

színhelye volt, lévén hogy az egyik kulcsa még '67-ben elveszett, a másikra meg voltak vagy húszan.” Kár, hogy szerzőnk gyermekkori élményeit ilyen olcsó – legalábbis a saját maga által felállított szépirodalmi mérce tekintetében olcsó – fogásokkal próbálja értékesíteni. Jó-jó, tudom, tárcákról van szó. No de azok együtt mégiscsak olyan narratív egészet nyújtanak, amelyből számomra fájdalmasan kirínak ezek a csupán anekdotikus-poénos darabok. Mint amilyen például – a Miskolc-füzéren túl – a RÉMÁLOM A VONATON című mulatságos (de csak mulatságos, semmi több) élménybeszámoló. Ám e néhány stiláris zárványtól eltekintve a publicisztikus tárcák többsége eladhatónak tűnik a szépirodalom mezején is.

„Nagy dumás a Tibi” – mondhatnánk szerzőnkéről, ha beszédbe elegyednénk vele, s mondhatjuk akkor is, amikor könyvét forgatjuk. Ráadásul Keresztury arra a bűvészműtávirányra is képes, hogy úgy fűzze a szót az írott nyelvben, miként ha élőszóban. Ámde csak „miként ha”. Jól tudja ugyanis, hogy a kettő – élőbeszéd és írott szó – bármennyire is egymásra utalt, mégsem mosható maradéktalanul egymásba. Hasonlóképpen a rögs valóság és a fennkölt irodalom sem házasítható egyikönnyen. Továbbá a hároméves testi-lelki kínok egzisztenciális tapasztalata sem emelhető be egy az egyben az irodalom nyelvi tapasztalatába. Szükség van a ravasz csúsztatásra, a jótékony stilizálásra. S így talán túlélhető a dolog. Legalábbis van rá némi remény. Végső soron talán erről szól Keresztury RÉMÉNYFUTAM-a.

Bazsányi Sándor

ÓVATOS LELTÁR

*Forgách András: Gonosz siker
Magvető, 2000. 320 oldal, 1690 Ft*

Nem magántudós: nem uralják szellemi rigolyák, a szórszálhasogató, magakellető adathalmazozás szenvedélye. Biztos, nagyvonalú tudása van, anélkül, hogy mindent számba vett, mindent elolvasott volna – mégis kísérti a részletes, a partikuláris nosztalgija. Nem lírikus,

szedett-vedett esszéíró inkognitóban: pontos, áttetsző szóképei, a térbelit, bensőségest és sorsszerűt egymásba játszó metaforák csak kontúrosabbá teszik esszéportréit. Mégis ingerlő olykor e metaforák gubanca-bukfence, a zsurnalizmusokkal hígított hosszú mondatok s a stílus egyéb nehézkes könnyedségei. S persze nem is próféta esszéíró, bár a prófétálás esztétikája és módszertana foglalkoztatja: Forgách András nem tartozik az apokaliptikus esszéisták hagyományához, nem fogalmi feltaláló, nem normaállító, bár a kinyilatkoztatásos hang sem idegen tőle. Klasszikus és alkalmi esztétikai szótárt alkalmaz, ha irodalomról, filmről, képzőművészetről beszél, mert leginkább a forma és a szerkezet „apró csodái” izgatják; és bevált metafizikai alapfogalmakkal, már-már sztereotípiákkal él, ha sorsképeletről, büntudatról, életszerepekről értekezik. Nem teoretizál. Sőt, előszeretettel görget finomabb közhelyeket életválságról, létderűről, társadalmi kizártságról, ha azok leírhatóbbá, érzékelhetőbbé, megérthetővé oldják a vizsgált műveket, életrajzokat. Forgách távol tartja magát az értelmezési-értekezési divaktóktól – mégis mindig aktuális és talányos, amint a sláger és a művészet határvidékeit járja be – a sláger azonban, tudjuk, veszélyes műfaj, óhatatlanul értelmezési babonákat vonz magához.

