabb megoldások éppen azok, amelyek pontosan a konvencióktól való elrugaszkodásuk révén sugallják az alternatívá(ka)t. A kettős perspektíva állandó jelenléte teszi az anyagot oly feszültté, hogy szinte az időn kívüliség dimenziójába helyezi a hallgatót, aki ha pontosan tisztában van is a monumentális sorozat átlagos időtartamával, mégis elcsodálkozik az utolsó C-dúr akkord lecsengését követően: tényleg majdnem egy teljes óra múlt el?

És természetzerűleg vetődik föl az újrhallgatás igénye. Miért? Mert nyoma sincs Kurtág Márta játékában belemagyarázó hozzáállásnak, de még csak magyarázkodásnak sem, ezzel szemben az első rácsodálkozás valamikori élménye érezhetően nem enyészett el. Ez rögtön a mű elején nyilvánvaló: kortalan vitalitással indul, szinte mellbe vág – amolyan „falusi tréfa” módra. Mondhatni ab ovo kesztyűt dob annak a könyvtárnyi irodalomnak, instruktív kiadások légiójának, amelynek legprominensebb termékeire éppen ő maga utal a CD kísérőfüzetében.<sup>3</sup> Fegyvertelenül, segédeszközök híján, pusztán első lendületből indul az „*einsame Höhe*” – ahogy Hans von Bülow aposztrofálta Beethovennek a zene-történetben elfoglalt helyét – meghódítására, öntudatlanul kiválasztva ezzel a nem éppen legkönnyebb, igen kacskaringós, akadályokkal megtűzdelt, ám végső soron mégiscsak célba juttató utat. Pedig igaz, ami igaz: sokféle úton-módon el lehet jutni ennek a rettenetesen nehéz

műnek, Beethoven utolsó variációciklusának, az Antonio Diabelli témájára komponált HARMINCHÁROM VÁLTOZAT-nak a megvalósításához.<sup>4</sup> De nagy a zsákcák száma is. Akit a feladat megremít, jobb, ha meg sem próbál egyiket sem elindulni.

Nem lehet véletlen, hogy Beethoven legutolsó jelentős zongoraműve épp variációfüzér. Szám-talan csodálatra méltó formai telitalalat, harmínckét remekművi szonáta és sok más egyéb zongorára írott kompozíció után az ismeretlen-nél is ismeretlenebb területekre merészkedő, azokat sziszifuszi munkával sorra meghódító géniusz számára mi lehet nagyobb kihívás – és egyben szórakoztatóbb feladat –, mint egy nem túl jelentős zenei gondolat, amely gyaníthatóan épp látszólagos együgyűségével<sup>5</sup> ébreszti fel ismét a teremő szellem egész alkotói pályáját végigkísérő hajlamot, amelynek lényege: a művészetekben nincs, nem lehet egyetlen kizárólagos igazság. A zenetörténetben nem találunk még egy zeneszerzőt, akinek egész alkotói magatartásán ilyen mértékben megfigyelhető lenne a természet örök változékonyságába vetett hit. A variálás eredendő ösztöne olyannyira az életmű meghatározó részévé válik, hogy pusztán ez az elem elegendő lenne a csalhatatlan stílusazonosításhoz. S akkor még nem szóltunk a hangszerről magáról, a folytonosan alakuló, teljesedő, gazdagodó instrumentális anyanyelv-ről. Hol vagyunk már a Diabelli-variációk megírásakor az induló évek idején sem éppen pianistabarát megoldásoktól? Vagy akár a középső, „tökéletes”, ha úgy tetszik, „klasszikus” alkotóperiódus fárasztóan virtuóz, de valahogy mégis a gyakorló hangszeres attitűd szülte passzázsaitól?<sup>6</sup>

Hát nagyon messze. Beethoven – aki ekkorra már csak beszélgetőfüzetek útján érintkezik a külvilággal – senkire, semmire nincs tekintettel,<sup>7</sup> csakis a saját útján jár; nem véletlen, hogy közvetlen környezete is tévesen ítéli meg tevékenységét.<sup>8</sup> Az sem véletlen, hogy csak hosszú idő múlva éri meg a zenei közvélemény ennek a gigantikus munkának az értékelése.<sup>9</sup> De mondhatjuk-e mostanság, hogy ténylegesen megértünk a feladatra, a zene azóta bekövetkezett fejlődése feljogosít minket, kései utódokat arra, hogy végre értékén kezel(het)jük a Beethoven által ránk hagyományozott kincseket?

Félő, hogy sohasem. A zeneszerző-óriás jószívevel beláthatatlan perspektívákat tár elénk,

olyan kérdéseket vetve fel, amelyekre csak hiszszük, hogy megtalálhatjuk a helyes választ. Teljes joggal írja Szabolcsi Bence: „a Diabelli-keri-gőkre írt változatokban... egyesülhet a beethoveni humor freskóstílus a és miniatűrművészete, a »nagy« technika meg a filigrán. Harminchárom változat sistereg elő ugyanegy igénytelen táncdallamból, az el-lentét kimondhatatlan feszültségével és fölényes gőg-jével hangsúlyozva a lényegest a lényegtelennel szem-ben; párdúcok játszanak így a gyermekek labdáival”.<sup>10</sup> Ezekkel szembesít könyörtelenül a tárgyalt CD, amelynek – ne tagadjuk – akadnak hibái, hiányosságai, de csak annyira, mint mindennek, amit természeti jelenségnek nevezünk. Hogy a tökéletesség önmagában nem létezik, közmondásos, de az úgynevezett „isteni egyensúly” sem előzetes szándék kérdése. Hiszen ha Beethoven ilyesféle ideák vezérelték volna, bizonyára bele sem fog egy olyan téma feldolgozásába, amelyről a szörnyű ítéletet nem csupán az eredeti téma visszahozatalának minden bizonnyal tudatos negligálásával, hanem már a legelső variáció hangvételével is nyíltan kimondja.<sup>11</sup> Ehhez az álkomoly, „ólmokatonás” maestrosóhoz ugyancsak elkelt volna bizonyos, a felvétel „márványba vé-seltségén” is átütő színészkedés, mert jelen esetben egyáltalán nem úgy tűnik, mintha Beethoven legalább pillanatokra is komolyan venné Diabelli társszerzőségét. Amit komolyan vesz, az saját maga: minden bizonnyal tudatos az első rész ismétlésére való visszavezetés és az utolsó, Op. 111-es számot viselő C-MOLL ZONGORASZONÁ-TA második, ARIETTA című variációs tételének megfelelő részei közti hasonlóság. Furcsamód szívesebben hallgatnánk a második variációt szemlélődőbben, intimebben, „dorombolóbban”; a Poco allegro tempójelzés eredeti jelen-tése tökéletesen fedi azt a vajpuha hangzást, ami megint csak előhívja emlékezetünkől a már említett ARIETTÁ-t, különösen annak IV/a variációját. De közelíthetünk visszamenőleg is a problémához a következő változat L'istesso tempo<sup>12</sup> jelzéssel felől is: a jelen CD-n okvetlenül lassabb a harmadik variáció, amely viszont el-tűrné a menősebb iramot, különösen, ha a má-sodik rész négy ütemre rúgó szűkített akkord-jának megtorpanásában rejlő unalomforrást, illetőleg a darab pillanatnyi lefarolásának ve-szélyét vesszük alapul.<sup>13</sup> Nagyon is elképzelhető ez a variáció a dolcén belül frissebben, ugyan-akkor fojtottabban, „sotto voce”. Akárcsak a következő – negyedik – variáció, ami egyfajta

erőgyűjtést demonstrálandó korántsem mellesleg képez szerves átmenetet az ötödik variáció ugrásra készsége felé. Ez a tulajdonság tagadhatatlanul megvan a variáció első felében, ám az e-moll kitérő – mind a két alkalommal – annyira leáll, hogy nem sikerül, nem is sikerülhet a kezdeti vitalitás visszaidézése.

A részlet sokadiszori meghallgatása után vetődik fel a kérdés: ez lenne hát akkor a sokat emlegetett művészi szabadság? Való igaz: Beethoven itt semmiféle „sempre agitato” hozzáállásra nem céloz, a 17. ütemtől egészen a 24. ütemig mindössze két pianissimo jelzésre hagyatkozhatunk. De a variáció élén könyörtelenül ott áll az annak *egészére* vonatkozó Allegro vivace tempójelzés. Ezért is nehéz ezt a pontot a pillanatra megfáradt vándor képével asszociálni. Pedig a tagolással sincs semmi baj, a tárgyalt formarész negyedik ütemére (20.) kialakuló teljes faktúra a kellő súlytalansággal – ráadásul meggyőzően – szólal meg. Közhelyszerű, mégis fontos ennek a kis résznek vonósnyegyszerűségét hangsúlyozni – mint annyi más Beethoven-zongoramű esetében. Teljesen kizárt, hogy ez a pár ütem ennyire lelassuljon, ha pl. vonósnyegyesen szólal meg, az ilyesfajta agogika a modern zongora privilégiuma. A „művészi szabadság” jogán elének tárt megoldást a 24. ütemben bekövetkező robbanás hitelesíthetné, ha az elernyedés jótékony ellensúlyává tudna válni. A kihasználatlan lehetőségre csak részben lehet magyarázat a szemérmes tartózkodás, hiszen Beethoven világa akkora horizontot fog át, hogy abban ennek a magatartásnak – és az ettől gyökeresen eltérőnek is – okvetlenül megvan a maga helye.

A látszólagos apróság azonban magától vet fel szövegűségen jóval túlnyúló horderejű kérdéseket: ha ennyire széles ez a birodalom, akkor úgysem birtokolhatjuk annak egészét, tehát elég, ha biztonsággal mozgunk benne? Maradhatunk-e kívül, ha arról van szó, hogy a kottából világosan kiolvasható szerzői szándékokat hangzó valósággá tegyük? Büntetlenül átalakíthatunk, a magunk képére formálhatunk bármilyen Beethoven-művet, ráadásul emberi és művészi habitusunk megtartásával? Nem is kell igyekezni, minden testi és szellemi erőnket megmozgatni, hogy legalább a mű előadásának időtartamára tökéletesen azonosuljunk a szerzővel? Ezek a húsbavágó kérdések, amelyeket épp a lemez színvonalára hív életre, a zenetörténet talán

legnagyobb, legjelentősebb újítójával kapcsolatban a szokottnál is élesebben vetődnek fel, hiszen zenéje ha nem is mindenki számára azonnal *felfogható*, de jól érzékelhető súlyú üzenetet hordoz. A végletekig szélsőséges megnyilvánulások – a zeneszerző privát életének esztétikai lecsapódásai – olyannyira integráns részét képezik ennek a muzsikának, hogy egyben lehetetlenné is tesznek mindenfajta lekerékítést, klasszicizálást, analitikus belemagyarázást. Aki az APPASSIONATÁ-ban vagy a LES ADIEUX szonátában – és még számos jelentékeny és jelentéktelenebb művében – megfigyelhető ellentéteket leírja, egyáltalán nem ezoterikus széplélek, hanem minden bizonnyal szangvinikus alapállású ember, akinek kedélyállapota folyamatosan a legmagasabb fokú dühkitörések és a gyengéd, sőt szentimentális atyai szeretet között hullámzik.<sup>14</sup>

Világos tehát, hogy nem maradhatunk érintetlenek, ha egyszer a Birodalom földjére lépünk. A beethoveni vérmeleglet számonkérésével azonban csíjnján kell bänni. Különbözőek vagyunk, nem egyforma módon élünk meg különféle élethelyzeteket, így ezek artisztikus természetű lecsapódásai is más-más jelentéssel bírnak adott előadóművész számára. Eruptív erőt hasztalan lenne elvárni olyasvalakitől, akinek ez művészi értelemben nem a sajátja. De teljesen jogosan merülhet fel ez az igény pl. éppen a XXI. variációval kapcsolatban, különös tekintettel az Allegro con brio és a Meno allegro közti átmenetekre, bár a 16. ütemben Beethoven egy rövid diminuendóval úgymond „szelidít”, feltehetőleg a 4. ütem megoldásával szembeni ellentétet jelzendő. A különbség szembeötlő: míg a 4. ütem esetében a makacsul zakatoló akkordisméltlódás intenzitása az utolsó pillanatig terjed, a 16. ütem harmadik egységén mellékdominánsról szűkített nónakkordra vált, ezzel nem csupán a következő harmóniát, de a negyedik egységen kezdődő melodikus anyag mindkét felső szólamát megelőlegezve. A variációra tehát egyaránt jellemző a végletes, egymással tökéletesen ellentétes karakterek subito megjelenése és az ennek valamelyes oldására irányuló próbálkozás. Mintha két, egymástól teljesen különböző egyéniségű vitapartner konfrontációját látnánk, amelyben érveinek bizonygatása az egyiket már-már az örület határáig viszi, míg a másik tárgyilagosan próbál a lelkére beszélni.<sup>15</sup> S mindez humoros előjellel – nem kis feladat! Kurtág Márta a nem kevés számú

megoldás közül itt inkább az epikai természetű választja, ebben az esetben mintha egy feltételezett harmadik személy szemszögéből narratívá tálna egy súlyos konfliktust és az annak elismítésére tett kísérletet. Hűvös távolságtartás? Igen, annak is nevezhetjük. De sokkal inkább a becsület megnyilvánulásának. Ha nem az én szerepem, ha nem az én gúnyám, nem próbálok meg erőnek erejével magamra húzni.<sup>16</sup> Ilyesféle érzése támad a hallgatónak a „*Notte e giorno faticar*” hallatán is. A kelleténél egy fokkal könnyedebb staccato negyedek talán előzetes elgondolás alapján akarják naturalisztikusan felidézni a DON GIOVANNI első képének hangulatát, de egyszersmind lehetetlenné teszik a gondolat sajátos kibontását.<sup>17</sup> Tudomásul kell venni, hogy ezt a részletet Beethoven adaptációjában halljuk, ami már csak a fél ütemmel eltolt metrika miatt is különbözik – még hozzá lényegileg – a mintától. A perióduszáró crescendo is túlságosan késik, már emiatt sem válhat Mozart minden hájjal megkent Leporellója Beethoven nyárspolgárhűségévé. Amennyiben humor, hát legyen humor, vaskosan kivágva az utolsó fortissimót – hogy aztán az ördögi figura a settenkedő utolsó négy hangban ismét elemében lehessen. Ha lehet egy kissé akadémikuskodni, itt éppen a pianisztikus jólfésűtséggel, a triolák átláthatóságával van baj, a kipergetett – inkább előkeszerű, mint melodikus – tizenhatodik helyett szívesen vennénk kicsit több, a meglepetésszerű gesztusokkal adekvát elnagyoltságot, subito fortét.

