

gadja el sem a lét metafizikai megszólalásának, sem a szólás végtelenített (ön)fragmentálásának a felfogását. Ekként viszont együtt, sőt egyként érvényesek, s valóban, épp a végkövetkeztetésükben gyakran egymásra utalnak, Rényi tanulmányának csattanója, hogy a „*gratitáció*” Rilkenél „*vonatkozás a létre*”, Köhnen tanulmányának a csattanója pedig, hogy a jel állandó kérdésessé tételével „*a lírai én*” is megszűnik. Miként jól tudott, a modern költészet egyik tendenciáját Mallarmé, Rilke és Celan nevével szokás kijelölni. Az *Enigmában* közölt Rilke-elemzések olvastán a következő meghatározást kísérelhetjük meg: ez az a tendencia, amely a metafizika és a szemiotika poétikájának „*végletes*” egységére s ebben az egységben az abszolút költői alkotásra irányul. Maguk a költők is tudják persze, hogy abszolút poétika és abszolút műalkotás nem létezik, és ha Mallarmé talán igyekezett elfojtani ezt a tudását (de több mint harminc év alatt nem is jutott tovább feljegyzéseknél és kabbalisztikus számításoknál a tervezett KÖNYV megírásában), Rilke tulajdonképpen vállalta (ezért kerestet mindig merészebb megoldásokat). Így ismerünk olyan tendenciákat, amelyek egyáltalán nem törekednek metafizika és szemiotika egységére, esetleg, mert nem is ezekben a kategóriákban jönnek létre. Például a sokban a Rilkéével összehasonlítható feltételekből elinduló Apollinaire egész más alapkategóriákat alakított ki, és vannak poétikai megoldásai, amelyek annyiban hasonlíthatók össze a Rilkéével, amennyiben pontos ellentéteik. Az *Enigma* számainak sorozatából azonban jól felismerhető, hogy a legnyilvánvalóbb ellenpélda a mindkettőjünkkel részben már egyidejű avantgarde költészete lehetne. Valóban, Rilke és az avantgarde (mindenesetre az expreszszionizmus és sem nem a futurizmus, sem nem a szürrealizmus) kapcsolatáról sokat írtak az utóbbi időben, tanulságukat akként foglalhatnánk össze, hogy Rilke ezt a kapcsolatot a helyenként meghökkentően erős párhuzamok, illetve átszajátítások és végül a teljes elutasítás kettősségében építette be az életművébe. De hiszen az avantgarde következetes hívének, Henri Michaux-nak a jeleinél fel sem merül, hogy bármiféle metafizikai vagy akár kvázi-metafizikai értékük is lenne. Ennek tudatában állítsuk Rilke képzőművész istenei: Rodin, Cézanne, Greco, Klee művei mellé Boccioni futurista mozgásszobrát, amelyet az egyik ta-

nulmány idéz (s amelyet Rilke tudomásom szerint nem ismert); vagy olvassuk Michaux-nak e recenzió kezdetén idézett „*enigmája*” mellé (amelyet Rilke már nem is ismerhetett) Rilke ugyancsak enigmatikus sorait a KRISZTUS POKOLRASZÁLLÁSA című versből: „*És a sötétség félt önmagában / és a sápadtságra [ti. Krisztusra] dobta / a denevéreket – esténként még mindig benne remeg / a csaphkodásukban a félelmük, hogy odacsapódnak / a jeges kímra*” (nyersfordítás) – az összehasonlítás nagyon sokat mondhat egyrészt Rilke életművének, másrészt az egész modern művészetnek a természetéről. Mindenesetre ritka az a folyóirat, amely ilyen kérdésfeltevésekre és összehasonlításokra készlet.

Pór Péter

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Szerkesztők,

a *Holmi* decemberi számában Malina Jánosnak „*sok baja van*” Harnoncourt-fordításommal.* Segítetek neki megoldani egyet-kettőt.