„*Mélyen filozofikus gondolkodása* [ti. Forgách Andrásé] *teszi lehetővé, hogy olykor mintegy átússzon a tanulmány területéről a szépprózáéba*” – mondja a fülszöveg; s e sikerületlen mondat (kínos önreflexió?) ha máásra nem, arra alkalmas, hogy elárulja az esszégyűjtemény kulcyszavát: a GONOSZ SIKER minden belső feszültsége a *mintegy* felemás poétikájában és bölcseletében törekszik tompulni. A *mintegy*-bölcselet és -poétika igen körültekintő és aggályos, hangsúlyoz anélkül, hogy határozott súlypontokat vagy határköveket jelölne meg, sokszor csak hogy a hangját hallassa: ragaszkodik a kijelentő, mégis elővigyázatos *hang* sémájához, mozgékony, de a lavírozás kötetlen mozgékonyágával, érintőlegesen, tájékozódó, de soha nem letelepedő – egyszóval: hamisítatlan esszéfilozófia. Forgách Andrásnál mindez valóságos poétikai oldószerként hat, megszabva egyszersmind az esszéírói kíváncsiság és tárgykezelés természetét. Két esszé is olvashatunk Ottlik Gézáról, az egyiket egy lánymosolyról

(mondjuk), a másikat egy mellékszereplőről, a BUDA-béli Hilbert Kornélról és a bensőséges, baráti személyesség ottliki problémájáról, de sem Ottlikról, sem a mosolyról, sem pedig a hilbertkornélságról nem kapunk érdemi híreket, (be)avatatlanok maradunk (ám jó szemlélni a „személynek szóló szeretet” általános eszméjét és a tünékeny mosoly heroizmusát); aprólékos szerkezetvizsgálatot követhetünk Kardos G. György JUTALOMJÁTÉK-áról, Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című regényéről, talán túlságosan is aprólékosat, anélkül, hogy kézzelfoghatóan tudomásunkra jutna, mi is az ominózus regénystruktúra, mely kivívta az elemző csodálatát; felvillannak egy Tarrantino-film vérekes jelenetei, szelíden mormol HAL, az ÚRODISZSZA gyilkos számítógepe, látjuk Greenaway és Fassbinder testképeit, testhelyzeteit, festőket filmvásznon, de, néhány makacsul visszatérő tételmondattól eltekintve, nem teljesen világosak a fölvezetett filmesztétika alapvonalai. Ami önmagában korántsem hiba: az effajta mintegy-bölcselet megóv a kézzelfogható, a végérvényes tudás hübrisztől, összekeverve a biztosan tudott (?) és a doxa vegyületeit – e behatárolatlanság azonban éppoly erényük, mint esendőségük az írásoknak. Az egyfelől gazdagon asszociatív és tovább működő, magukat serényen tovább gondoló, értelmező, másfelől túlbonyolított és nehezen betájolható esszéterekben nem könnyű együttműködni az íróval. Kezdetben kíváncsian olvastam a GONOSZ SIKER-t, nyugtalanított intellektuális lírája és kihívóan érzelmet és precíz belátásai, Fassbindertől Kubrickig és Goetheig, ám legvégül elvesztettem türelmemet: az utolsó esszében, Tarr SÁTÁNTANGÓ-járól, Wedekind PANDÓRÁ-járól és Esterházyról, az okos, szellemes lavírozás és nagyívű tájékozódás a *kvázi* kritikátlan és lelkenedző uralmává (és unalmává) változik.