Aki azonban a virtuozitás hiányát, magyarán a viszonylag lassú tempókat kifogásolja ebben az előadásban, alaposan téved. A XIV. variáció súlyától, franciás ünnepélyességétől megszabadulva helyénvaló bizonyos fellélegzés mind a zongorista, mind a közönség részéről, s ez akaratlanul kihat a három következő variáció olvasatára. Csakhogy a sebesség nagyon kétélű fegyver: a XV. variációban bizonyos sűrűség esetén sem a staccatissimo, sem pedig a vele szembeállított, amazzal kontrasztáló legato nem töltheti be igazi szerepét.<sup>18</sup> Tehát az első nyolc ütem ékekkel jelzett hangjai túlonként gyors tempó esetén nem lehetnek aránylagosan eléggé rövidke, a második nyolc ütemben pedig se polifónia, se harmóniai történések, ha a cél a sebesség mindenáron való megőrzése. Különösen a 14–16. ütemek meglepő – szeniális – fordulata sínylené meg ezt az alapállást. A Kurtág Márta

által diktált tempó – ki kell hangsúlyozni – nem választott sebesség, hanem a zenei anyag és annak akusztikai megvalósíthatósága közötti egyensúly logikus megjelenítése. Amit az „arany középút” elnevezéssel szoktunk illetni.

A Presto scherzando utáni Allegro látszólag szilajabb, vadabb, vehemensebb tétel,<sup>19</sup> de mégis már a harmadik ütemben ott a fék: mi sem lenne egyszerűbb, mint alaphelyzetben indítani a második sort is, de Beethoven ekkorra már valahogy sportot űz Diabelli<sup>20</sup> témájának kijavításából, a variációsorozaton belüli valamiféle különálló mikrovariáció-füzért kreálva: a domináns alaphelyzet itt a lehető legsúlytalanabb helyen, a negyedik nyolcadon, átmenőhangként jelentkezik. Az előző változatban felvetett, a periódus megosztását megcélzó szándék e helyütt is folytatódik, talán még erősebben különválasztva az első és második félperiódust, annyira, hogy végül még a kíséret is a jobb kéz által játszott anyaghoz idomul. A második félperiódusban eltűnik az egyébként elég teatrális indulómotívum, és átadja a helyét ismét csak a legatónak és a polifóniának. Eme felsoroltak közül egy is elég lenne, hogy megkérdőjelezze a Beethovenre ugyan általában jellemző, de a variáció struktúrájához nem illő hősies hozzáállást. A tempójelzést nem viselő XVII. variációt pedig a jobb kéz figurációjába elbújtatott polifónia mellett a subito megjelenő erős dinamikai kontrasztok miatt sem tanácsos a felfoghatóságot veszélyeztető tempóban játszani. És akkor még nem is szóltunk a zárósor h-mollba moduláló szinkópáiról, amelyek a C-dúrba való visszanyarodás meglepetését készítik elő. Beethoven mindezt teljesen egyértelművé teszi a záróformula késleltetésével, az utolsó jobbkezes hangok váratlan dallamosságával és a variációt befejező tizenhatodra írt fermátával. Súlyos hibát követ el tehát e helyütt az előadó, ha technikai tudását a kelleténél csak egy kicsivel is jobban demonstrálja.

Lehetőség a virtuozkodásra mellesleg volna: pl. a XXIII. vagy a XXV. variációkban. A mű egységének, egészének veszélyeztetése nélkül azonban aligha lehet meggondolatlan kalandba bocsátkozni. Kurtág Mártának is jóval fontosabb az Allegro assai harmóniai váza, mint azok a pianisztikus lehetőségek, amelyek kiaknázása végső soron eltávolít a variáció alapötletétől. És ez már nem tempókérdés: a harmadik és az ötödik ütem előtti finom megállás egy-

általán nem valamiféle technikai jellegű hiányosság, sokkal inkább világos zenei szándék. Hiszen ha nem így volna, nem következne be az ismétlés után újra az első ütemben, de a kilencedikben sem. Ki gondolna technikai bravúrra, mikor az előadó ennyire leplezetlenül és magától értetődően tárja elének azt a kifejezhetetlenül magasabb rendű kompozíciós bravúrt, amely a XXV. variáció kilencedik ütemétől nem nyolc, hanem hét ütemen át vezet el a visszatérésig.<sup>21</sup> Ha már a szabálytalanságoknál tartunk, okvetlenül külön említést érdemel a Fuga előtti három variáció, amelyekben Kurtág Márta látató erővel idézi fel a beethoveni improvizációt, mint formateremtő tényezőt. Az elemi erejű gondolatok fényében az eredeti téma végképp ürügyé silányul, a kompozíció végérvényesen a maga útját járja, a szellem szabadságának jogán fölülírva harmóniai tradíciót, metrikus rendet, formai kötöttségeket. Csakis a Fuga komoran viharzó trivialisitása után, a Poco adagio kétségekkel terhes belenyugvását<sup>22</sup> követően szólalhat meg hitelesen a Tempo di Minuetto semmiféle győzelmi harsonaszóval nem pótolható válasza, amelynek végkicsengése: Beethoven – a Heiligenstadti végrendelet óta ki tudja, hányadszor – a halál ellenében ismét az élet mellett tört lándzsát.

El lehetne időzni a monumentális mű bármely részleténél, górcső alá véve a szerzői utasításokkal való azonosulást vagy éppen konfrontálódást, a zongorajáték természetéből következő, illetve azon túlmutató hangzásokat, a formálás kiérleltégét, netán ennek feláldozását az előadás közben létrejött új, magasabb rendű megoldások oltárán. A hallgató hiába ismeri a gyakran nyomorúságos felvételi körülményeket, hiába van tisztában azzal, hogy az igazi kohézió alapfeltételeként emlegetett kétoldalú kapcsolatnak nem lehet egyik eleme a mikrofon, ezt a CD-t nem stúdiómunkaként, hanem minden lejátézással újra és újra felidézett gigászi küzdelem gyanánt értékeli. Paradoxon, mégis a kiadvány erényeként tűnik fel, hogy a negatívumok is a maguk kitapinthatóságában vannak jelen, a perfekciónak mint elérendő célnak értelmetlenségét hangsúlyozandó. Talán blaszfémia, de az ideális Beethoven-előadáshoz valahogy a hibák, a melléütesek, a kockázati tényezők szervezesebben hozzátartoznak, mint bármely más zenéhez.<sup>23</sup> Még a legmagasabb hőfokú előadások esetében is támadhat

furcsa hiányérzetünk, ha a művészi alapállás nem tükrözi a beethoveni szellem vulkanikus erejét. Természetesen nem kell fejfel a falnak rohanni, de tudomásul kell venni, hogy az úgynevezett „analitikus” megközelítések fényévekkel messzebb állnak a lényegtől, a művek keletkezési iniciatíváitól, mint a szakmailag ugyan képzetlen, ám ízlés tekintetében romlatlan zenehallgató.

Kurtág Márta ezeket a buktatókat nem csupán tapasztalata, de tehetsége révén is sikerrel kerüli el. Nem ritka, hogy a kettő eggyé olvad, s olyan művészi megoldásban kulminál, ami a legnagyobbak sajátja. Ilyen pl. a X. variáció tündértánc, a XIV. variáció összetartó ereje, de a XX. variáció téren és időn túli akkordsora is. Továbbgondolkodásra, vitára a továbbiakban is bőven nyújt alkalmat az előadás – azt is mondhatnánk, hál’ istennek. A vállalkozás nagyságrendje, az igen magasra feltett lécz miatt nem lehet ugyanis szó nélkül elmenni még a szerző szándékainak csupán részleges megvalósulása mellett sem. A VII. variáció szilajságának telitalálata után gyorsabb tempót várnánk a következő variációban – ami egyáltalán nem mondana ellent a dolce e teneramente utasításnak –, de lényegesen lassabbat kapunk. Az ily módon odavesztett dallamért bőséges kárpótlást nyújt a variáció röntgenszerű átvilágítása, amely az al fresco attitűddel megvalósíthatatlan.<sup>24</sup> Ezzel szemben telitalálatnak kell minősíteni a IX., a XI. és a XII. variáció előadását is. Az Allegro pesante e risoluto teljes mértékben teljesíti a jótékony egyensúlyt improvizáció és konstrukció közt. A 9. és 15., illetve a 25. és 31. ütemekben a keresgélés során felbukkant minden új elem a szerkesztés további távlatait nyitja meg; ezt képtelenség lenne megvalósítani a nélkül az egészen finom rubato nélkül, amely a darabban való tartós foglalkozás során rendszerint hamar eltűnik, átadva a helyét a minden apróságot könyörtelenül legyaluló metrikus elsőbbségnek. Kurtág Márta mintha improvizálna vagy – *horribile dictu* – blattolna ebben a variációban, fényesen bizonyítva azt, hogy igenis, közel fél évszázad távlatából is meg lehet őrizni az első olvasat frissességéből fakadó élményt.

És itt el is érkeztünk egy sarkalatos – és bizonyára megválaszolhatatlan – kérdéshez: mennyiben tükröződik a hangszerjátékban az előadó nemi hovatartozása? Fontos-e egyáltalán? Lehet-e, szabad-e Beethovent „nőiesen”

megközelíteni? A XIII. variáció risolutójának mellőzése, az egyértelműen parancsoló gesztus<sup>25</sup> utáni visszahőkölés, a szünetek időtartamával való sajátos bánásmód (játszadózás?) nem az ősi, mindig kompromisszumkész, a konfliktusokat ösztönösen kerülő, alapvetően feminin hozzáállás azonnal felismerhető jellemzője? Hiszen az ellenpélda szinte kínálkozik: a XXIV. variáció előadása nemcsak teljesen adekvát a Fughetta szellemiségével, de láttató erővel idézi meg a gyermekét simogató anyát – feltehetőleg férfi ezt a darabot soha így nem játszhatná.<sup>26</sup> A bachi polifónia tökéletes megvalósítása nélkül is tisztán érzékelhető lenne a művészi szándék. Pusztán ennek a variációnak előadásáért – amely a recenzens szerint a CD csúcspontja – már köszönetet kell mondanunk a közreadónak.

A filológiai pontosság számonkérésének igénye fordítottan arányos az előadás fontosabb közlendőinek jelentőségével. Felesleges lenne itt és most a kéz méretének korlátaiból fakadó szükségmegoldások létjogosultságáról vitát nyitni; a recenzens részéről minden bizonnyal értelmetlen erőfeszítés érvek és ellenérvek felsorakoztatása az utókák használatát vagy játékmódját illetően – hiszen még maga a zeneszerző sem konzekvens az utóbbi kérdésben.<sup>27</sup> Kurtág Márta részéről nyilván pusztán adatközlés és nem mentegetőzés a mű tanulási fokozatainak pontos datálása, de anélkül is legalábbis sejthetnénk, hogy a művel való foglalkozás – ráadásul a nyugati kulturális termékektől, így az akkori urtext-kiadásoktól is hermetikusan elzárt világban – egy olyan korszakban kezdődött, amikor a zenetudomány még nem feltétlenül a szerzői kéziratot, illetve az „utolsó kézjegy” elvét érvényesítette mint elsődleges forrást. Csakis ezzel lehet magyarázni bizonyos eltéréseket, amelyek a CD hanganyaga és a jelenleg használatos kották között előfordulnak. Tipikus példa erre a XIV. variáció 15. ütemének második negyedében megjelenő háromvonalas cisz, amely – az összöveggel ellentétben – a következő egység szűkített akkordját előlegezi.<sup>28</sup> Vagy ilyen a XX. variáció 30. ütemének első jobbkez-akkordjában jól hallható egyvonalas D, amelynek használata ugyan a fülnek valamivel kellemesebb hangzást eredményez, ám az egyvonalas C hiánya adott ponton megváltoztatja az orgonapont „mixtúráját”, s ezzel akaratlanul is távolabb lendít a rejtélytől.<sup>29</sup>

Apróságok ezek, de ilyen szintű előadást hallgatva óhatatlanul fölmerül, amit Kurtág Márta maga is jelez ismertető szövegének vége felé: az előadás még a darabbal való közel öt évtizednyi foglalkozás után sincs kész. És ez a mi szerencsénk. Módunkban áll mondhatni fizikai közelségbe kerülni a képlékennyel, a folyamatosan alakulóval, ismételten tapasztalhatjuk, amit már ezerszer megtanultunk, jelesül, hogy nincs, nem létezhet kőbe vésett előadás, a véglegesség megcélozása eleve kudarcra ítélt illúzió. Feltehetően a koherencia, az egység kedvéért térnek el egymástól az ismétlések; a felvételen jól érzékelhető, hogy a művész nem kívánt élni a montírozás természetéből fakadó előnyökkel, valószínűleg pontosan érezte, hogy ezek igénybevétele miatt sérülne a spontaneitás. Sőt, lépten-nyomon kihalljuk ebből a játékból a leginkább Kadosa Pál iskolájára jellemző, de nyilvánvalóan Bartók Bélától eredő művészi alapállás megnyilvánulásait, amelyek ugyanúgy a héraikleitoszi alaptézisből eredeztethetők, mint Beethoven művészi krédója. Ilyen módon semmi soha nem tekinthető késznek, örök érvényűnek, maga a mű sem, hiszen minden látzólagos befejezettsége mellett nem csupán az előadói, de komponálási perspektíváknak is végtelen sokaságát kínálja, akár évszázadok távlatából.<sup>30</sup>