Recenzensünk megrója a Residenz Verlagot, amiért nem tüntette fel Harnoncourt írásainak eredeti megjelenési adatait, és megrója a magyar kiadást is, mert szerinte az utószó és a fülszöveg az eredeti kiadáshoz hűen elhallgatja, hogy a könyv „*egy immár lezárt és már-már történeti távlatból szemlélhető korszak*” termését gyűjtötte egybe. Nem tudom, Malina honnan szokott hozzáfogni egy könyv olvasásához: a kötet legelső mondatában maga a szerző siet feltárni, hogy könyve korábbi írásainak foglalata. A fülszöveg szintén megemlíti, hogy a kötet tíz írása „*a mester saját lemezeihez készült kísérőszöveg*”. Hogy melyik írás mennyivel korábbi, arról valóban hallgat a kötet. Nevetséges lett volna efféle történeti távlatban tálalni a könyvet, ahogyan Harnoncourt is láthatóan nevetségesnek tartotta. Az olvasó hermeneutikai helyzete merőben más, mint a történésszé, őt nem érdekli az eredeti kontextus. (Őt bűnös kényelmességében a tör-

* Nikolaus Harnoncourt: ZENE MINT PÁRBESZÉD. Európa, 2002.

ténelem haszna és kára csakis „für das Leben” érdekl.) Még jó, hogy Malina Harnoncourt régi felvételeit nem akarja ellátni „szavatos-sága lejárt” felirattal, csak azért, mert a mester ma másképp csinálná. Elképedve olvastam néhány éve egy bírálatot olyan irodalomtörténeti munkáról, melynek szerzője, akinek most kissé a bőrében érzem magam, rokonszenvvel merészelt hivatkozni egy a hatvanas években virágzó filozófiai irányzatra. A bíráló kioktatta, hogy ez az irányzat már kiment a divatból, és aki mégis hozzányúl, az magára vessen. Sokat lehetne beszélni az eszmék „aktualitásának” kérdéséről. Úgy vélem, az eszmék történeti aspektusa nem semmisíti meg az eszmék relatív igazságértékét és még kevésbé a velük való szembesülés imperatívusát.

Hogy miért hiányoznak a számon kért adatok már a német kiadásból? Malina úgy tesz, mintha nem tudná, hogy ha Harnoncourt fel akarta volna tüntetni az adatokat, megtehetette volna. Célja azonban pontosan az volt, hogy eltüntesse korábbi írásainak eredetét, hogy kiegyenlítse életkoruk különbségeit a könyv egysége érdekében. Ha valami, éppen az egymással feleselő és egymást átfedő írások akaratlan egysége fogja össze igazi kötetté őket; kiadói-fordítói beavatkozás egyenesen szerzői koncepciót sértett volna.

A könyv magyar címe „*modorosnak, sőt hibásnak hat*” recenzióink fülének. Ez mindaddig pausál kijelentés marad, amíg a bíráló a kritikusai fair play jegyében előzőleg fel nem teszi magának a kérdést: vajon miért ragaszkodott a fordító e címhez a biztonságosabb szó szerinti fordítás helyett? Akadt bírálója a könyvnek, aki talált választ e kérdésre. Igen: ZENE MINT PÁRBESZÉD (nem pedig A ZENEI PÁRBESZÉD), mert ha Harnoncourt *könyvé*n nem is, *könyvé*ben a zene az alany. Ott nem a párbeszéd, hanem a zene fogalmát korlátozza a szerző, mivel a modern európai zenetörténet egységes értelmezéséhez kínál új kulcsot; az újrafogalmazott cím a könyvből szerzett tapasztalat lecsapódása. Harnoncourt az elmúlt négyszáz év európai zenéjét a drámai párbeszéd közös szálára fűzi fel, vagyis a „zenét mint párbeszédet” értelmezi újra. Szerencsére nem a mai filozófiai közbeszéd fenegy beszélgetéskultuszát követve (amely nem egyéb, mint a mindent elfogadás hipertrofikusra torzult toleranciájának jegyében kultúránk szétesésének két-

