

vokat „A huszadik század második felének nyelvésze” fejezetcím alatt.

A látványos paradigmaváltások ellenére a korábbi paradigmák is tartják magukat: világszerte máig egyaránt művelnek hagyományos filológiát, normatív, történeti-összehasonlító, strukturalista és generatív nyelvészetet, nem beszélve olyan fokozatosan teret hódító irányzatokról, mint például a kognitív nyelvészet. Az itt recenzeált művek pedig elsősorban nem riválisai, hanem kiegészítői egymásnak. Általánosságban közülük talán Robins műve a legmegbízhatóbb, de hiányzik belőle például a bizánci nyelvtudomány tárgyalása, ami megvan H. Tóthnál (55–58.), s ugyancsak hiányzik a szociolingvisztika kialakulásának tárgyalása, ami megvan Máténál (1998: 266–295.).

---

### Irodalom

- Amirova, T. A., B. A. Olchovikov & Ju. V. Roždestvenskij: ABRISS DER GESCHICHTE DER LINGUISTIK. Ins Deutsche übersetzt von Barbara Meier. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1980.
- Antal László, szerk.: MODERN NYELVELMÉLETI SZÖVEGGYŰJTEMÉNY I–VI. Tankönyvkiadó, 1981–1986.
- Austerlitz, Robert: GOMBOCZ ZOLTÁN ÉS A MAI MAGYAR NYELVTUDOMÁNY. In: Kiss Jenő & Szűts László, szerk.: TANULMÁNYOK A MAGYAR NYELVTUDOMÁNY TÖRTÉNETÉNEK TÉMAKÖRÉBŐL. Akadémiai, 1991: 26–29.
- Bopp, Franz: ÜBER DAS CONJUGATIONSSYSTEM DER SANSKRITSPRACHE IN VERGLEICHUNG MIT JENEM DER GRIECHISCHEN, LATEINISCHEN, PERSISCHEN UND GERMANISCHEN SPRACHE. Frankfurt-am-Main, in der Andreäischen Buchhandlung, 1816.
- Gombocz Zoltán: JELENTÉSTAN ÉS NYELVTÖRTÉNET. VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. Szerk. Kicsi Sándor András. Akadémiai, 1997.
- Graur, Alexandru & Lucia Wald: SCURTĂ ISTORIE A LINGVISTICII. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977<sup>3</sup>.
- Havas Ferenc, szerk.: NYELVTIPOLOGIAI SZÖVEG-  
GYŰJTEMÉNY (XIX. SZÁZAD). Tankönyvkiadó, 1977.
- Helbig, Gerhard: GESCHICHTE DER NEUEREN  
SPRACHWISSENSCHAFT. UNTER BESONDEREN AS-  
PEKT DER GRAMMATIK-THEORIE. Leipzig, Biblio-  
graphisches Institut, 1973.

Kiparsky, Paul: EXPLANATION IN PHONOLOGY. Dordrecht, Holland & Cinnaminson, USA, Foris, 1982.

Kuhn, Thomas S.: THE STRUCTURE OF SCIENTIFIC  
REVOLUTIONS. Chicago & London, The Univer-  
sity of Chicago Press, 1962. Phoenix edition,  
1964, 1970<sup>2</sup>. A TUDOMÁNYOS FORRADALMAK SZER-  
KEZETE. Fordította Biró Dániel. Gondolat, 1984.

Robins, Robert Henry: A SHORT HISTORY OF LIN-  
GUISTICS. London, Longmans, Bloomington,  
Ind. Indiana University Press, 1967.

Szemerényi Oswald: A MODERN NYELVTUDOMÁNY  
FEJLŐDÉSÉNEK A NYELVSTRUKTÚRÁBAN REJLŐ RU-  
GÓI. *Magyar Nyelv*, 88(1992)1: 1–13.

Telegdi Zsigmond, szerk.: SZÖVEG-  
GYŰJTEMÉNY AZ  
ÁLTALÁNOS NYELVÉSZET TANULMÁNYOZÁSÁHOZ.  
Tankönyvkiadó, 1968.

Terts István: A NYELVTUDOMÁNY-TÖRTÉNET MINT  
SZAKMA. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, 13,  
1981: 195–206.