Voltaképpen ez a fő ok, amiért a hallgató mindig talál, még számtalan meghallgatás után is újat nemcsak a darabban, de az előadásban is jócskán. Sőt nem egy esetben korábbi, elharmarkodott véleményének felülvizsgálatára kényszerül az, aki nem hajlandó tudomásul venni, hogy bizonyos nagyságrenden felül nincs helye felületes benyomások alapján való ítélezésnek. Ezért is rí ki ez a felvétel a darab előadási tradíciójának kánonjából, voltaképpen ez az oka, hogy a recenzens nem szívesen hasonlítgat össze bizonyos részleteket etalonértékűnek minősített – vagy annak vélt – előadások megfelelő részleteivel. De ugyanakkor ez teszi hihetetlenül fontosá is, sőt nélkülözhetetlenné azok számára, akiknek a darab többet jelent az amúgy is elérhetetlen dimenzió vagy a collector's item fogalmánál. Egyedi esettel állunk szemben, továbbgondolkodásra kényszerítő perspektívák sokaságával. Beethoven és Kurtág Márta a jövőnek szóló üzenetei nem sokban térnek el egymástól. Ugyanaz a megoldás egy másik kontex-

tusba helyezve ellenkező előjellel is érvényes lehet, a tegnap még erőltetett lassítás mára elnyerheti értelmét, a néhány perccel ezelőtt még elviselhetetlen kontraszt fungálhat az egyetlen lehetséges megközelítésként. De mindennek ellenkezője sem kizárt; művészetét Beethoven szolgálatába állította Kurtág Márta – aki ezzel a lemezzel kitörölhetetlen kézjegyet hagyott a mű előadásának történetében – mindenekelőtt arra tanít, ami egyben ennek a kiemelkedő értékű lemeznek legfőbb tartalma: remekművek esetében minden elképzelhető, de becsülettel csak egyféle igazságot lehet és szabad vállalni.

### Jegyzetek

1. Levéltőredék Clara Wiecknek. (SCHUMANN | AZ ÉNEKESZERZŐ ÉLETE LEVELEIBEN. Zeneműkiadó Vállalat, 1958.)
2. Néhány „beavatott” persze tökéletesen tisztában volt Kurtág György jelentőségével, az akkori avantgarde-ból messze kiemelkedő zeneiségével, de olyan mérvű világsikerre, amely műveit manapság övezi, senki, még legmerészebb álmaiban sem gondolhatott.
3. Annak ellenére, hogy az ilyesféle publikációk – átadva a helyüket az Urtext-kiadások objektív szemléletének – mára határozottan kimentek a divatból, kiadvány és kiadvány között különbséget kell tenni. Nem egy esetben megkerülhetetlen a Hans von Bülow 1871-ben publikált instruktív kiadására – egyben Kurtág Márta munkapéldányára – való hivatkozás (Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart). Ebben a munkában – a kiadvány lakonikusan említi csak meg a szerkesztés elkezdésének (1867, München) és befejezésének (1870, Firenze) idejét és helyét – a neves Liszt-tanítvány, korának kétségkívül legjelentősebb előadóművészei közé tartozó művész sok lényeges összefüggésre világít rá, amelyek mindenképp az zene fejlődéstörténet szempontjából értékelik és méltatják Beethovennek és művészek jelentőségét. Mint az instruktív kiadások legtöbbször, ez a kotta sem mentes azonban a szubjektív hozzáállástól (kommentárok, metronómszámok), utólagos betoldásoktól (tempójelzések kiegészítése, hallgatolagos pótlások stb.), a konkurens kiadásokat illető epés megjegyzésektől, illetve az elsődleges források szerzői utasításainak felülbírálatától (akcentuálási és frazeológusok). A korszak hasonló jellegű publikációi közül azonban ezekkel együtt is kimagaslik.
4. Pontosabban a „rettenetes” szó itt nem is állja meg a helyét, mert a keletkezés körülményei ezt a kifejezést eleve kizárják. A neves bécsi zeneműkiadó – és

műkedvelő zeneszerző – az általa kitalált témát több mint ötven komponistának küldte el, hogy a teljes művel jótékony célt szolgáljanak. Beethoven – kezdeti berzenkedései ellenére – végül annyira megfogta a téma, hogy az előre eltervezett – meghatározatlan számú – variációhoz a munka folyamán állandóan új és új változatokat írt, amíg végül Diabelli könyörögni nem kezdett neki, hogy ne küldjön már újakat, mivel a mű kiadása túlságosan költséges lesz a számára. Több mint valószínű, hogy ha ez nem történik meg, Beethoven talán élete végéig ontotta volna a variációkat erre a témára. Nem utolsósorban talán azért, mert az erős rokonság, ami Diabelli keringőjét összefűzi az Op. 111-es C-MOLL SZONÁTA második tételének Ariettájával, erősen inspiráló tényező lehetett, hiszen az említett tétel négy és fél variációja messze nem meríti ki a témában rejlő lehetőségeket, különösen, ha Beethoven variálóművészetének legcsillogóbb ékköveivel hasonlítjuk össze. Már a korai sorozatok is messze túlmutatnak a témák kínálta felületen lehetőségeken, az Op. 34-es és 35-ös ciklusokban pedig teljes vértetében áll előttünk az összetéveszthetetlen egyéniség, a lehengerlő formaművész, a legkomolyabb próbatételektől sem visszariadó újító, a lélek legmélyebb rétegeit megmozgató tudó költő. Mindazonáltal a darab polifonikus, formai és zongoratechnikai nehézségei lehetnek elrettentőek a mégoly képzett pianista számára is.

5. Bülow egyáltalán nincs olyan rossz véleménnyel Diabelli témájáról, mint a későbbi elemzők zöme: „*Csinos és izléses darabocska, amelynek – mondhatni – dallami semlegessége megóv az antikvitás veszélyétől.*” Hogy az első kiadás címlapján miért nem szerepel Diabelli neve a téma alkotójaként, rejtély. Ám kizárt dolog, hogy az elhallgatás ölete Beethovenról származna, a kapcsolat közte és Diabelli között majdnem barátinak volt nevezhető.

6. Stravinsky írja Beethoven zongoraműveiről: „*Elsősorban... a zongorának szuverén ura. A hangszer inspirálta zenei gondolatait, s határozta meg zenéjének lényegét. A zeneszerzők kapcsolata a hangzó anyaghoz kétféle lehet. Egy részük zongorára ír muzsikát, a másik viszont zongoramuzsikát ír. Beethoven kétségkívül ehhez a második kategóriához tartozik. Nevezetesen egész óriási zongorairodalmi termésére a »hangszer« nyomja rá bélyegét, s én ezt értékelem benne legjobban. A csodálatos »lantos« jellege dominál egyéniségében, s ez nem téveszti el hatását a zene iránt fogékony hallgatóra.*” (Igor Stravinsky: ÉLETEM. Ford. F. Csanak Dóra. Gondolat, 1969.)

7. Egy anekdota szerint, amikor egy hegedűs figyelmeztette Beethoven bizonyos passzázsok lejátszhatatlanságára, ő állítólag így fakadt ki: „*Mit törődöm én a maguk bolond hangszerével, ha komponálok!*” A jelek szerint saját hangszerének játékosaira is egyre kevésbé és kevésbé volt tekintettel. Ez a tendencia csak annyira fakadt a süketiségéből, amennyire az egyre inkább lehetetlenné tette zongoraművészi fellépése-

it. Ha Beethoven tovább koncertezik, és ennek folytán egy fontos szál nem szakad el közte és a hangszer között, nyilván sokkal később fordult volna a polifónia – és az annak legmegfelelőbb műfaj, a vonósnégyes – felé.

**8.** Sokan örülnek tartják. Bernhard Romberg, Beethoven fiatalkori jó barátja – akit a zeneszerző egy 1822-ben írott levelében elérzékenyülten a „nagy művész” titulussal illet – odáig jut, hogy Szentpétervárott nyilvánosan megtapossa (!) az F-dúr RAZUMOVSKIJ-KVARTETT (Op. 59 No. 1) gordonkaszólamát.

**9.** Gyaníthatóan a IX. SZIMFÓNIA sem ért volna el gyors népszerűséget, ha hiányozna belőle az énekhang és mindenekelőtt a Schiller ÖRÖMÓDÁ-jára komponált dallam. A szimfóniával egy időben komponált és annál messze nem kevésbé tökéletes, valamint jelentős MISSA SOLEMNIS a mai napig sem vált a repertoár meghatározó részévé.

**10.** Szabolcsi Bence: BEETHOVEN | MŰVÉSZ ÉS MŰALKOTÁS KÉT KORSZAK HATÁRÁN. Gondolat, 1970.

**11.** Tudvalevő, hogy kezdetben Beethoven mereven elzárkózott a megrendeléstől, mert a témát dilettáns munkának találta a dallamban lévő „Rosalia” (a motívum rövid időn belül más hangnemű megismétlése), illetve „Schusterfleck” miatt. Ezt a hibát aztán a legkülönfélébb módokon javítja ki a kompozícióban, amelyek közül talán az első variáció megoldása a legkritikusabb hangvételű. A Diabelli-témát kegyetlenül kifigurázó, pöffeszkedő hangvételű „Alla Marcia maestoso” bizony már az első két sorban kemény leckét ad a motívumismétlés elkerüléséből. Valószínűsíthető, hogy Beethoven elhatározásának megváltoztatásában a honoráriumként felajánlott 40 – más források szerint 80 – dukát is jelentékeny szerepet játszott.

**12.** Túlzás lenne azt képzelni, hogy a német nyelvű tempójelzéseket véglegesen polgárjogra emelő Beethoven ebben a művében a megrendelőre való tekintettel használ kizárólag olasz nyelvű utasításokat.

**13.** Bizonyos mértékig valódi unalom: szép példája az improvizációk „most csak ennyi jut eszembe” előjeli pillanatainak a kompozícióba való „belopására”. Ha Bülow – az előző variációban kiírt – metronómjelzését vesszük alapul, a L’istesso tempo sietősnek tűnik.

**14.** Említhetnének Beethoven szerencsétlen nőügyeit, rendre balul sikerült házassági terveit vagy furcsán ambivalens viszonyát unokaöccsével és gyámfival, az atyai gondoskodás elől riadtan menekülő Carl van Beethovennel. De hasonlóan jó példa ennek a nem mindennapi temperamentumnak érzékeltetésére az 1799 körül Johann Nepomuk Hummelhez egy nap különbséggel íródott két levél. Az elsőben Beethoven még a „hamis kutya” címmel illeti fiatalabb pályatársát és barátját, a másodikban már a „szívem Nácikája” megszólítás dukál Hummelnek.

**15.** Nagyvonalúság, feledékenységek, speciális notációs nehézségek, nem szólva a korabeli nyomdatech-

nikáról: talán együttesen okozhatták, hogy a variáció második részének nyilvánvalóan a felütésen (12. ütem harmadik egysége) kezdődő tempóváltása csak a következő ütem elején jelenik meg (Tempo I). Ugyanez a hiba az analóg helyen, a 24. ütem megfelelő részén is előfordul. Neveléses, erőltetett és mesterkéltnak lenne az említett egységeket Meno allegro tempóban tartani; nem is véletlen, hogy az előadói gyakorlat túllépett ezen az anomálián.

**16.** Wilhelm Backhaus játékát gyakran kritizálták „tárgyilagos”, „személytelen”, „objektív” hangvétele miatt, ugyanakkor légiónyi volt csodálóinak száma, akik épp Beethoven-előadásai miatt glorifikálták. Ha bármelyik felvételét meghallgatjuk, tapasztalhatjuk, hogy az általa képviselt, mindenekelőtt valamiféle férfias rezervációt tükröző alapállás nagyon is összefér Beethoven egyéniségével; az adott kompozíció vonzatában egyáltalán nem kívánunk az övénél vehemensebb, tüzeesebb, „örültebb” megnyilvánulásokat.

**17.** Amiben szerepe lehet a sok, indokolatlanul elsietett operai előadásnak is. A Mozart jelezte tempo (Molto allegro) egyáltalán nem jelenti azt, hogy Leporello itt ideges, feszült vagy kapkodó lenne – inkább beletörődő annak ellenére, hogy a szolgasorsból untig elege van. Beethoven tempójelzése ebben a variációban ugyan a Mozartéhoz hasonló (Allegro molto), de a metrum megváltoztatása önmagáért beszél: világos a negyedek metrikai egyenlőségének alagondolata.

**18.** Tulajdonképpen itt a legato is legatissimo: gyönyörű példa mindkét formarész-záró nyolcütemes frázis a felesleges tagolások elkerülésére. Az alsó szólamban is hangsúlyozott ívezéssel Beethoven nagy bölcsen mintegy eleve kesztyűt dob oszkodó professzorok és muzikológusok feltételezett bogarászási intencióinak. Bülow a 8–16. ütemek esetében a XX. variáció harmóniamenetével való rokonságra hivatkozik, de felesleges tagolása és marcatójelzése (12. ütem) akkor is megtöri ezt a menetet, ha a tempo miatt csupán elvi jelentőséggel bír.

**19.** Alfred Brendel ezt a variációt a „Győzelem” címmel jellemzi.

**20.** A személynevek kiforgatását különös kedvvel űző zeneszerző sajátos humorával Diabellit nem egy levelében „Diabolus” névvel illeti.