ségbeesett jóváhagyása), sokkal inkább az antagonizmusok megformálásának és megformálás útján való meghaladásának drámai teréként értelmezve a párbeszéd metaforáját. De nem mondom el újra, amit az utószóban már megfogalmaztam, akaratlanul támpontot nyújtva a magyar cím értelmezéséhez bírálóim közül azoknak, akiknek a sajtóhibákon túl egy kötet belső összefüggéseire is fülük van.

De persze éppen az utószótól fáj leginkább recenzióink feje. Címéről (HARNONCOURT ANTIHISTORIZISMUSA) jó előre tudtam, vörös posztó lesz sokak szemében. Alaposan kihegyeztem, hogy kissé ellensúlyozzam a szerzőről közszíjon forgó előítéleteket. Hogy felhívjam a figyelmet arra a mély törésvonalra, mely a dél-európai-osztrák zenekultúra (Harnoncourt művészetének melegágya), valamint észak-európai megfelelője között néhány száz éve húzódik a zeneszerzésen túl az előadói gyakorlatban is, és amely törésvonal elnagyoltan fogalmazva a hagyomány folyamatosságának, illetve megszakítottságának és a megszakított-ságból következő rekonstrukció igényének tapasztalatát választja el egymástól. (A zenei gyakorlatban a hegedű kétféle tartása: a chin on és a chin off módszer mai napig megőrzött különbsége látványos lecsapódása a két előadói magatartás és hangzáselemény közötti törésnek.) Malinának tehát zenetörténeti tények sokaságával is szembe kell néznie, ha hamis tézisnek véli a mai régizene-játék dichotómiáját. Az meg végképp rejtélyes, miért volna ellentétes álláspontom azzal a ténnyel, hogy „*a Harnoncourt-jelenség egyike korunk egyetemes jelentőségű zenei megnyilvánulásainak*”; éppen azért egyetemes, mert átfogóbb kérdésekre felel, mint a historizmus. Úgy látszik, Malina el sem tud képzelni valamit, ami egyetemes jelentőségű, mégsem historikus. Harnoncourt előadó-művészetében felismerhetők a ma historikusként rögzült „északi” gyakorlat elemei; de lehet-e következtetni egyes elemekből az egészre? A szellemi alapvetés, melyet Harnoncourt kreált művészetéhez, már nem a historizmus kérdéseire felel. Nemcsak más válaszokat ad; a kérdések is mások. Ráadásul időközben maga a historizmus is elmozdult kiindulópontjáról. Az, hogy ma számos historikus hasonlóképp beszél, mint Harnoncourt, nem arról vall, hogy Harnoncourt historikus, in-