Kicsi Sándor András

---

## GYERMEKEK ÉS ISTENEK

### Fischer Iván és a Budapesti Fesztiválzenekar új Kodály-lemezéről

Kodály Zoltán:

*Háry János-szvit, részletek*

*a Háry János daljátékából,*

*Galántai táncok, Marosszéki táncok,*

*gyermekkorosok*

*Magnificat Gyermekkar, vezényel Szebelédi Valéria,*

*Miraculum Gyermekkar, vezényel Durányik László,*

*Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel Fischer Iván*

*Philips 462 824–2*

A Kodály műveiben megjelenő intonációk időnként Gustav Mahler kompozícióit idézik emlékezetünkbe – ilyen hangütés például a HÁRY-SZVIT-ben a Napóleon bukását kísérő gyászinduló. De a MAROSSZÉKI TÁNCOK még ennél is közelebbi rokonságot mutat Mahler egész esztétikai szemléletével. Nála ugyanis a népdal-, a Ländler- és a gyászinduló-allúziók ugyanazt a szerepet játsszák, mint Kodálynál a táncdallamok: „*az egykori Tündérország képét idézik fel*” – ahogy Kodály írja partitúrája előszavában. A vágyódás az aranykor után tehát kulcsszerepet kap mindkettjük művészeté-

ben, mint ahogy mindkettejüknél megjelenik a visszavágyott múltat megszépítő gesztus és a jelentől való elfordulás is.

Ez az idillikus múltkép azonban Kodály-nál sajátos többletet hordoz. Mahler műveiben ugyanis irreleváns az, hogy a megidézett múlt valóban létezett-e, és ha létezett, milyen formában; mert abban a múltban *volt* zenekultúra, s így ezek az utalások maguktól értődően épültek bele Mahler nagy szimfonikus koncepciójába. Kodály nem – vagy legalábbis meglehetősen kis mértékben – hivatkozhatott ugyanilyen nemzeti zenekultúrára; ő egy olyan aranykor után vágyódott, amelynek képét neki magának kellett megteremtenie – ezért volt számára olyan fontos ennek a nem létező kultúrának az autenticitása.

A magyar népzeneire hivatkozott, amikor autenticitásra törekedett, arra a népzeneire, amely kétségtelenül az egyetlen, megszakítások nélkül továbbélő zenekultúra volt Magyarországon. Emellett csak azokra a töredékekre támaszkodhatott, amelyek a magyar zenetörténet „magaskultúrájából” szórványosan ránk hagyományozódtak. E két autentikus forrásból született a galántai cigánybandák előtt hódoló GALÁNTAI TÁNCOK, a Marosszéki múltját megidéző MAROSSZÉKI TÁNCOK, a HÁRY-daljáték sokszínű-sokstílusú világa vagy éppen a népi játékokat felelevenítő gyermekkarok. S bár Kodály nem illesztette ezt a stílusokban-gondolatokban oly gazdag világot egy a Mahleréhoz hasonló nagy szimfonikus koncepcióba, mégis egy nagyobb koncepciónak, az ő nagy *eszméjének*: az önálló magyar zenekultúra megteremtésének részévé tette.

A két táncsorozatban feltűnik, mennyire kerüli Kodály a schönbergi fejlesztés technikáját, mint ahogy a variációét is egészen másképp értelmezi. Az egymás után, libasorban megszólaló táncdallamok eleve lehetetlenné teszik a zenei fejlesztést, s mivel e dallamok nem tudnak a variáció motívumává lebomlani, Kodály ékkövekként mutatja fel őket. A variáció nem halad egyenes vonalban előre (például a HÁRY-SZVIT DAL-tételében vagy a MAROSSZÉKI TÁNCOK rondótémájában): az állandóan változó kíséret mindig más megvilágításba helyezi, más keretbe foglalja a dallamot, mintha egymás mellé helyezett miniatűrök sorozata volna. Bartók nagyon is ha-

sonlóképpen gondolkodott a népdal műzenei felhasználásáról (ő a népdalt beburkoló „zenei köntös”-ről beszélt A PARASZTZENE HATÁSA AZ ÚJABB MŰZENÉRE című előadásában); kettejük viszonya a zenéjükben alkalmazott népzenei elemekhez és ezek funkciójához azonban alapvetően más volt.