**21.** Lehet az idők végezetéig tippelni és vitatkozni: vajon a harmadik vagy inkább a negyedik negyedperiódusból maradt ki egy ütem? Mind a 12., mind a 13. ütem megfelel a „súlyos” és a „súlytalan” ütem ismérvének. Bülow ha nem is száz százalékig, de jól megindokolja a redukciót, ugyanakkor „vandalizmusnak” minősíti azt a kihagyást (XII. variáció 22. ütem), amely mellett a standard kiadók (Breitkopf & Härtel, Edition Peters) az akkoriban rendelkezésre álló források maximális figyelembevétele után döntöttek. Legalább annyi érv szólna a Ferdinand Ries tulajdonát képező kéziratos kottából való kihúzás, mint az

ütem utólagos visszahelyezése mellett. Ha kiszámoljuk, az elhagyott ütem valóban felesleges, ráadásul elsimítja a basszus belépésével megjelenő hangulati anticipációt. Mint ahogy kiadványában jó párszor, az ismétlődőjelek alkalmazása helyett Bülow itt is demonstratív kétszer kiírja a zenei anyagot.

**22.** Mintha az öt évvel később komponált Op. 135-ös F-DÜR VONÖSNÉGYES DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS címet viselő utolsó tétele előtt mottóként szereplő három mondat (Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!) megfordításával, a kérdést a válasszal szemben előtérbe helyező változtatással lenne dolgunk. Egyes kiadások a 166. ütem utolsó akkordjaként E–G–H helyett a meglepő F–G–H akkordot jelzik az őskiadásra hivatkozva. Ezzel kevésbé lehet egyetérteni, mint ahogy a Bülow-féle kiadványban szereplő „attacca subito” utasítással sem. Sokkal inkább a végtelenségen való csendes eltűnődés jellemző erre a részre, de mint a pirossal vastagon kihúzott kérdőjel vagy a demonstratív rátalálás...

**23.** Nem mintha ez a zene nem állna meg, nem tudná fölmutatni igazi értékeit bármely előadásban, hiszen éppen ebben kell keresnünk Beethoven népszerűségének egyik nagy titkát.

**24.** Lehetetlen nem megemlíteni a bal kéz szerzői újjrendjét, amelyet még Bülow is kivihetetlennek talál. Az ötödik ujj ismételt megjelenésével Beethoven nyilván a második nyolcadérték jelentéktelenségét próbálta hangsúlyozni. Valószínű, hogy csak a fekete-fehér billentyűk találkozásai pontjairól lehet szó (5–7., 17–18. stb. ütemek); a megoldás nem okvetlenül az egész variációra érvényes, különösen nem az első ütemre, amely könnyen lehet Beethoven elírásainak egyike, de éppen ez az ütem jelenti a tulajdonképpeni alapot Bülow kommentárjához. Az első kiadás egyébként ezen a helyen nem tartalmaz újjrendet.

**25.** Szinte magunk előtt látjuk a türelmetlen férfi parancsra összevont szemöldökét, miközben idegesen dobol az asztalon.

**26.** Lehetne ezt tovább is bonyolítani, de végső soron parttalan eszmeftutatásba torkolna a szerzővel való fizikai, alkati, jellem- vagy temperamentumbeli tulajdonságok hasonlóságával vagy különbözőségével érvelni. A Beethovenre külsőleg valamennyire hasonlító előadóművészek – pl. Anton Rubinstein, Frederic Lamond, Wilhelm Backhaus – egymástól gyökeresen eltérő habitusok voltak, utóbbi kettőnek lemezfelvételei között is égbekiáltó a különbség. Edwin Fischer a zongoraszónátákról írott művében nem túl meggyőzően érvel a piknikus alkatú pianisták mint optimális Beethoven-előadók mellett.

**27.** Akármilyen alaposan tanulmányozzuk is a VI. variáció összövegét, az utókák használatára vonatkozóan semmiféle vezérfonal nincs, amibe biztonsággal belekapaszkodhatnánk. Legalább annyira helytálló vagy éppen elutasítható a vélemény, mely szerint az akkori előadók tökéletesen tisztában voltak az-

zal, hogy hol, mikor és mit kell használni, mint az interpretáló művész szabadabb mozgásterének, az improvizáció lehetőségének tudatos meghagyása a szerző(k) részéről. A tárgyalt variációban erősen ad hoc jelleggel szereplő kevés számú utóka éppúgy utalhat azok – végső soron – jelentéktelenségére, mint a minden trilla utáni alkalommal kötelező megjelenésére. Ha alaposan megnézzük az első kiadás kottaképét – 10. oldal –, láthatjuk, hogy a kezdő auktaktot kivéve minden ütemben bőven lenne hely akár utólagos korrekcióra is; ennek ellenére utókák csak a variáció második részétől szerepelnek. Éppúgy nem állja meg teljesen a helyét sem az összhangzattani megközelítés, mint az sem, hogy az utóka adott esetben a melodikus fejlődést esetleg zavaró tényezővé válhat (pl. a 11-től 14-ig vagy a 27-től 30-ig terjedő ütemekben). A szextlépések között lehetséges utókákra vonatkozó egyetlen (!) utalás (25. ütem) egyszerűen kevés ahhoz, hogy a megoldást az egész darabra kiterjesszük. Csábító lenne részletesen taglálni, hogy bizonyos keresztállások mennyire zavarják a harmóniai fejlődést, a modulációkat, érdekes volna elemezni, hogy az esetleges utóka milyen mértékben gyengítene magát a dallamvonalat, de féléő, hogy nincs elegendő, mindenki számára kielégítő recept ebben a kérdésben. A közreadások ezen a ponton egyébként nagymértékben eltérnek egymástól; talán nem egészen erőltetett, ha itt valamennyire bizonyos vonós – tehát nem egy esetben az utókák elhagyását éppen a dallamvonal zavartalanságának érdekében preferáló – gondolkodást is figyelembe veszünk. Az ilyen problémák gyakorlati megoldása már nem a zenetudomány, hanem tipikusan az előadó-művészet dolga, minthogy kizárólag az auditív élmény hitelesítheti az akár improvizatív, akár a gondos munka alapján előzetesen kialakított döntést. Ott pedig túlnyomórészt az egyéni ízlés dönt, egy csapásra másodlagos jelentőségűvé téve mindenfajta doktriner hozzáállást. Kurtág Márta a dolgot huszárvágással, tehát valamennyi utóka eljátszásával oldja meg, hűségesebben követte a Bülow által javasoltakat.

**28.** A különbség igen lényeges, hiszen a szubdominánsra vezető mellékdomináns így kimarad, tehát ugyanazon az időn belül két elem helyett csak egy változik. De lehet, hogy egyszerűen félreolvasásról van szó, minthogy mind az első kiadásban, mind Bülow kiadványában háromvonalas C szerepel az adott helyen.

**29.** Kis kezűek számára e helyütt tulajdonképpen még az is jobb, ha az egyvonalas C-t és D-t egyszerre ütjük le a jobb kéz hüvelykujjával. Lehet, hogy Kurtág Márta is ezzel a megoldással él, azonban ez a felvétel ismételt meghallgatása után sem kivehető.

**30.** Franz Hummel német zeneszerző ugyanerre a témára 2006-ban komponált harminchárom zongoraváltozata is ilyesféle meggyőződésre alapozva készíthetett.

## DIÓHÉJBAN

Kisbali László: *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*  
L'Harmattan, 2009. Laokoón Könyvek,  
272 oldal, 2600 Ft

„Bámúl a' Világ, midőnn látja Homérusnak,  
a' Görög Poétának könyvét egygy dió hajba  
szoritva; de ha meg-gondoljuk ezeknek az apró  
férgestéknek, és azoknak igen-igen apró ré-  
sztskéiknek kitsínségét, azonm kell tsudálkoznunk,  
hogy teli-bé a' dió haját a' Görög Poéta  
könyve.”

(Jeney György: TERMÉSZET-KÖNYVE. A' HORTOBÁGYI PÁSZTOR ÉS A' TERMÉSZET-VIZSGÁLO. A' NEM-TUDÓSOK KEDVEKÉRT ÍRTA JENEY GYÖRGY. Pesthenn, Pátzko Ferentznek Betűvel, 1791. 166. oldal.)

*De nobis ipsis silemus.* Magunkról hallgatunk. Ezekkel a Francis Baconról kölcsönzött bevezető szavakkal veszi kezdetét A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA, és Kisbali Lászlóról szólva méltó és kézenfekvő gesztus Kant-utalással kezdeni. Ám ha a recenzens olyan olvasókat kíván megnyerni a közel-múltban elhunyt Kisbali kötetének, akik nem ismerik a munkásságát, mégsem hallgathat önmagáról: óhatatlanul érintenie kell a személyes vonatkozásokat is. Mert hiszen Kisbali László élete során nem jelentkezett önálló kötettel, mi több, folyóiratban is csak igen ritkán publikált. Ilyenformán a *SAPERE AUDE!*, ez a nem különösebben vaskos gyűjtemény magában foglalja Kisbali nyilvánosan hozzáférhető szövegeit – tanulmányait, rádióbeszélgetéseit, kritikáit, kisebb írásait, valamint néhány teoretikus igényű magánlevelét is (a kimaradó kisebb cikkekről tájékoztatást nyújt a kötet végén található bibliográfia, a könyvet szerkesztő és jegyzetekkel ellátó Szécsényi Endre munkája). Az írásos életmű tehát aránylag csekély terjedelmű, s e most megjelenő munkát nem lehet előzetes kötetekhez vagy valamiféle dokumentált pályáivhez mérni.

Amin viszont Kisbali László pályáját dokumentáltan mérni lehet, az tanári tevékenységének széles körű hatása. Egyfelől tanítványainak a névsora, másfelől az a szeretettel teli büszkeség, amellyel tanítványai és kollégái emlékeznek rá (ezzel, illetve az életpályával kapcsolatban érdemes fölkeresni a <http://esztetika.elte.hu/kisbali> honlapot). Nyilvánvaló hát, hogy minderről job-

bára csak személyes tanúságtételek tehetők – noha persze az írásos hagyatékon túl érdemes volna nyomába eredni a Kisbali-előadások esetleges hangfelvételeinek is. Hiszen a kötetben olvasható rádióbeszélgetések is tanúsítják, hogy élőszóban is nyomdakészen fogalmazott: virtuóz, delejes hatású előadóként sosem pusztán egy-egy témakör ismeretanyagát nyújtotta, hanem képes volt a szellemi birtokbavétel szenvedélyével is beoltani a hallgatóságát. Ez a nyughatatlan szenvedély tette, hogy elképesztő olvasottsága mindig ösztönzőnek bizonyult, és sohasem nyomasztónak. S ha a nyomtatott szöveg csak részben érzékelteti is a személyiség varázsát, azt a vibrálást, amely – nem túlzás ezt állítani – rajongó figyelmet váltott ki a hallgatóból, valamelyest azért mégiscsak képes erre; mindemellett pedig azért is érdemes volna az esetleges lappangó hangfelvételeket fölkeresni, mert Kisbali sosem ismételte önmagát, s kurzusai gyakran egy-egy megíratlanul maradt kismonográfia ívét rajzolták föl, ilyenformán az előadásai számos eredeti gondolatmenetet tartalmaztak, amelyeknek később nem maradt írásos nyomuk.

E sorok írója a kilencvenes évek közepén, a pécsi bölcsészkar esztétika tanszékén hallgatta az előadásait. E néhány év során tartott kurzust a kanti esztétikáról (ahol jobbára nem magát AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA-t elemezte, hanem a hozzá vezető utat a kanti rendszeren, illetve az eszmetörténeti kereteken belül), a fenséges eszmetörténetéről (Pszeudo-Longinosztól Boileau-n át Nietzscheig), egy-egy félét Nietzsché, Adorno és Hegel esztétikájáról, a tizenharmadik századi racionalista hermeneutikáról (a *Holmi* hasábjain ezután megjelenő, elhíresült Gadamer-tanulmány ennek a kurzusnak csupán a bevezető előadását képezte), illetve HALOTTKÉMEK címmel a modernitás jelenkori kritikáiról (Derrida és Foucault került terítékre, Habermas és Gadamer már nem fért bele a szemeszterbe). Mindezt hét előadás-sorozat anyaga volt. Legutolsó előadásainak egyike, melyet a MOMÉ-n tartott, megtekinthető a Youtube-on – témája a huszadik század legendás dizájnere, Paul Rand és az IBM-logo filozófiája.

Talán ebből a felsorolásból is kitűnik, hogy Kisbali László finoman szólva nem egyetlen témára hangszerelte az életművét. Ez már akkor is azonnal szembeszökő, ha végiglapozzuk a kötet tartalomjegyzékét. Olvashatunk itt Kant tör-

ténetfilozófiájáról csakúgy, mint Kierkegaard-ról, a fordítói bakikról vagy a kortárs szobrászművész, Böröcz András AKASZTOTTAK című munkájáról. Nyilvánvaló hát, hogy e recenzióknak sem lehet az a célja, hogy kimerítően körüljárja a SAPERE AUDE! szövegeit. Inkább olvasókat szeretne megnyerni a kötet számára, olyanokat, akik érdeklődnek ugyan íranta, de nem szakmájuként művelik az eszme- és a filozófiatörténetet.

A kérdés tehát: miért is érdemes Kisbalit olvasni?

Például azért, mert rengeteget lehet tanulni tőle, miközben a kötet írásai mégsem csak a szűkebb értelemben vett szakmának szóló szövegek. Az úgynevezett művelt nagyközönség szempontjából e vegyes jelleg előnyek is tekinthető: az általában vett művelődéstörténeti csemegékre kíváncsi olvasó éppúgy kedvét lelheti a kötetben, mint a képzett eszmetörténész. Efféle csemegék többek között Kisbali rádióbeszélgetései a felvilágosodás karakteréről, a „zsidó Szókratészről”, Moses Mendelssohnról vagy éppenséggel a Voltaire antiszemitizmusáról írott rövid cikk. Ugyanakkor nem csupán a rádióbeszélgetésekre és a kisebb írásokra igaz, hogy szellemes és kifejezetten szórakoztató olvasmányok – Kisbali a filológiai aprómunkát is képes élvezetes humorral találni.