Az esszégyűjtemény részletekbe menő műelemzésekből, életrajzi elmékedésekből, életműszemlékből körvonalazódó arcképek sorozata, Garaczitól, Esterházytól, Nádas Pétertől az említett filmeseken át Goetheig, Tolsztojjig, Wedekindig, Proustig. Csupa iskolai klasszikus vagy divatos kortárs szerző, a figurák kiválasztásának jelentése van. Forgách András szigorúan a paradigmakutatók optikájával és metafizikai igényességével vizsgálja a művek, az életrajzok mélyszerkezetét, jelentéktelennek

tetsző részleteket emel ki a szüzséből, unalmas hétköznapi pillanatokat nagyít föl naplószemelvényekből, melyek egy csapásra megvilágíthatják az adott műalkotás és biográfia elhanyagolt értelmét. A kicsiny, a jelentéktelen, de egyetemes érvényű pátosza ez, amely Nádas ÉVKÖNYV-ének poétikai jegyeit egyetlen bizarr jelenet, a mályvaszín nadrágos férfi feltűnése kapcsán elemzi, és amely bátran hagyatkozik regények és élettörténetek mellékszereplőire, hogy *mintegy* kívülről, körbejárva, bejáratlan, tehát szabálytalan, elmozduló látványokat nyújtó perspektívából tekintsen jól ismert opusokra, alkotokra – mivel „nemcsak az eszmék, hanem a »napok« is érdekelnek, az apró tények, a félreértések, a titkok, az élet és a sors kimondhatatlan összefüggései” (108.), írja a magyar nyelvű Tolsztoj-napló bírálata kapcsán. A közege: a mintacsínálás, a paradigmaművészet, a prófétalástechnika – főként XX. század végi – laboratóriumai, a tárgy: ősképek, őstörténetek, őselmények példázatos esztétikai lenyomata irodalomban, filmben, festészetben: az ősképek feldolgozásai és feldolgozhatóságának problémái. Stanley Kubrick, Goethe műveiben, a filmre vitt festőművészeknél nem csupán az foglalkoztatja a szerzőt, hogy miként épül ki a művek nagyszerkezete, hanem hogy ez a szerkezet hogyan közvetíti alkotójuk életprogramját, sorstudatát és – legfőképpen – esztétikai önismeretét, önreflexióit. Azokra a művészekre esik tehát a választása, „*akik arra kíváncsiak művészetükön keresztül, hogy miként hat a példázat a világban [...] miként hasít magának a forma a semmiből teret az emberi szenvedélyen keresztül az emberi világban: hogy van-e mit utánozni*”. (185.) Ez az optika a VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK-ban Goethe általános életbölcseleti kinyilatkoztatásaira és az érzelmek ábrázolásának esztétikai példázataira ügyel, a művészek legnagyobb kötelességének a tanítást tekintve; Kubricknál, akárcsak Tarrnál vagy Szász Jánosnál, az érzékelés történetének vizuális modellezésére, a behatolás-beavatás mitológiájának képi tanításaira, a filmnyelvi önreflexióra – végső soron arra, hogy kilesse a „mintaalkotó művész” alkotás-lélektani és -technikai fortélyait. Forgách minden erejével az alapokig, az elemiig szeretne leásni, minduntalan az őselmény tanulságait firtatva, eszményi célszemélyei ezért a nagy tanítók, az elit didaktái, az illusztráció illusztrátorai, mindahány egocent-

rikus zseni, törvényadók, életpéldák, gyógyíthatatlan érzelmi sérülésekkel, az önimádat és az elszigeteltség atlétaí, a Tolsztojok, Goethék, Kubrickok, akik kicsinyességeik ellenére – sőt azzal együtt – túl vannak minden emberin. Csakhogy az esszéista ebben a könyörtelen paradigmavadászatban felfedezi a drámai elemet is: „*Ha valakit az életből csak az érdekli, ami belőle ábrázolható és kisajtolható, az többnyire rombolni és pusztítani fog az életkapcsolataiban. A személyesen túlnőtt forma vért kíván, az intimitás föl-morzsolódik, az egyetemesség szétégeti az érzelmek finom hálózatait.*” (180–181.)