A MAROSSZÉKI TÁNCOK furulyazenéje (a második közbűt) Bartók HÁROM CSÍKMEGYEI NÉPDAL-ára emlékeztet – bukolikus hangvétele a bartóki ÉJSZAKA ZENÉJE típusallitja párba. Ezt az idillt azonban nem zavarja meg (vagy legalábbis nem módosítja) az emberi jelenlét, Kodálynál minden érintetlenül eredeti formájában marad meg. Talán azért, mert ezekben a kompozíciókban nem az önmagával viaskodó, önmagát elfogadni nem tudó ember áll a középpontban; mintha Kodály számára az intakt kultúra eszméje és ennek szolgálata fontosabb volna, mint maga az ember: mindig az embereknek és az emberekért komponál, de nem az emberekről és az ő fájdalmas valóságukról, ahogy ezt Bartók (és Mahler) teszi; ők ketten ugyanis tudják, hogy a vágyott „Tündérország” nem létezik. Kodály viszont nem vesz tudomást erről a tényről. Kompozícióiban azért kevesebb az emberi gyötrellem, mert ebben a művészetben csak istenek léteznek, legfeljebb még gyermekek, akik maguk is – sajátos földhöz nem ragadt állapotukban – az istenekhez hasonlatosak.

A HÁRY világa kötődik leginkább a gyermekekhez. Ezen a színpadon minden kicsiben történik – és ezt a szvitforma sem tudja feledtetni. Bábfigurák jelennek meg előttünk, akik különösképpen időnként mégis emberi módon éreznek. Kodály mindvégig egyensúlyoz a nagyság és a kicsiség, a komolyság és komolytalanság között: „igazi nagy” emberi érzésekből születik meg a DAL (TISZÁN INNEN, DUNÁN TÚL) pátosza vagy a KÖZJÁTÉK nyalka huszárainak büszkesége, de már kicsivé zsugorodik a KEZDŐDIK A MESE (élén a kvarrtal, amely egyébként a KÉKSZAKÁLLÚ homályból induló bevezetését idézi), és még kisebbé a BÉCSI HARANGJÁTÉK vagy a császári udvar világa; a legkisebb mindenestre maga Napóleon. Csodás mese ez, tele színekkel, pompával, gazdagsággal, de olyan mese is egyben, amely éppúgy szól felnőttekhez, mint gyermekekhez. Mert a gyermek in-

tenzíven éli át, valóságként éli meg mindazt, amit lát. És a HÁRY a felnőttet minden pillanatban arra szólítja fel, hogy ő maga is próbáljon meg gyermekké válni – Kodály maga is azzá válik művében.

Az ironia kezelése egyértelműen mutatja meg ezt. Páratlan stílusismeretére támaszkodva Kodály egészen kifinomult ironiával él. Gondoljunk csak Napóleon gyászmenetére, amelyet egy erotikus és a komolyzenei köztudat számára profán hangszer, a szaxofon kísér. Egy ilyen utalást azonban csak olyasvalaki ért meg, aki elegendő ismerettel rendelkezik arról, mi rejlik az elsődleges jelentés mögött; magyarul tudja, milyen gondolatkör kapcsolódik a szaxofonhoz. A gyermekközönség nem figyel fel erre a rejtett utalásra, a felnőtt azonban igen. De hogyan tud akkor gyermekké válni? Kodálynál az ilyen ironikus utalások, éppúgy, ahogy a stílusparódiák vagy a hangszerelési ötletek, valamiféle végtelen, ám közben felnőtt módon virtuóz játékoság jegyében születnek. És ez a játékoság nyújt olyan érzéki élvezetet, amelynek révén a legfelnöttebb hallgató is gyermekké lesz.

Fischer Iván hallhatóan nagy kedvvel veti bele magát a Kodály-kompozíciók vezénylésébe. A GALÁNTAI és a MAROSSZÉKI TÁNCOK előadása például azért sikeresebb a Fesztiválzenekar egy korábbi CD-jén hallható Bartók-kompozíciók: a MAGYAR KÉPEK, a ROMÁN NÉPI TÁNCOK vagy a MAGYAR PARASZTDALOK előadásánál, mert – szemben a bartóki „realizmussal”, amely úgy akarja visszaadni a népdalt (legalábbis ezekben az átiratokban), mint ahogy az eredeti formájában él és megszólal – a Kodály-művek valóban romantikusak. A két táncfűzér sokat köszönhet Brahmsnak: újból és újból előtűnnek az ő örömeinek, cigányos hangütéseinek emlékfoszlányai. Érdekes módon még a torz megjelenítése sem olyan fontos Fischer számára, mint az például Bartók-felvételein mindig is az előtérbe kerül – ő maga is gyermekké válik, amikor Kodályt vezényel, mert tiszta szívvel tud közeledni hozzá; élvezzi a zenét, és örül ennek az élvezetnek.