E tematikus sokszínűség ellenére a fő motívumok karakteresen kirajzolódnak a kötetből. Mert bár Kisbali László előadásai során rendkívül sok, egymástól látszólag igen távol eső témát tárgyalt, amikor nagy nehezen írásra adta a fejét, terjedelmesebb publikációi a legfőbb kérdéseit érintették. Ezek a kérdések pedig a felvilágosodás projektje körül kristályosodnak ki. Ahogy a Radnóti Sándorhoz írott két levél egyikében ars poeticaszerűen megfogalmazza, előfeltevéseinek középpontjában „a szabadsággal, autonómiával és kreativitással jellemzett individualitás áll, amelynek a közege egy sajátos történetfilozófiai konsztaellációban elhelyezett és antinomikusként jellemzett modern társadalom és kultúra (»modernitás«, ómodián: polgári kultúra). Az ezen individuum igénylése tehát feltételezi ennek a modernitásnak az affirmációját is”. (207.)

Kisbali számára a felvilágosodás (ezen belül pedig Kantnak mint a felvilágosodás központi alakjának az életműve) abszolút vonatkoztatási pontot képez. Nem véletlen, hogy a legjelentősebb szövegei olyan vitapozíciókban keletkez-

tek, melyek során a tizennyolcadik századi ismeretelméleti, antropológiai, esztétikai, hermeneutikai stb. modelleket igyekeznek rehabilitálni. Érdekes ez ügyben szemügyre venni legnagyobb port felvert írását (A FILOLÓGIA BOSSZÚJA, AVAGY GADAMER ESETE A PIETISTA HERMENEUTIKÁVAL), ahol filológiai tévedésen kapja a filozófiai hermeneutika nagy öregjét, bebizonyítva, hogy Gadamer a saját elméletében kulcsszerepet betöltő applikáció – az alkalmazás – fogalmát téves forrásból meríti. Ellene lehet vetni mindennek persze, hogy e felfedezés mit sem változtat Gadamer elméletének a hatástörténetén, s ezt nyilvánvalóan maga Kisbali sem tagadja. Ő arra mutat rá, hogy az applikáció gadameri fogalmát nem lehet Gadamer hermeneutikatörténeti előfeltevései mentén megalapozni. A filológiai vita mélyebb tétje azonban mégsem e fogalom történeti legitimitása, hanem Gadamer antimodernizmusa és felvilágosodásellenessége: a szövegértelmezés két modellje között feszül lényegi ellentét. Kisbali arra mutat rá a beérkező kritikákra adott terjedelmes válaszcikkében, hogy a gadameri modell alapja egy speciális szöveg-típus, a kinyilatkoztatott szöveg, Gadamer pedig „az egyetemes – előileg minden szövegre és minden megértésre érvényes – hermeneutika alapjává teszi e modellt, minden szöveget szakrális szöveggé avat” (123.), ahol a szövegnek az értelmezővel szembeni hatalma válik meghatározóvá. Ezzel szemben a racionalista modell az applikációt az értelmezésen túlra helyezi, „a lelkiismeret szabadságát feltételező privátszférába” (125.): ekkor az alkalmazás nem a szöveg megértésének az immanens tétje és belső motorja, hanem a megértés műveletét követő etap. Azt applikálhatom, amit előzetesen már megértettem. „Gadamer persze nagyon csúnyákat mondana erről az elképzelésről” – teszi hozzá Kisbali (126.). Hermeneutikatörténeti előadásainak egyikében arról beszél – 1997. IV. 9., saját jegyzeteim alapján –, hogy a hermeneutika felvilágosult modellje normatív rendszert alkot, amelyben lehetséges hibáztatni, hiszen az is előfordulhat, hogy rosszul értelmezem a szöveget (vulgo: nem érthetjük jobban a szerzőt, mint ahogy ő saját magát értette), míg a huszadik századi hermeneutika „szisztematikusan kiküszöböli a hiba fogalmát”, ennélfogva a félreértésnek is értelmet ad. A tizennyolcadik században tehát „a megértés nem univerzális, hanem speciális folyamat, megadható feltételei vannak, és van kockázata”. Kisbali ezt a koc-

kázatot, talán nem véletlenül, teológiai jellegű formulával szemlélteti: „*A Szentírásnak akkor van értelme, ha...*” Az értelem ebben a modellben nem feltárulkozó-megmutatózó, hanem *feltáró* tartalom, mely feltárásnak a munkájával adott esetben kudarcot is vállalhat az ember.

Márpedig a kudarc lehetősége mindig is részét képezte a modernitás projektjének, mondja Kisbali. Mint ahogy a szabadsággal való visszaélés, az illegitim észhasználat lesz a kanti antropológia egyik fő kérdése. Ha az ész szabályai önreflexívek, ha az ész szabályt adhat önmagának, akkor ennek a vállalkozásnak megvannak a maga súlyos kockázatai. A felvilágosodás projektje, önmagunk megalkotásának a lehetősége elveszíthető lehetőség. A modern kultúrában benne foglaltatik, hogy nemet mond önmagára, az önfelszámolás lehetősége mindig adott.

Ha egyetlen mondatban kellene összefoglalni, hogy mire is irányult Kisbali László működése, akkor azt mondanám: a modern kultúrába kódolt feszültségeket igyekezett újraértelmezni a felvilágosodás rehabilitációja által. S ez minden látszat ellenére egyáltalán nem volt defenzív vállalkozás, sokkal inkább aktualizáló program, mely szerint a felvilágosodás projektje ma is érvényes válaszokkal láthat el bennünket. Innen nézve a máig élő romantikus közhelyek, mint a számító, hideg ész és az ösztönös szenvedély ellentéte – vagy kevésbé költőien: racionalizmus kontra irracionálizmus – nem egymást kizáró ellentétekként, hanem az észhasználat saját lehetőségeiként mutatkoznak meg. (EKSZTÁZIS ÉS MÓDSZER – Kisbali ezt az árulkodó címet adta az 1995 tavaszán tartott fenséges-kurzusának.)

Ám ha a felvilágosodás nem más, mint a mai modernitás zárójelezett előtörténete, ha tetszik, a modernitás „tisztább” problémafelvételének a terepe, akkor a feladat ennek a zárójelnek a felnyitása: a tizennyolcadik század mint kultúra közvetítést igényel, hiszen meg kell tisztítani a rárakódott előítéletektől. Nem véletlen, hogy a kötet elején található interjúbán Kisbali a saját tevékenységét „föllazításként” nevezi meg, mégpedig föllazításként „*a kulturális közhelyek ellenében*” (32.). E föllazítás eszköze a történeti reflexió, az adott történeti kontextus föltárása: ez képes a jelen kulturális közhelyeit közhelyként megmutatni. A „nem magától értetődő” jelenségek szemügyre vétele visszatérő eleme Kisbali vizsgálódásainak. Egy könnyedebb példa,

ugyancsak az említett interjúból: „*Például nagy kultusza van a kreativitásnak, a hallgatók is megvannak arról győződve, hogy ők maguktól kreatívak, legfeljebb mi, az oktatóik, elrontjuk őket. El lehet nekik magyarázni, hogy bizony a kreativitás kifejezés rettentő erős. [...] Hiszen az európai eszmetörténetben a creatio latin kifejezést az isteni teremtésre foglalták le, ezért aki azt állítja, hogy ő kreatív, azt mondja, hogy valami olyasminek a birtokában van, ami elvileg csak Istennél lehet. Szép és bonyolult folyamat, ahogyan innen eljutunk oda, hogy kreativitásnak minősül, amikor Janika az iskolában újságpapírokat tép szét és ragaszt fel egy papírlapra. Nem könnyű állítani, hogy e mögött egy ideológiai konstrukció van.*” (32.)

Éppen ez, a történeti kontextus föltárása képes aktuálissá tenni régi, elfeledett szövegeket. A Kisbali szerkesztette szemelvénygyűjtemény, a *Janus* című pécsi egyetemi folyóiratnak AZ ESZTÉTIKA FORRÁSVÍDÉKE című száma például a Kant előtti esztétikatörténet szerzői kapcsán tekinti át az ízlés elmélettörténetébe kódolt feszültségeket. Ennek a bevezetőjében írja: „*Sarkítva fogalmazva: válogatásunk azt az elmélettörténeti folyamatot mutatja be, ahogyan az esztétikatörténet jeles gondolkodói kidolgozzák azokat az elméleti előfeltevéseket, amelyek mellett saját működésük már közvetlen formában értelmezhetetlenné válik.*” Kisbali a művészi élmény diszkurzív közvetíthetetlenségének, a műalkotás öntörvényűségének, egyszóval a művészet „irrationalitásának” a romantikától fogva közhelyszerű tézisének jelöli meg e történet végpontjaként. Majd néhány mondattal később hozzátézi: „*Az esztétikai gondolkodás aktuális állapotára és múltja között ellenséges marad a viszony. Úgy gondolom azonban, hogy ez nem kényszerű eljárás. Szövegeink bizonyos mértékig példázzák és érzékeltetik azt a folyamatot, amely az autonóm művészet fogalmával összekapcsolódott, diszciplináris értelemben is önálló esztétika létét mint a története során felhalmozódó és élesedő apóriákra adott választ világítja meg; olyan választ, amely maga is ellentmondó elemekre esik szét, de az egymást kizáró ellentétek egyidejű kimondásának kényszere – úgy tűnik – mind ez idáig kultúránk kiküszöbölhetetlen ténye marad.*” (65.; kiemelés tőlem – K. J.)

Két fontos dologra kell felfigyelnünk a fenti idézetben. Az egyik az esztétika kulcsszerepe mindabban, amit Kisbali a modernitásról gondol. „*Akkor is lenne a tizennyolcadik században esztétika, ha nem lenne művészet*” – mondta Kant-kurzusának bevezető előadásán (egész pontosan 1994. IX. 12-én, és itt ismét csak a saját jegyzete

teimet hívom segítségül), tudniillik e diszciplínát nem az esztétikai szférával való találkozás tapasztalata alakítja ki: „Az esztétika kitiüntetett szerepe a célszerűség-fogalom sajátos használatán keresztül jön létre, durva megfogalmazásban: mint-ha azért jött volna létre a világ, hogy itt boldog legyek. A természeti mechanizmus világa úgy épül föl, hogy alárendelődik az ember morális célkitűzéseinek. A kanti kritika ennek a célszerűen elrendezett világnak a létrehozási esélyeiről szól.” (1994. IX. 19.) A kulcsfogalom természetesen az ízlés kategóriája lesz, hiszen ezen keresztül válhat a művészet a szocializáció közegévé: „A felvilágosodás az észnek és az ízlésnek a közös kora. És – nagyon egyszerűen fogalmazva – ez a kettő nem különbözik egymástól. [...] ...amikor ízlés alapján döntünk, akkor ugyanazt tesszük, mint ha az eszünk alapján döntenénk, de többnyire nincs idő, hogy végiggondoljuk a következtetéseket, mely következtetéseknek az ész a képessége. Tehát az ízlés az az ész, amely képes leküzdeni az idő korlátait. Magyarán az ízlés az, amiben személyessé válik az ész. Innen kezdve a felvilágosodás voltaképpen az ész és az ízlés összekapcsolásának a teóriája.” (39.)

Ennélfogva természetesen roppant jelentősége lesz a tizenharmadik századi esztétikatörténet eredeti kontextusának. Hiszen az irracionálizmustétel felől nézve, írja Kisbali a fent említett *Jamus*-szám bevezető tanulmányában, „az esztétikát egyúttal csak létrejötté közvetlen kontextusától elszakítva, a kialakulását meghatározó századdal szembeállítva gondolhatjuk el” (62.). Az esztétika lesz az a szisztematikusan tárgyalható terület, ahol a modern racionális-irracionális elentétpár genezise történetileg tetten érhető, és ennek révén maga az ellentét rekontextualizálhatóvá válik.

A három bekezdéssel feljebb olvasható idézet másik roppant figyelemre méltó eleme a befejező félmondat. Kisbali könyvében több helyen fölbukkan ugyanez a – rendszeres kifejtésig sosem vitt – meglátás, mely szerint a modern kultúra alapvetően aporetikus-antinomikus jellegű. Így tehát az esztétikatörténet – úgy is, mint szekularizált teológiatörténet – a modernitás aporiáinak a foglalatoként is olvasható: „A műalkotás vagy a művészet transzcendens támasz nélküli ontológiai prioritása [...] már csak elméleti szimulakrum, de kényszerű mutatvány, mert a teória alapszerkezete nem enged más megoldást.” (264.) Ha tetszik, a modern kultúrába kódolt feszültségeket újraértelmezni-újragondolni igen, feloldani aligha lehetséges.

Tudható persze, hogy az efféle nagy kultúr-történeti összefüggések közelebbről nézve mindig bonyolultabbak, és ellenállnak az egyszerűsítő magyarázatoknak. Ha pedig valaki „perfekcionizmussal elegy autopszia-kórban” szenved, amikor is „képtelen úgy olvasni egy szöveget, hogy ne nézzen utána azonnal az abban szereplő legkisebb idézetnek is” (252.), egy szisztematikusan történeti munka megírásával, „a filozófiai reflexió és a »szigorú« történelmi stúdiumok szintézisének” (253.) igényével már-már teljesíthetetlen kíváncsalmakat állít önmaga elé.