A GONOSZ SIKER esszéihősei a prófétai létidegenség és sorstudat formaművészeinek bizonyulnak, akik a gondolatok testi megjelenítése, a szellemi szimptomák akadálytalanul tanulmányozhatók, hiszen „*a világot megtanítva önmagukra*”, maguk is példázattá, sőt a legdoktrinerebb írásokban valóságos (ön)szemléltető eszközzé lényegülnek. S hogy a kiválasztott alkotógárda többnyire iskolai klaszszikusokból és kortárs slágerszerzőkből verbuválódik, jól érzékelteti: Forgách András a kipróbált, beigazolódott s mindenekelött: *siker-hatásos* művészet és a mai közérdekű(bb) területein véli fölfedezni mintaművészte forrásvidékeit. Óvatos mintegy-politika ez, a gyakran értékelésmentes – avagy fölértékelő –, értelmező kritícizmus alkalmankénti körültekintő gyöngédsége és elemző méltányossága mintegy alapos, ám vigyázó oldalpillantással méri föl tárgyait.

Forgách a sikerminták kutatásával maga is „*szélsőérték és tipikuság összeolvasztására tesz kísérletet*” (146.), s bár a tipológiák mindig gyanút ébresztenek bennem, ennek kapcsán (legalább) kétféle alapvető esszéírói magatartást, habitust azért elkülöníthetőnek gondolok (némi paradigmatiszta leegyszerűsítéssel).

Az egyik a harciasabb, kalandor archeológusé, a szellemi konkvizitádornak, fölfedezőnek és a szívós régésznek a keveréke, mint nálunk Péterfy Jenő, Babits, Halász vagy Németh László, akik a kultúrtörténet elhalványult-eltemetett rétegeit tárják föl, irodalmi-művészeti halottakat ásnak fölszínre, kedvenceik a nagy sikertelenek, leporolnak és feltámasztanak, megkérdőjeleznek és rehabilitálnak, a művelődéstörténet territóriumait akár a közízlés ellenében is bővívte.

A másik a nyugodtabb, kiegyensúlyozot-

tabb, az előzővel ellentétben nem valami sejtettet, de elkallódottat keres, hanem a meglévőt rendszerezi és leltározza, mint Szerb Antal, Kosztolányi és Cs. Szabó, gyakran az első típus ötleteit dolgozza ki, gondolja végig, tartja nyilván; ők a nyelvi elegánsak és a méltányos kritikusok, akik a centrum környékén otthonosak. E kétféle könyvtár-arisztokratizmus és elemzői lelkiállapot közül Forgách Andrásban inkább az utóbbi van túlsúlyban: életműportréival valójában a kortárs irodalom, filmművészet ügyét támogatja, érvényes (és nehezen érvényesíthető) életforma-paradigmákat és a közérdekű, tanulságokat szolgáltatató önreflexió alaphelyzeteit, formakészletét tárva föl.

Különösen az utóbbi delejezi esszéírói figyelmét. Azt is mondhatnánk, már-már mániákusan kutatja a sorstudat és az esztétikai önismeret összefüggéseit, olyannyira, hogy a kötet végére érve, némi túlzással, voltaképp terjedelmes lajstromot kapunk századunk legjelentősebb – és furcsamód mechanizmusukban a megszólalásig hasonlító – művészi önreflexeiről. Ugyanakkor a test gondolatíságának és a szellemi testiségnek, az írói név magnetizmusának, a kétlakóság, a társadalmi determinizmus nyomasztó romantikájának, a példázatos általánosban fölolvadó intimitásnak, a világ szerkezetiségének és a térszerűségnek a motívumaiból, egy a kötet minden szövegébe besodort gondolathuzalt, és a tekintély- és mintatisztelet szükségszerű posztulátumait, amelyek egyértelművé teszik, a kötet elsődleges illusztrátora, aki elméleteihez keres alkalmas történeteket, képeket, médiumokat, nem más, mint maga a szerző. Ez a makacsság még a legjobb esszészövegeken is tud szűrkiteni. Forgáchnak a filmek többnyire ürügyek a filmforgatáshoz és a filmesztétikai problémák, az alkotói kérdések megjelenítéséhez, a festményeken először az ecsetvonásokat, a térszegmentumok viszonyát és a keretet fedezi föl (Morandinál). Az irodalom lényege pedig mintha a szerkezeti önvizsgálatban, a narrációban, az eseményrendben vagy a szereplői viszonylatokban fel-felbukkanó poétikai önszemléletben merülne ki. A mikroszkopikus pillantások minduntalan a mesterség magukra visszautaló eszközeit, a technikát szemlézik, a szövegekre kényszerítve a fullasztó műtermi légkört, amelyben az esszéírás kulisszatitkai is tolakodóan kerülnek előtérbe. Forgách And-