Mit is élvez olyan nagyon? Például a nagy romantikus kitöréseket, a pátoszt, az égbe nyíló, áradó dallamokat, a drámai unisonókat a MAROSSZÉKI TÁNCOK rondótémájában,

a HÁRY-SZVIT KEZDŐDIK A MESE- és KÖZJÁTÉK-tételében vagy a GALÁNTAI TÁNCOK sirtódallamában. És ugyanilyen örömet szereznek neki a feszes magyaros ritmusok (főleg a szinkópák) vagy az elegáns verbunkos karakterek, például a KÖZJÁTÉK-ban vagy a GALÁNTAI TÁNCOK-ban; a népzenei előadásmódból átvett düvő érzékeltetése (a HÁRY KÉT CIGÁNY-jelenetében ő maga játssza hegedűn a kissé sánta kvinteket!); a szünetekkel való játék a GALÁNTAI TÁNCOK második táncában; valamint a makulátlanul megszólaló virtuóz-barokkos Spielfigurok a GALÁNTAI TÁNCOK hosszúra nyúlt strettájában; az ütőhangszerek játékos és gazdag ellenpontja a HÁRY-SZVIT BÉCSI HARANGJÁTÉK- és A CSÁSZÁRI UDVAR BEVONULÁSA-tételében. Külön figyelemmel fordul az olyan nagy csinnadratták, mint a HÁRY a LUCIFEREN-tétel vagy a MAROSSZÉKI TÁNCOK heroikus csúcspontjai felé, és minden pillanatban bátran vállalja és megmutatja a művek sajátos „korszerűtlen” vonását: a tonalitást.

Éppen ezért kap interpretációjában kiemelt szerepet az a néhány pillanat, amikor Kodály feltöri e meghatározott tonális burkot. Fischer a GALÁNTAI TÁNCOK strettájában többször is éles határt von a fúvós- és vonósok váratlan hangnemi váltásai közt – olyanformán, mint ahogy egy filmben egy képet hirtelen vágás után egy másik követ. De még ennél is fontosabbak számára a különböző ironikus pillanatok, mint a HÁRY-ban AZ ÖREGASSZONY PORTRÉJA vagy a NAPÓLEON CSATÁJA, továbbá a GALÁNTAI TÁNCOK strettájának csúfondáros megakadásokkal illusztrált trió jellegű szakasza; ezek Kodály műveiben mindig is az atonális, vagyis a csúf megjelenítésére adnak alkalmat.

Hogy Fischer Iván ennyire plasztikusan tudja megvalósítani elképzeléseit, abban nagy szerepet játszik a zenekar nagyfokú koncentráltasága. A fúvósok ugyan még mindig nem tud olyan színgazdagsággal megszólalni, mint a dúsz hangzású vonósok (bár a GALÁNTAI TÁNCOK kezdetén megszólaló klarinétészóló nagyon szép), a beszédszerűség, az akcentusok sokfélesége, Kodály előadási utasításainak pontos követése, az ívek, hangpárok, legatók és staccatók precizitása artikulálttá s közben mégis egységessé formálja a zenei folyamatot.