A fenti idézetek a Radnóti Sándorhoz írott 2004-es levélből származnak, melyben Kisbali Radnóti készülő Winckelmann-könyvének három fejezetét kommentálja. Ez a kötet legkisebb keletkezett szövege, s a bibliográfia adatait szemügyre véve azt láthatjuk, hogy Kisbali László nem publikált az ezredforduló követően. A levél szerzője ezúttal nem hallgat önmagáról, önvallomásának pedig fájdalmasan lemondó és keserű a hangja: „most a te szövegeidet elvileg akár úgy is nézegetheti, hogy milyen művet írt volna, ha egyáltalán írt volna. És ha jó két évtizeddel ezelőtt nem égette volna föl maga mögött az összes teoretikus hidat, és nem indult volna el valamiféle szkeptikusan racionalista, individualista anarchizmus irányába” (254.).

Radnóti Sándor a temetésre írott megemlékezésében (*Beszélő*, 2009/5.) arról beszél, hogy Kisbali munkásságának végső igénye „az elméleti reflexió és a legszigorúbb történelmi kutatás, a filozófia és a filológia totális szintézise volt. Ez volt az a végtelen feladat, amelynek perspektívája miatt egyetlen lokális megoldást sem tartott a maga számára kielégítőnek”. Mindehhez azonban hozzájárult még a filológus szenvedélyes vonzódása magához a lokálishoz, a kicsihez, az elfeledetthez; a felfedező munka, melynek során az exkluzív szövegek nagy magyarázóerővel rendelkező forrásokként képesek újjászületni. A „»kis írások«, ha komolyan veszik őket, elvezethetnek a »nagy művek« számos tételének újragondolásához, s általában is kikényszeríthetik »a rendszerről« alkotott kép revízióját” – mondja Kant kisebb szövegeiről (170.), de mindez általában is érvényes Kisbali attitűdjére.

Kisbali László működéséről szólva az exkluzivitás egy másik szempontból is fontossá válik. Ahogy a kötetnyitó interjúban mondja: „van egy titkos története a kései szocializmusnak, szellemi története, ahol olyan nevek a meghatározóak, akikről min-

den magánbeszélgetésben lehetett hallani, ám nyilvánosan nem” (26.). Két nevet emel itt ki: Vidrányi Katalinét és Munkácsy Gyuláét. Azt hiszem, Kisbali László joggal érezte önmagát is ide, ebbe a titkos szellemtörténetbe tartozónak. Tevékenységének a fő terepe az élőbeszéd, a tanítás volt. E most megjelent kötet minden eszmetörténeti, művelődéstörténeti és teoretikus gazdagsága mellett is csupán érzékeltetni képes ennek a tevékenységnek a kereteit. Persze viszonyítás kérdése, hogy ami bő két és fél száz oldalnyi terjedelemben, ha tetszik, egy dióhéjba belefér, sok-e vagy kevés. Mindez elsősorban az olvasótól, jelenlegi és leendő olvasótól függ. A magam részéről ebben a legkevésbé sem szisztematikus recenzióban mindössze sorvezetőt kívántam nyújtani az olvasásához. Kérdés persze, hogy ő maga mit szólna az effajta kávéházi jellegű, minden bizonnyal túlzottan széles ecsetvonásokkal dolgozó interpretációhoz.

De ha egyszer azt szeretném, hogy Kisbali könyvét olvasgassák a kávéházakban is.

Kisbali László abban a modern alapvetésben hitt, hogy az ember azzá lesz, akivé teszi magát. Ezt magam is így gondolom. Ugyanakkor ebben az önpallérozó munkában a véletlenek is tagadhatatlan szerepet játszanak, ha másképp nem, hát a találkozások révén. Mit mondhatnék még róla? Életem egyik legszerencsésebb fordulatának tartom, hogy a hallgatója voltam.

*Keresztesi József*

## A SZABADSÁG EGYETEME ÉS AZ EGYETEM SZABADSÁGA

*Fehér M. István: Schelling – Humboldt. Idealismus und Universität. Mit Ausblicken auf Heidegger und die Hermeneutik, Peter Lang, Frankfurt/M., Berlin, New York, 2007. 268 oldal*

Intézmények tartósságot és szerkezetet kölcsönözhetnek az emberi létezésnek és tevékenységnek, és az ehhez szükséges rend kialakításában gyakran támaszkodnak elvi megfontolásokra is. Nem nyilvánvaló és ezért izgalmas

kérdés viszont, hogy milyen elképzelések szolgálnak meghatározott intézmények alapjául. Fehér M. István monográfiájában ezt vizsgálja, amikor a filozófiai értekezésekben nem sűrűn taglalt egyetem eszméjét tárgyalja a német idealizmus gondolatvilágának fényében. A szerző, a német idealizmus és a XX. századi filozófia nemzetközileg ismert kutatója, Heideggerre és a filozófiai hermeneutikára kitekintve követi az idealizmus és az egyetem eszméjének kapcsolatát. Vizsgálódása jól mutatja, félreértés lenne az egyetemre vonatkozó filozófiai reflexiót perifériális témának tartani, hiszen az egyetem mint a felsőfokú oktatás intézménye előfeltételezi annak legalább hozzávetőleges tisztázását, hogy miben áll az oktató tudás, mitől felsőbb fokú, és hogyan viszonyul az élet egyéb területeihez. A német idealizmushoz sorolt gondolkodók a forradalmi európai hangulat közepette több egyetemkoncepciót fogalmaztak meg. A vizsgálódás tárgya azonban nem pusztán filozófiatörténeti, hiszen az egyetem eszméje és feladatai mind a mai napig a tartósan visszatérő vitatémák közé tartoznak.

E kérdéskörben Humboldt koncepcióját az tünteti ki, hogy reformelképzelései alapvetően meghatározták az egyetem újkori, európai formáját. Elgondolásának döntő sajátossága, hogy az egyetemet nem pusztán a szaktudás elsajátításának céljához, hanem a művelődő képzés (Bildung), az emberré válás folyamatához is hozzákötötte, ahol a művelődő képzés humboldti fogalma értelmezhetetlen az autonóm szubjektum idealista elképzelése nélkül. Fehér könyvének fő témája ennek fényében Humboldt egyetemesezméje, melynek alapvető jellemzőit a második fejezet vázolja, miután az első fejezet röviden áttekinti azokat a vonásokat, amelyek az egyetemet európai intézménnyé teszik. A harmadik fejezet az idealizmus filozófiai programját, az abszolútum tudományként értelmezett azonosságfilozófiát tárgyalja az egyetemmel összefüggésben. További fejezet bontja ki az idealizmus műveltségesezményét, majd az ötödik fejezet a humboldti koncepció aprólékos tárgyalásával alkotja a szöveg túlnyomó részét, amit a koncepció utótörténete zár. A könyv nem az egyetem eszméjének átfogó történetét, hanem ennek egy szeletét, a német idealizmus közegeiben megszülető, máig ható felfogásokat követi nyomon, Humboldt mellett elsősorban Schelling elképzeléseit tárgyalva. Vizsgálódását Fehér

kettős értelemben is hermeneutikainak tekinti, egyrészt mivel egy jelenség értelmének tisztázásáról, feltárásáról van szó, másrészt mert gyakran mutat rá párhuzamokra a XX. századi hermeneutikával, elsősorban Heideggerrel és Gadamerrel kapcsolatban. Egyes párhuzamokon túl a kötet azt is állítja, hogy Heidegger és Gadamer örökösei az idealista gondolkodás bizonyos alapvető belátásainak, jóllehet nem az abszolútum, hanem a végső filozófiájának álláspontjáról.

Az idealizmus gondolkodói nem véletlenül érdeklődtek az egyetem eszméje iránt, hanem azért, mert az idealizmust forradalmi gondolkodásnak tekintették, ami a változtatás igényét is magában foglalta. E szándék kézenfekvően irányult a szellemi élethez legközelebb eső intézményre, magára a filozófia művelésének helyére, az egyetemre. Az idealizmus ezenfelül a tudománytörténet forrongó időszakára esik, hiszen a XVIII. század utolsó és a XIX. század első évtizedei nem csak a természettudományok diadalmenetével, hanem a lassanként kibontakozó történeti tudományokkal is szembesülnek. Nem meglepő tehát, hogy az idealista szerzők és a vonzáskörzetükben gondolkodók egyetem-konceptiókat dolgoztak ki. Fehér megítélése szerint az idealizmus nem szükségszerűen vezet az egyetem sajátos koncepciójához, viszont Humboldt egyetemképzelése határozottan az idealizmusra támaszkodik (24–25.).

Humboldt mérvadó egyetemkoncepciójának – melynek lényeges vonásait Kant megelőlegezi – legfontosabb jellemzője a liberális tudományfelfogás, amely a tudományt végtelenbe haladó kutatásnak tekinti, és ezzel elsősorban nem ideális-logikai képződményként, hanem sokkal inkább tevékenységként és életformaként ragadja meg. Ismert és híres megfogalmazása ennek az „*oktatás és kutatás egysége (és szabadsága)*” formula, ahol a kutatás kifejezés meghatározott tevékenység végzését, nem pedig a tudományos-technikai újítás egészét jelenti. Fehér kiemeli Schelling nyomán, hogy az oktatás és kutatás egységének humboldti gondolata az oktatás mibenlétének meghatározott felfogásán alapul: az oktatás nem eredmények pusztá átadását, megjelenítését jelenti, hanem magának annak a módnak a bemutatását, ahogy az oktató – és mintája nyomán a hallgató – eljut ezekhez az eredményekhez. Az oktató a kutatás au-

tonóm és szabad tevékenységét hajtja végre a hallgatók előtt, és ezzel a kutatás válik a humboldti egyetem centrális fogalmává. Ennek nyomán pontosítható az „oktatás és kutatás egysége” formula is, hiszen nem egyszerűen két egyenrangú mozzanat összegzéséről van szó, hanem arról, hogy az oktatást a kutatás mintájára értelmezzük és valósítsuk meg.

Az „oktatás és kutatás egysége” gondolat következményekkel jár mind a kutató életére, mind az egyetemre nézve. A kutató életformáját tekintve a kutatással töltött élettel együtt jár a „*magány és szabadság*”, ami által ez az életforma, ahogy Fehér hangsúlyozza, vallásos színezetet kap. A kutatóra érvényes az önálló gondolkodás (Selbstdenken) követelménye, és összefügg következményként a magánnyal és szabadsággal, ennyiben a nagykorúsággal is, amelyet Kant híres felvilágosodásdefiníciójának alapjául vett: „*kilábalás az ember maga okozta kiskorúságából*”. Jóllehet a magányosodás aspektusa összefüggésbe hozható az európai szerzetesi hagyományokkal, ugyanakkor Fehér szerint az individualitás szekularizált, modern eszméjét is tartalmazza, amelynek kibontakozása az egyetemen megy végbe.

Az egyetemre nézve az „oktatás és kutatás egységéből” az a lényeges következmény adódik, hogy Humboldt és Schelling alapvetően szembeállítja a felsőbb tanintézményt az iskolával. A megkülönböztetés alapja a két intézményben zajló tevékenység eltérő jellege. Az iskola a lezárt, rögzített tudás pusztá átadásának helye, a tudomány mint kutatás ezzel szemben olyan folytonos, lezáratlan keresés, amely maga a cél, nem pedig másvalami eszköze (51.). Kérdés azonban, hogy ez a szembeállítás teherbíró alapja-e a két intézménytípus szembeállításának, hiszen Schelling megfontolásai, amelyeket Fehér idéz (86.), az iskolai tanulást és az egyetemi tanulmányozást inkább fokozatilag különböztö, de összetartozó mozzanatoknak állítja be: a meglevő lezárt anyagok, ismeretek pusztá elsajátítása nélkül nem lehetséges alkotó kutatás, még ha utóbbi nem is merül ki az előbbiben. Herbert Schnädelbach emlékeztet arra, hogy a német „Lehre” kifejezés Humboldt formulájában a skolasztikus és racionalista tudományértelmezésre megy vissza, amely szerint az igazságot már megtaláltuk, ez rögzítve van, ezért a „tan” lényegileg statikus, nem igényel kreativitást a

tanár részéről sem, s ennél fogva elsajátítása pusztán tanulás.\*

A kutatás további jellemzője, hogy lezáratlan, és emiatt nem végződik ismeretek „birtoklásában”. A kutatás – írja Fehér – feltételezi azt a képességet, hogy már meglévő ismereteket tudjunk megkérdőjelezni és új ismereteket tudjunk továbbkérdés révén felfedezni, és ennyiben módszeres eljárás fegyelmezettsége mellett a módszeres székszis is jellemzi (53.). A Humboldt felfogását jellemző kutatásfogalom visszanyúl az újkort megelőző, alapvetően görög tudományértelmezéshez, és ezt mint az ismeretlenbe való előrenyomulást, mint az igazság keresését értelmezi, ahol ellenpólusként az igazság birtoklásának igényével fellépő egyház áll a háttérben.

A kutatás öncélúságának tézise elsősorban a hasznosság követelményével szemben nyeri el értelmét, amennyiben Humboldt és Schelling határozottan elkülönítik az igazság keresését és a hasznosságot.\*\* Könnyen belátható, hogy ha a hasznosság a mérvadó szempont, akkor csak az eredmények számítanak, elérésük módja nem. A kutatás középpontba állításával az egyetem távol tartja magát a polgári társadalom igényeitől, ami viszont az állam feladatává teszi azt, hogy igazolja a hasznosság kritériumát elvető, szabad embereket képző egyetemek létét. Meghatározott államfelfogás, egy nevelő és kultúrálami koncepciója szolgál ennek alapjául, amely az egyetemeket a művelő képzés feladatával bízza meg (88–89.).