rás esszéírói módszere, sémája végső soron az, hogy a gondos „életrajzi figyelem”, mely képes egy tolsztoji vagy goethei élettörténet meghatározó momentumait kihalászni, a humanizmussal és nagy intellektuális érzékenységgel átítatott, viszonylag formális – az elbeszélés idejét, terét, szerkezetrajzát, tónusait, a filmvilágok képi-zenei jellemzőit, narratív technikáit és időbeliségét vizsgáló – poétikai szempontrendszer és széles körű létesztétikai kíváncsiság eszközeivel, figyelmével felméri az adott mű vagy életmű alkotói szerephelyzetekkel és mintaadással összefüggő sorsproblémáját, majd az érzékenyen kiválasztott kérdéseket minduntalan visszatérő alapkérdéseire redukálja. A legsikerültebb esszékben, a Fassbinder-, a Kubrick-portréban, az Ottlik-, a Kardos G.- és a Nádas Péter-elemzésekben a poétikus leírások, a találékony jellemzések („*a behatolás dramaturgiája szervezi a történeteket: mint a hétfátyoltáncban, Kubrick egyre újabb és újabb rétegeket fejt le a világ látható rendjéről*” [145.]), a finom közbevetések („*A kultúra mindig kéznél van a kultúra lerombolásánál*” [150.]) szerencsés keveréke, a látszólag semmitmondó, összességében mégis leleplező (lásd a Tarantino-cikket) tételek könnyedebbe, hihetőbbé és érthetőbbé teszik a szerző világképi (ön)tükrözteségeit. A gyöngébbekben, mint a Tarr-tanulmányban, mely a filmes (fekete-fehér) alaptézisek nem túl eredeti nyughelye, vagy a Wedekind-esszében, mely fordítástörténeti magánügy, zavaros és öncélú, vagy a tisztelgőkben, mint az Esterházy- és (csupán formálisan rendhagyó) Petri-versesszében, amelyekben tetőpontjára hág s áhítatos ámulattá torzul a siker- és mintakutatás – nos, ezek a szövegek, rögeszmés önisméltalással, száraz és követelődzőn apodiktikus tételmondataikkal, váratlan és óvatos hódolatukkal, kusza argumentációjukkal és ellenszenves magabiztosságukkal próbára teszik az olvasót. A mintegy-poétika itt saját határait is feloldja.

Forgách András azonban mindenekelőtt érzékeny, érzéki és humanista esszéíró. Külön szót érdemelnek a filmes esszék (kivéve a BLACK & BLACKER-t) és az Ottlik-, Kardos G., Nádas- és Goethe-esszék kedvvel olvasható, sodró, friss ritmusú, olykor csillogó szövegei, amelyek átható metaforikájukkal és a szubjektivitást erőlködés, bizonykodás vagy álszerénykedés nélkül, nyugodtan vállaló retoriká-