Az új Kodály-lemez, amellyel a Budapesti Fesztiválzenekar és Fischer Iván meglepte a zenekedvelőket, mi tagadás, hiányt pótol. Kodály műveinek, éppúgy, ahogy a magyar zenei múlt nagyjai kompozícióinak, meglehetősen mostoha a sorsuk: ritkán szólalnak meg, felvétel pedig még ritkábban készül belőlük. Fischer Iván természetesen külföldre is kacsingatott a lemez programjának összeállításakor. A kísérő füzetben be is vallja e népszerűsítő szándékot: azért került a zenekari és hangszeres kompozíciók közé két gyermekkar három felvétele, hogy az egész világ hallhassa, milyen gyerekkórusok működnek hazánkban. Én mégis úgy érzem, a lemez legfőbb értéke nem a gyerekkarok kvalitásaiban rejlik. Ugyanis nem vagyok meggyőződve róla, hogy a Kodály-kórusok csak megközelítően is helyes-elfogadható interpretációjában részesülünk a lemez hallgatásakor. Inkább mutat rá a három felvétel hazai kórusaink típushibáira: a belső ritmikus pulzálás hiányára, a bizonytalan indításokra és a még bizonytalanabb intonációra, a mesterséges-mesterkelt hangszinre és a fantáziátlan, a gyermekek világtól távol eső előadásmódra. Úgy hiszem tehát, hogy az új CD legfőbb erénye elsősorban Kodály hangszeres műveinek kiemelkedő technikai színvonalú kivitelezésében, valamint művészi céljainak, az eszmének megértésében és megvalósításában rejlik.

Dalos Anna

## A HOLMI POSTÁJÁBÓL

### A COMPLAINTE TARDIVE-RÓL

Válasz Bartócz Ágnesnek

A *Holmi* múlt számában Bartócz Ágnes éles hangú olvasólevélben rontott neki József Attila verseiből készített és a Balassi Kiadónál megjelent francia átültetéseimnek (COMPLAINTE TARDIVE, 1998). Fejemre olvasta néhai Gara László barátom szavait, melyek sze-

rint „*versadaptációnál az a legfontosabb, hogy a költői mű lényegét vigyük át egyik nyelvből a másikba*”. (Elnézést, amiért a bírálóm fordította francia mondatot a magyar nyelv szelleme szerint fordítottam újra.) Ezzel az erővel engem is idézhetett volna: „*Sem a puszta tartalom, sem a puszta forma nem az, amit egyik nyelvből a másikba át kell tennünk: egyszerűen a versnek kell egy másik nyelvi, szemantikai és hangzásbéli közegben újjászületnie... Elkerülhetetlen persze, hogy itt-ott meg ne alkudjunk, de csak miután gondosan mérlegettük, mikor mi a fontosabb, hogy az említett megalkuvás sose történjék a szóban forgó költemény lényegének, más szóval varázsának rovására.*” (Utószavamból.)

Egyidejű szó szerinti és formai hűséget csak a mesterséghez mit sem konyítók kérhetnek számon a műfordítón. A költői hang, lélegzetvétel és verszene visszaadása fontosabb a tartalomhoz göröcsös-mereven tapadó hűségénél; sőt mindig a tapadó fordítás a leg-hűtlenebb. Lásd Weöres mottóját: „*Az, mégsem az.*” Vagy vegyük a gyakorlott versfordító Jean Roussettel intelmét: költészetben „*a tartalom olykor távol van attól, hogy övé legyen az elsőség*”. Magyarán nem egy-egy jelzőhöz (pl. „*komoly*”) kell hűnek lennünk (erre több szó is kínálkozik a franciában), hanem a teljes József Attila-i dikcióhoz, melynek formai elemei megkövetelik a lehetséges szinonimák közti állandó választást.

Bírálóm szerint csakis anyanyelvünkre fordíthatunk, az ellenkező irányú fordításnak nincsenek hagyományai. Függetlenül attól, hogy vállalkozásom korántsem előzmények nélkül való, megkérdem: az 1890-es évekig volt-e hagyománya a biciklin való közlekedésnek? Ha valami korábban nem létezett, akkor már nem is lehetséges? Vajon miért szorított rá – FEKETE ZONGORA-fordításom olvastán – a vitathatatlan tekintélyű François Gachot arra, hogy azonnal álljak neki nagy léptékben műfordítani magyar költőtársaimat? Így aztán negyed évszázad óta többé-kevésbé rendszeresen publikálom francia és belga folyóiratokban századunk magyar költőit, Adyától az ifjakig.

Bírálóm kifogásolja, hogy átültetéseimben sok a „*lomha participe présent*”. Talán meg fog lepődni, ha fölvilágosítom: ezek zöme egyáltalán nem „*participe présent*”, hanem „*géron-dif*”. Annak pedig, hogy ezek „*lomhák*”, épp