Schelling továbbá úgy érvel, hogy a tudomány megítélése hasznossági kritériumok alapján teljesen összeegyeztethetetlen azzal a lényegi vonásával, hogy a tudományos kutatás önmagában vett cél. Eközben viszont abból indul ki, hogy egy tevékenységnek csak egyetlen célja, értelme lehet, és eltekint attól a lehetőségtől, hogy a tevékenység végzője és egy külső szemlélő számára más-más célja, értelme adódhat egyazon tevékenységnek. A tudomány megítélésé-

nek kérdéséről eltekintve, Schelling a hasznosság elvét teljesen alkalmatlannak tartja az állam orientációs és viszonyítási pontjának, mivel rendkívül változékony és ingatag, és az önérdék fogalmával együtt sajátos instabilitást kölcsönöznek a polgári társadalomnak (90.). Az államnak stabilitást Schelling meggyőződése szerint csak szellemi tényezők, egy „*uralkodó vallás vagy filozófia*” lenne képes nyújtani, következésképpen az egyetem az állam és nemzet összetartásának feladatához járul hozzá (92.). A humboldti egyetemfelfogás sajátossága mindezek alapján abban rögzíthető, hogy az állam biztosítja az egyetem létfeltételeit, és egyúttal államilag támogatott államfüggetlenséget biztosít neki, feltéve, hogy az állam saját magát kultúrálami államként értelmezi, amely számára polgári művelő képzése alapvető feladat (94.).

Az egyetem továbbá szemben áll a főiskolákra és szakiskolákra jellemző specializálódással, jelzője az univerzalitás, és ezzel függ össze a filozófia középponti szerepe, hiszen kezdetektől fogva az általános és átfogó tudomány igényével lépett fel. A tudományos tevékenység az egész embert érinti és veszi igénybe, mivel a „művelődő képzés” válaszol az ember „hiánylény” mi voltára. Fehér rámutat ezen a ponton a humboldti tudományfelfogás vallásos hátterére is, amennyiben az alapvető hiányt tapasztaló ember a végtelenbe haladó kutatás révén – és nem az Isten egyoldalú kegyelme által – éri el a megváltást (126.). Humboldt a felsőbb oktatási intézmények lényegének az „objektív” tudomány és a „szubjektív” művelődő képzés összekapcsolását tartja, ahol valójában utóbbi az elsőbbség, hiszen az „objektív” tudományos eredmények csak eszközei a művelődő képzésének (123.). Fehér szembeállítja az életformaként értett tudományt a Max Weber alapján kifejtett pozitívista, értékmentes tudományértelmezéssel, amely szerint a tudomány specializált, továbbadható és meghaladható eredményekben ölt testet, mivel az életformaként értelmezett tudomány nem haladható meg, nem avulhat el, hanem azt igényli, hogy mindig újra és újra, lehetőleg személyes, példászerű tevékenységként hajtsuk végre. Kérdés azonban, hogy nem merev-e ez a szembeállítás, hiszen az életformaként értett tudomány csak továbbadható, elavuló „eredmények” létrehozásával valósítható meg. Kutatást nem lehet végezni anélkül, hogy az ne vezessen tárgyasult, továbbadható „eredményekhez”, vagy

\* Herbert Schnädelbach: PHILOSOPHIE IN DEUTSCHLAND 1831–1933. Frankfurt/M, 1983. 39.

\*\* L. Fuhrmann elemzését a humanista gimnázium gondolatáról és az általános műveltség eszményéről, amelyek egyfajta reakciót alkotnak a haszonelvű gondolkodás széleskörű elterjedésére a XIX. század második felében. Manfred Fuhrmann: BILDUNG. EUROPAS KULTURELLE IDENTITÄT. Stuttgart: Reclam, 2002.

legalábbis erre törekedjen. Fehér jelzi is ezt a nehézséget: a humboldti felfogásban egyedül a tudós másoknak példát adó tevékenységét lehet rögzíteni olyan tényezőként, amely tartósságot biztosít a tudományos tevékenységnek.

Fehér elemzésében idealizmus és hermeneutika összecseng, amennyiben a művelődő képzés idealista fogalmának a destrukció és az ismétlés Heidegger gondolkodásában centrális fogalmai felelnek meg (151.). Közös vonásuk, hogy mindkettő lényegileg az egyes személyek feladata, senki nem végezheti el egyiket sem mások helyett. Megegyeznek továbbá abban, hogy az ismétlésnek alkotó jellegűnek kell lennie, nem lehet pusztá átvétel sem a művelődő képzés, sem a „destruktív-hermeneutikai” elsajátítás. Fehér arra az eredményre jut, hogy a humboldti felfogás belátásait megőrizve csak úgy lehet figyelembe venni az elhanyagolt, eredményeszerű objektív oldalt, ha a heideggeri destrukció gondolatához jutunk el, ahol destrukción a mindenkor hagyomány alkotó megismétlést értjük. Így a Heidegger-féle destrukció kiegészítő beváltása a Humboldt-féle művelődő képzés gondolatának (158.).

A művelődő képzés koncepciójával összefügg a liberális államfelfogás és a képzés, illetve kultúr állam elképzelése. Humboldt álláspontja először is abban az elemi értelemben liberális, hogy az állam önkorlátozásának gondolatát fogalmazza meg, jóllehet nem a magántulajdon és a polgári társadalom érdekeinek, hanem a polgárok szellemi önképzésének védelmében: az állam nem más, mint a polgárok művelődő képzésének eszköze (167.). Fehér joggal emeli ki e koncepció gyenge pontjaként, hogy elhanyagolja a képzés feltételeinek biztosítását, valamint szándéka szerint nem irányul azokra, akik nem akarnak részesülni képzésben. A liberális jelző ezenfelül jelenti egyrészt az akadémiai szabadságot, másrészt egy meghatározott embereszmény elérését célzó képzési feladatot. Az idealista emberkép (az emberben természetes hajlamok törekednek a képzés felé) jelenti a kultúr állam határait is (178.), mivel az állam politikai feladatainak összessége olvad bele a művelődésbe. Ennek következtében az állampolgári szabadságot elsősorban a művelődés szabadságaként, nem pedig gazdasági vagy politikai tevékenységként értik, s ennél fogva utóbbiak károsan háttérbe szorulnak. A szerző mindazonáltal kiemeli, hogy az idealista gondolkodók eredeti

elképzeléseiben a művelődő képzés gondolata nem korlátozódott az egyetemen belüli tevékenységre, hanem a társadalmi valóság egészének átalakításával és a közösség újjáalkotásával fonódott össze, és ebben az értelemben a francia forradalomra adott német választ képezte (183–184.). Amennyiben a tudomány és az egyetem nem képes az élet megváltoztatására – így Fehér –, annyiban izolált, haszontalan tudássá változik át, amelyet a legjelentősebb gondolkodók Schellingtől Heideggerig élesen bíráltak. Érdekes továbbvezető kérdés lenne vizsgálni, pontosan milyen hatást lehetne és kellene gyakorolnia a művelődő képzésnek az életre és az életviszonyok átalakítására.

A kötet zárásként a humboldti egyetemesszme utóéletét tekinti át, s eközben a történeti alakulás esetlegességeitől függetlenül, Schelskyre támaszkodva megfogalmazza a koncepció belső, elvi problémáját, amely visszavezethető „az idealizmus filozófiájának egyik alapnehézségére”. A tudomány és kutatás „legélelkebb és legerősebb elevenségét” akarta Humboldt biztosítani a magasabb tudományos intézményekben, de ez az elevenség nem intézményesíthető (236.). Elevenség és szellem nem intézményesíthetők megfelelően, és így az idealizmus alapnehézsége – Fichténél, Schellingnél, Hegelnél egyaránt – abban áll, hogy nem felel meg egymásnak az eszme és empirikus jelensége, mivel az eszme mindig külső marad megjelenéséhez képest, sosem tud egyetlen megvalósulásában maradéktalanul jelen lenni. Az egyetemesszme vonatkozásában ebből az következik, hogy nem létezik egyetlen helyes intézményi struktúra, amely azt hordozná, hanem több megvalósulása lehetséges.

Fehér nem hangsúlyozza, de sugallja, hogy Humboldt elemzései nem határozzák meg kellően a tudomány művelését. Már az ELŐSZÓ megemlíti a Humboldt által előtérbe állított, életformaként felfogott tudomány gyenge pontjaként, hogy háttérbe szorítja a tudományos eredmények összességeként felfogott tudomány szempontját. Jól kitapintható rokonszenve mellett is Fehér M. István kötete árnyaltan elemzi a humboldti egyetemesszmet, s ezért az idealizmus ismeretgazdag tárgyalásán túl is érdekes és elgondolkodtató olvasmány mindenkinek, akit az egyetem alapkérdései érdekelnek.

Olay Csaba

## GYÓGYSZER ÉS MÉREG

Avagy mi közünk van (vagy lehet) (még)  
Grotowskihoz?

Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek*  
1965–1969

Válogatta és szerkesztette Janusz Degler,

Zbigniew Osinski

Fordította Pályi András

Kalligram, 2009. 240 oldal, 2500 Ft

Az életünket és kultúránkat meghatározó szép-  
művészetek, a hagyományos műzsai művészetek  
közül talán a színház van leginkább kiszolgál-  
tatva a megszokásnak, a divatnak, a silánysá-  
gnak. Vagy legalábbis a teátrum nyilvánossága  
és harsánysága miatt jobban észrevevük azt,  
jobban észreveteti magát az, ami már túlságo-  
san is megszokott, divatos, silány. Olykor szin-  
te lámpással kell keresnünk az igazán érvényes  
színházi előadásokat, azokat, amelyek nem (vagy  
nem csupán) a közönségigényeket kiszolgáló  
és/vagy felszító iparos jellegről szólnak. Tehát  
nem (vagy nem csupán) a szórakoztatás és tan-  
ítás – az igényes szórakoztatás és élvezetes tan-  
ítás – ősrégi toposzának olcsó és működőképes  
változatáról, piacosított automatizmusáról, ha-  
nem valami másról (is). Ahogyan Jerzy Grotow-  
ski mondaná: nem a színházi prostitúcióról,  
nem (vagy nem csupán) a színészi-színpadi esz-  
közök pazar, sőt émelyítő gazdagságáról, hanem  
(elsősorban) a színházi alaphelyzet – a test, a  
mozdulat, a hang – telt szegénységéről. És ha  
az előbbi, a látványos gazdagság végleg elfedi  
az utóbbit, a megalapozó szegénységet, ha tehát  
a színházi pompa teljességgel elfeledi, mintegy  
maga alá temeti saját tiszta eredetét, akkor tény-  
leg már nem lesz hangzó tere mindannak, amit  
a „szegény színház” *via negatívívját* járó Grotowski  
mondott a hatvanas években a korszak művésze-  
ti-kulturális folyamatairól, és ami a vadonatúj  
évezred vizuális-akusztikus túltermelése láttán-  
hallatán talán még inkább érvényes lehet.

Merthogy a tíz éve elhunyt Grotowski em-  
lékére 2009-ben újra kiadott Kalligram-kötet  
egyik programadó írásának (A LEMEZELENÍTETT  
SZÍNHÉSZ) üzenete teljességgel naprakésznek tűnik  
– még a mai (és ez egyáltalán nem baj) technikai-  
mediatizált színházi közegben is: „A színháznak  
végre számot kell vetnie a maga korlátáival. Ha nem  
lehet gazdagságával úrrá a filmen, hát válassza a

szegénységet; ha nem versenyezhet a televízió lendü-  
letével és hatókörével, hát válassza az aszkézist; ha a  
gépezet, ami rendelkezésre áll, nem képes semmiféle  
attrakcióra, hát mondjon le mindenemű gépezetről.  
A lemeztelenített színész a szegény színházban – ez az  
a képlet, ami elfogadható.” (32.)

Nem véletlen, hogy a magyar színházban iga-  
zán otthonra sosem lelő Pilinszky János vagy  
Nádas Péter egyaránt Grotowski hatása alá ke-  
rült, hogy az ő rituális színházában látták saját  
színházképzeléseik mintáját. Mely rituális jel-  
leg természetesen egészen mást jelentett a hat-  
vanas évek lengyelországi körülményei között,  
és mást a hetvenes-nyolcvanas évek Magyaror-  
szágán. A katolicizmus lényegében töretlen ha-  
gyományát, toposztárát egyfajta jungiánus for-  
malitással felhasználó Grotowskiéknak elsősor-  
ban azzal kellett megküzdeniük, hogy előadá-  
saikat – például a híres APOCALYPSIS CUM FIGURIS-T  
– a nézők egyfelől ne pusztá, „apoteózisként”, más-  
felől ne póré „gúnyként” fogadják. Inkább ve-  
gyék észre „a gúny és az apoteózis dialektikáját”,  
az „előadásokat átszövő ironiát”, amelynek célja,  
hogy a „vallási rituálé elkerülésével” (illetve kifor-  
dításával), továbbá a „világi rituálé megteremté-  
sével” közel kerüljenek a „ mítoszhoz”. (67–68.)  
A több évezredes (ugyanakkor hangsúlyosan  
evangéliumi gyökerű) katolikus hagyományból  
és a huszadik század Kafka-féle tapasztalatából  
táplálkozó Pilinszky mintha *közvetlenül* ezt a nyo-  
mot, saját szavaival: az „evangéliumi esztétikával”  
érintkező „szakrális színház” nyomát követte vol-  
na. Némiképp nehezebb volt a dolga Nádasnak,  
aki színházkritikusként és drámaíróként is kény-  
telen volt *közvetve*, a regnáló színpadi gyakorlat  
két alapváltozatának vonatkozásában szembe-  
sülni Grotowski ajánlatával. A „veretes irodalmi  
szövegeket és magvas filozófiákat deklamáló” ha-  
gyományos színház és a köznyelv „üres mímelésére”,  
egyfajta „technikázásra” épülő újabb keletű szín-  
játászat (amely „élet akar lenni, holott nem az”) rossz  
alternatívája helyett Nádas a leplező létmódját  
nem leplező színházat, a vállalt s így igaz látszat  
– a kizárólagos színházi jelenlét – világát választotta.  
Ahogyan a Grotowski-színházat vele meg-  
ismertető Pályi András (kötetünk fordítója) ír-  
ja Nádas „érzéki színházáról”: „A tárgyi világ ön-  
magát mutatja, s ezt megsemmisítő erővel teszi: e tér-  
ben [...] érvényét veszti a mintha-színházat, az imitá-  
ció, az eljátszás, a mutatvány. Itt »csak« létezni lehet.”  
A klasszikus diderot-i színészparadoxon jegyében  
Nádasnál a „mintha” világa válik valóság-

gá, valóságos jelenlétté, anélkül azonban, hogy megszűnne „mintha” lenni. Miként egyébként a Grotowskin iskolázott Pilinszky is véli: „*A színház csak játék? És az élet csak valóság? Nem, mindkettő játék is és valóság is – csak máshol és másképpen. [...] Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. Amikor a függöny fölmeleg, itt és most, valóságosan megtörténik valami, semmivel se kevesebb súlyal, mint amikor az életünkben kétségbeesésbe kergetünk vagy megvigasztalunk valakit. Az egyetlen különbség az, hogy a színház »mesterséges« síkján a valóság másképp történik meg, mint egyebütt.*”

De gondolhatunk akár jóval színházközeli példákra is a közelmúltból, mondjuk Schilling Árpádéra, aki az utóbbi évek egyik legjelentősebb vállalkozását, a Krétakör Színházat áldozta fel az emberekkel való „*valóságos találkozás*” kedvéért, amelynek kitüntetett formái a színtér és nézőtér kettősségét felszámoló együtt tanulás, valamint a nem (feltétlenül) színháztermi akció. Noha éppenséggel színházi körülmények között is át lehet értelmezni, meg lehet kísérlni a színészek és nézők közötti hagyományos (értsd: a rossz hagyományban kimélyült) szakadék áthidalását, ahogyan azt eleinte Grotowskiék – és Schillingék – is tették. De persze hátat is lehet fordítani a hagyományos (értsd: a rossz hagyományt belülről értelmező) színháznak, ahogyan azt végül Grotowski – és Schilling is – tette.