jukkal nyíltan érzékeltetik az esszéíró személyes érintettségét, kötődéseit tárgyához. Forgách itt inkább jellemez, mint megfejt, közvetlenné tesz, rendkívüli élvezettel mesélve újra egy-egy film részleteit vagy, novellába hajló kis útiesszéjében, a Proust-házban tett látogatását. És leginkább szemléltet, illusztrál: szikár, szikepontosságú, a struktúra, a (szöveg)test átetsző, finom formáit hangstúlyozó szóképei (rengeteg a térmetaforája: „*gondolkodásának hajtűkanyarjai*”, „*Góbi-sivatagnyi szöveg*”, a tolsztoji napló mint „*megmászhatatlan hegy*”), gyakori filmszerű pásztázásai egy-egy arcrészleten, élettörténet-pillanaton vagy festményen erősen, de elvontan, olykor lecsupaszítótan metaforikus esszévilágot hoznak létre. Metaforái valósággal kimetszik az utat az elemi formákig és a technika alapjelentéseig hatoló tekintet előtt (esetenként egészen a túlzásig, a képzavarig: „*mintha mindent, amit Bódy [és Erdély] létrehozott [...], valaki cukorspárgaként lógná az idő celluloidolatába*” [284.]; „*Ez a képsorokban idővé váló egyetlen nap, mint levélerezeteken szaladó ujj, úgy keresi önmagának nem is a törvényét, hanem a létformáját*” [266–67.]). A finnyásan tiszta, a végletekig érzéki mondatok mellett a szerzői mindent akarás – és a szerkesztői figyelmetlenség: a kötet szerkesztője nem csupán helyesírási-gépelési hibák garmadáját hagyta a szövegekben, de Forgách elsietett, slampo-sabb mondatain sem javított („*a feltűnően narcisztikus tónus az elkényeztetett [agyonkényeztetett] gyermek tónusa ez*” [188.], „*Ezek a pózok [...] a némileg iránytalan rendezői energiákat jól leképezik*” [236.]) – duzzadó metaforákkal, szerteágazó morfondírozásokkal érthetetlenül túlsűrített, túl precíz, fojtogatóan hosszú mondatokat is termel. Forgách különben is megmagyarázhatatlanul lelkesedik a levegőbe lőtt, luftballon mondatokért („*Ottlik a BUDA-ban épp azt az írói bravúrt hajtja végre, hogy létrehozza, írói eszközeivel hozza létre Hilbert Kornél: egy olyan lényt, aki cselekszik, szenved, sorsa van: és mégsem cselekszik, mégsem szenved, és még sincs sorsa...*” [44.]), a kényszeredett zsurnalizmusokért, főként a bombasztikusnak vélt esszékezdetekért és -zárlatokért, a lózungos kijelentésekért, a közhelyes és indoklást nem tűrő tételmondatokért („*Regény és napló viszonyának alakulását tanácsos e helyt egy fél mondattal elintézni: a regény kezdetektől fogva szoros rokonságot tartott a napló műfajával*” [135.]), a kurzíválásokért, ami nála

tömeges tipológiai fontoskodássá válik olykor... A látványelemzés gyakran szemantikai görögtűzbe, alkalmi látványosságba csap át, a hevesen gesztikuláló mondatszerkesztés pedig, a megannyi tudálékos közbevetéssel, félbetört szentenciákkal szintén a figyelemfelkeltés, a nyelvi önreflexió eszközének bizonyul. A felfokozott érzékenységtől önszemléletben, a technokratizált látószögben szükségképpen fordulnak ki a mondatok, s kerülnek a szövegalkotási műhelyproblémák is reflektorfénybe.

A GONOSZ SIKER összességében tisztességes esszéírói szándék, hősies, egzisztenciális súlyú esszéírói akarat és túlzott koncentráció emlékműve. A beszűkülte, nehézkesen váltó önmagához minduntalan visszakanyarodó esszéírói kíváncsiság, mintegy a slágeren keresztül, utat nyit az elemzésekben a poétikai önszemlélet vizsgálatát kizárólagossá tévő értelmezési babonáknak. A hősies tanulságkutatás elővigyázatos, együtt érző leltára végső soron mégis egy humanista élet- és műanalízis és egy átfogó és inspiráló közelségélmény esszéraktárát alkotja meg.

Margittai Gábor

BEETHOVEN ÉS AZ ÉLŐ HAGYOMÁNY

Beethoven: The Symphonies
Daniel Barenboim, Berliner Staatskapelle,
Chor der Deutschen Staatsoper Berlin
Soile Isokoski, soprán; Rosemarie Lang, alt;
Robert Gambill, tenor; René Pape, basszus
TELDEC 6 CD

A BIELEFELDER-KATALOG, a legnagyobb európai hanglemezek-katalógus 2000-es kiadása ezen az új felvételen kívül Beethoven kilenc szimfóniájának harminchárom kapható összkiadását tartja nyilván, nem beszélve az egyes darabok számtalan felvételéről. Felvetődik a kérdés, hogy mi értelme van a ciklus harmincnyedik kiadását is piacra dobni. Az egykor csodagyerekként pódiumra lépő s azóta zongoraművészként és karmesterként is nagy karriert befutott Daniel Barenboim művészi pályafutásának ötvenedik évfordulóját ünnepelte meg

ezzel az 1999 májusától júliusáig elkészített felvételsorozattal. Tapintatlan, de jogos a kérdés, hogy az eredmény az önünneplésen túl művészi kvalitásával is igazolja-e a vállalkozást.

A zenei előadó-művészetben mérhetetlen különbség van egy mű *lejátszása* és *eljátszása* között. A művet *le* lehet játszani abszolút szövegűen, a zenei karakterek pontos felidézésével, a színgazdagság és az eufónia magas fokán, a felület perfekcionizmusával anélkül, hogy a darab *el* volna játszva. Az előadó ilyenkor a mű minden elemét végeredménynek, adottságnak tekinti, aminek csak hangot kell adni. A zeneművet *el* játszani azonban sokkal többet jelent: lehatolni a hangok viszonyait, felszabadítani az e viszonyokban rejlő energiákat, feszültségeket és feloldások dialektikájában belülről kibontani, keletkezésében realizálni a zenei anyag mozgását, mintegy újra-komponálni a művet. A zenei alaprepertoár darabjai esetében – s ha valami ebbe az alaprepertoárba tartozik, úgy Beethoven szimfóniatermése mindenképpen – kiforrott és erős előadási hagyomány uralkodik, melyet a hangrögzítés, a lemezipar végképp széleskörűen ismertté tett. Ez a hagyomány már a XIX. században kialakult, s az általam ismert legkorábbi hangzó dokumentum, Arthur Nikisch 1913-as 5. SZIMFÓNIA-felvétele óta pontosan követhető terjedése. Igaz, a XX. század első felének karmesteróriásai, Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, Klemperer a maguk stílusát nyomták rá az általuk interpretált művekre, így a Beethoven-szimfóniákra is, de az interpretációtörténet folytonosságát, elevenségét és hitelességét mégis a kismesterek (az egyszerűség kedvéért hadd mondjam így, bár ez a megnevezés sokukkal szemben méltánytalan) és zenekaraik biztosították. Nem a kiemelkedő zsenik stílusa volt a norma, hanem a hagyományé – itt érvényes a fiatal Lukács megfogalmazása: a stílus a folytatható formai megoldás. Az interpretációtörténet szubsztanciális rétegében nem az eredetiség, az újdonság volt a fő érték és a követelmény, nem valamely *karmester* Beethovenje, hanem Beethoven műve úgy, ahogy az a tradícióban belül értelmeződött – a tradíciót kellett elhangzástól elhangzásra életményszerűvé emelni. Ez a tradíció, ez a klasszikus tradíció persze világgéphez kötődött. Egy olyan világgéphez, mely a világot egységben látta, végső fokon harmóniát tételezett fel