Mindenesetre a moralizáló-deklamáló ösbőlények színházi bögései és a köznyelvi-közérthető időmúlás mezsei hegedűsei által kellett hangzavarban jó időnként arról olvasni, amit viszont látni és hallani ritkán adatik. Ugyanakkor – éppen ezért – nem akármilyen nehézség előtt áll Grotowski könyvének mai magyar olvasója. Hiszen nem láthatja (mint ahogyan sokunk nem is láthatta) a legendás hatvanas-hetvenes évekbeli előadásokat, viszont igencsak ismerheti a legendát, miáltal kénytelen úgy mőgéje nézni a Grotowski-kultusznak, hogy jól tudja: nem az érvényes színházat fogja tapasztalni, hanem annak hiányát; azaz Grotowski színházi tevékenységének, tettének írásos lenyomatát, íráspótlékát. Mely pótlék Platón híres „*varázsszer*” (*pharmakon*) kifejezésének kettős értelmében: lehet az emlékeztető könnyítő gyógyszer, de lehet az üres emlékeztetés mérge is. Éppen ezért fontos, hogy az esetleges káros mellékhatások elkerülése végett ezúttal nem kell azonnal felkeres-

nünk kezelőorvosunkat vagy gyógyszerészünket, hiszen a jó másfél száz oldalnyi Grotowski-szövegcsokorra majd’ feleannyi oldalszámot kitevő tanulmánygyűjtemény következik, mégpedig a Grotowski-színház kortárs részeseitől, szemtanútól. Mely utóbbi szövegek – az egykori eseményre utaló írásnyomok írásnyomai – némelyike viszont mintha maga is részben áldozatává válna az írásos „*varázsszer*” segítségével felidézett egykori varázslat kultikus hatásának. Az önmagát nem megkérdőjelező kultusz pedig inkább üres emlékeztetés, mint értelmező emlékezés, vagyis inkább mérge, mint gyógyszer.

Közeledjünk hát mi is a kultusz felől, ha már úgylis nyakig benne vagyunk, könyvünkhöz, illetve annak tárgyához. Beszédesek például Tadeusz Burzyński (Buski) írásának retorikus alakzatai; már a címe is: GROTOWSKI TÉNYLEGES NAGYSÁGA; továbbá az alábbiakhoz hasonló fordulatok: „*Nehéz elhinni, de így igaz...*”; „*De hol van Grotowski...*”; „*Ez vitathatatlan tény...*”; „*Ha ez nem elég, úgy észrevehetjük...*” (184–185.) Grotowski „*nehezen elhíhető*”, ámde „*vitathatatlan*” és örök érvényű „*nagyságának*” egykori tere, a wrocławai színház – amelyben a Grotowski-archívum is működik – szükségszerűen lesz „*pszichológiai tehertétel*” az újabb próbálkozások számára, egyfajta „*átok*” annak, „*aki itt akarja a saját előadásait megrendezni*”. (189–190.) Az efféle kultikus nyűgözöttség éppenséggel szöges ellentéte annak, amit maga Grotowski ír Sztanyiszlavszkij szolgai és értelmező követésének minőségi különbségeiről, illetve az „*igazi tanítványokról*”, Mejerholdról és Vahtangovról. (141–142.) Éppen ezért lesz arányos döntés, hogy Burzyński vállaltan laudatív szövegét Zbigniew Osínski informatív és analitikus megközelítése követi, és éppen a legendás wrocławai időszakot követő pályaszakaszról, ahogy a cím is ígéri: GROTOWSKI KITŰZI AZ UTAT: AZ OBJEKTÍV DRÁMÁTÓL (1983–1985) A RITUÁLIS MŰVÉSZETEKIG (1985-TŐL). Osínski fessezen végigjárja, illetve végiggondolja Grotowski színházból kivezető színházi radikalizmusának a logikáját, egyrészt színháztechnikai és esztétikai síkon, másrészt a premodern (kultikus) művészet teljességigényéről lemondó modern (esztétikai) művészet kritikáján belül, és végül megérkezik hőse közvetetéséhez és szavaihoz: „*Úgy vélem, ez a fajta útkeresés korábban többnyire a színház falain kívül létezett, bár néha feltűnt egyes színházakban.*” (223.) Grotowski modern utáni, ámde premodern előzmények felé

tájékozódó színháza már nem színház, már nem abban az értelemben színház, ahogyan a szó még egyelőre – modern vagy posztmodern értelemben – használjuk.

Grotowski 1965 és 1969 között született szövegeiben megelőlegeződnek e kései pályaszakasz művészetbölcseleti, sőt kultúrfilozófiai, ráadásul nem feltétlenül színházi előadáshoz kötött következtetései – ámde mindig a színház nyelvén, a színházcsinálás szempontjai felől. Fontos például A SZEGÉNY SZÍNHÁZ felé című programadó írásban a „szakma objektív törvényszerűségeit szóhoz juttató gyakorlat” hangsúlyozása, szemben „valamiféle [előzetesen] megalapozott művészetfilozófiával”: „És ebben az értelemben egyetérték Sartre-ral, aki azt írja: hogy »minden technika metafizikához vezet.«” (13.) Mint ahogyan az egykori Laboratórium Színház vezetője a premodern korok mítoszigényét sem egy az egyben kívánja helyzetbe hozni, sokkal inkább a modern ember önértelmezésének, önmegértésének fényében, egyfajta – Hans Blumenberg kifejezésével – „Arbeit am Mythos” révén: „De akkor mi lehetséges má? Először is a szembesülés a mítosszal az azonosulás helyett...” (19.) Gyakorlati szakemberként pontosan látja például a bali színház hatása alá került, ugyanakkor „szélsőségesen kreatív” Artaud nagyon fontos színházalképzésének lehetséges buktatóit, illetve – „igazi tanítványként”, vagyis az *Arbeit an Artaud* értelmében – továbbgondolhatóságát: „Természetesen ott, ahol a léírás elméletbe vált át, a mágiát mágiával magyarázza, a kozmikus transzot a kozmikus transzszal: egy szóval olyan elmélet ez, amelyben minden mindent jelent.” (44.) A kegyetlen színház kiötlője „Ézsaiásként tudta, hogy megszületik Immanuel, az új lehetőség. Homályos körvonalait meg is pillantotta.” (49.)

Persze nem muszáj a képes beszédet lefordítani, azaz egyenesen Immanuelnek nevezni Grotowskit, aki valószínűleg – legfeljebb – inkább Ézsaiásnak vallotta volna magát. Illetve nem is annyira magáról beszélt volna, mint inkább a sajátjának érzett feladatokról: hogy például miként lehet úgy eltávolítani a nézőt mint „tanút”, hogy egyúttal „megteremtsük neki a részvétel lehetőségét” (65.); vagy hogy miért nem nevezhetjük „prostituálnak” a technikai értelemben „lemeztelenített színházat”; vagy hogy miért nem lehet nem „ironikus képet rajzolni az európaiak Kelet-képéről”... (74.) Vagy hogy miféle „harmadik utas” megoldást kereshetünk a „mindennapi életet” ábrá-

zó realizmus (vagy naturalizmus) és a valóságidegen „illúzió” felkeltésének színháziassága helyett: „Abban a pillanatban, ahogy a színész megvalósítja [...] az aktust, hic et nunc jelenségévé válik, ez pedig se nem elbeszélés, se nem illúziókeltés, hanem jelenlét.” (76.) Vonaglás nélküli eksztázis; rituális rend, és nem ásitó káosz. A Sztanyiszlavszkij-féle színházalképzéssel vitázva Grotowski inkább odahagyja a színházat: „Számára [Sztanyiszlavszkij számára] a színház volt a cél. Nem érzem, hogy számomra a színház lenne a cél. Számomra csak az Aktus létezik. [...] Se a szó színháza, se a fizikai színház – se a színház; engem a létezés érdekel, ahogy megnyilvánul.” (155–156.) Grotowski 1969-es szavai visszhangoznak a FÜGGELÉK-ben közölt kései, 1987-es írásában, a PERFORMER-ben, amely már a színházból eltávozott s így nem látható, végképp legendává homályosuló színész-rendező önvalloása. Engem viszont leginkább a korábbi Sztanyiszlavszkij-szöveg következtetésének a visszája érdekel. Mert ha a „szavak színháza” tényleg az „emberi lét hamis jelfogásán” alapul, továbbá a „fizikai színház” is leginkább „akrobatikához”, „üvöltéshez”, „vonagláshoz” és „erőszakhoz” vezet, még akkor sem kell feltétlenül kivonulni a színházból. Talán ugyanezekből a kritikai premisszákból lehetne színházi-művészeti konklúzióhoz is jutni. Már csak azért is, mivel a saját útján a „megismerés embereként” (225.) végigmenő Grotowski nem színházi tevékenységére nincs rálátásunk.

Talán éppen ez, a rálátás hiánya a legzavaróbb. Illetve legfájóbb.

Mert míg mondjuk a Grotowskit tisztelő kései Pilinszky látványosan kívül került az újholdas verseszményen, azért mégiscsak a lírán, saját következetesen szálkásodó lírai világán belül maradt. Mint ahogyan legutóbbi regényében, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben Nádas is kívül került az EMLÉKIRATOK KÖNYVE szépségelvű mondatpoétikáján, ámde mégiscsak belül maradt az általa „ortopéd jellegűnek” nevezett mondatok, tehát a szokatlanságukban is irodalmi jellegű, kimunkált mondatok poétikáján. Persze az irodalmi szövegek nyilvánossága, olvashatósága meg sem engedné azt, hogy valakinek a teljesítménye teljességgel kívül kerüljön a művészeti világon.

Ugyanakkor a színházi előadások és az irodalmi művek, egyáltalán a művészi alkotások létezéséhez két összetevő szükségesletik: az alkotás intim tevékenysége és a befogadás nyilvános aktusa. (Noha például a képzőművész

Jackson Pollock beengedett minket a műtermébe, vagyis az alkotás intimnek számító terébe és idejébe, mintegy „akciófestészetté” változtatva így a „gesztusfestészetet”. De hallhatunk nyilvános versfaragó versenyekről is.) A két összetevő megnyilvánulhat egyszerre, de különböző fázisokban is. És így akár beszélhetnénk egyfázisú vagy kétfázisú művészetekről. A kétfázisú ábrázoló művészetek terén mi (könyvek olvasói, képek nézői) többnyire a második fázisban, a nyilvános befogadásban vagyunk érintettek és érdekeltek, nem pedig az elsőben, az elkészítésben. És noha az egyfázisúnak tűnő előadóművészetek esetében az előadás és a befogadás együtt, egy időben történik, a közös eseménynek – mint a jéghegy csúcsának – van egy jókora nem látható része is: az előkészítés, a próbaalfázisa, ahol csakis az előadó művészek vesznek részt. Grotowski a pályája nagyobbik szakaszában a víz felszíne alá ereszkedett, és a jég-

hegy nem látható részét farigcsálta. Az egyfázisú színházművészet előkészítő fázisát, a tanulás, a próba esztétikáját dolgozta ki – egyfajta „parateátrális” tevékenység nyomán. Ahonnan visszont, és a „parateátrális” fázis után ez egyre inkább nyilvánvaló lett: mi, lehetséges befogadók ki vagyunk zárva.

Ugyanakkor tudjuk, hogy egykoron, ha csak rövid időre is, ha csak néhány előadás erejéig is, de volt mód arra, hogy a befogadók – „tanúként” – részesei legyenek Grotowski színházának.

Vigasztalódjunk azzal, amivel tudunk: az emlékezés vagy emlékeztetés „varázsszereivel”, illetve azzal a performatív életalkotással, amelyet Grotowski legalaposabb magyar ismerője (és egyúttal a SZÍNHÁZ ÉS RITUÁLÉ fordítója), Pályi András ekképpen summázott egyik esszéje címében: GROTOWSKI A SZÍNHÁZBAN ÉS A SZÍNHÁZ UTÁN.

*Bazsányi Sándor*



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap  
támogatásával jelenik meg

**nka**

Nemzeti Kulturális Alap