kább arról, hogy a historikus zenélés eredeti koncepciója elveszítette eredeti körvonalait. Egyszerűbben szólva: a historizmus zenei gyakorlatként létezik, szellemi mozgalomként felmorzsolódott, mivel megszűnt az a közeg, amellyel szemben kifejtett ellenállása biztosította önazonosságát. De ha még nem késő, inkább szeretnék kihátrálni abból a Malina által kezdeményezett gyermekjátékból, melyben aszerint döntjük el, ki „historikus” muzsik és ki nem, hogy ki mit állít magáról, mert képzeljük csak el, ki mindenkit mentene fel ugyanilyen eljárás például a történelem véres kezű figurái közül. Önazonosítási eljárások helyett induljunk ki inkább abból, amit hallunk. Ha így teszünk, másodpercben és decibelben is mérhető különbségek mutatkoznak Harnoncourt és az egymástól mégannyira különböző historikus előadók produkciói között. Szemben ez utóbbiakkal, a maga színpadi fogantatású koncepciójának jegyében Harnoncourt éppen a pátosz és a szenvedély rehabilitálásán fáradozik, ami azonban nem a személyesség, hanem a személyfeletti rehabilitálása, és ha nem tiltana iménti fogadalmam, hogy tartózkodom muzsikusi credók idézésétől, a hangzó tapasztalatot nélkülöző olvasó számára utalhatnék a ZENE MINT PÁRBESZÉD egyik írására, mely az izzó, nagyszabású szenvedélyeket magasztalja Monteverdi zenéjében (MONTEVERDI – MA), vagy az előző könyvhöz csatolt interjúban arra a részére, ahol a romantikus Mozartot igyekszik visszanyerni az akkori előadóművészetben még mindig uralkodó késő romantika ellenében. (Ez utóbbi Harnoncourt rendszerében nem más, mint pszeudoromantika.) Mozart punctum saliens Harnoncourt zeneértésében: itt nyíltan lepleződik le, hogy a késő romantikus előadói hagyomány megtagadása, szemben a historikusokkal, Harnoncourt-ból nem antiromantikus attitűdöt váltott ki, hanem a zenei romantika eredeti, korai XIX. századi koncepciójának felelevenítését.

Hogy Harnoncourt nem határolódott el a historikus előadásmódtól?! Ha az eddigiekből nem világott ki, hogy Harnoncourt hangzó életművének Mozarttal kezdődő szakasza egyetlen védőbeszéd a romantika mellett, térjünk vissza a szóbeli identifikációkhoz. „*Nem vagyok specialista!*” – harsognak az imént említett interjúban már az élén Harnoncourt szavai. Ez a beszélgetés Malina szerint a „szek-

tás régizeneszség” felé tartalmaz oldalvágásokat. Nem érem fel ésszel, hogy a „*specialista*” szóhasználat mennyiben támadja e titokzatos szektákat. Attól tartok, a „*specialista*” pontosan azt a régi hangszeres muzsikust jelöli, aki, felmentve tudva magát az európai hagyomány összefüggő folyamatként való értelmezése, az uralkodó kortárs előadói hagyományhoz való kapcsolódás kényszere alól, nemcsak hangszertechnikai és repertoárbeli, hanem hermeneutikai értelemben is specialista. Ha tévedek, világosítana fel Malina János arról, kit ért Harnoncourt „*specialistákon*”. Nemkülönbön arról, vajon miért hirdeti Harnoncourt egy másik interjúban nem kevésbé harsányan: „*Engem nem érdekel a korabeli előadás rekonstrukciója!*” (RÉGI ZENE 2. Budapest, 1987. 93.) A Beethoven-szimfóniák felvételének kísérőfüzetében beszélgetőpartnerre kérdésére, vajon historikus előadónak és specialistának („*Expert*”) vallja-e magát, Harnoncourt így felel: „*...semmiképp sem olyasvalakinek látom magamat, aki valamely historikus előadást akar megismételni, vagy historikus állapotokat feleleveníteni, mindegy, mely területen. Ellenkezőleg, a zenélésnek számomra csakis akkor van létjogosultsága, ha a mai hallgató és a mai muzsikusi számára képes relevánssá lenni*”. A kérdésre, hogy miért foglalkozik mégis oly alaposan történeti kutatással és forrásokkal, Harnoncourt hangsúlyozza, „*mindez nem történeti szempontból fontos, hanem egyszerűen azért, mivel úgy vélem, valamennyi közlés, amely a szerzőtől eljut hozzánk, lényegeset közöl művéről, és lényeges annak megértéséhez*”. Ha a szellemi hovatarozás megállapításához elegendő lenne szóbeli nyilatkozatokat figyelembe venni (mint ahogyan nem elegendő): a fenti idézetek akkor is eligazítanának arról, mely előadói hagyományhoz sorolta magát Harnoncourt. Malina biztosan nekiállna megmagyarázni, hogy a historikus gyakorlatnak semmi köze a rekonstrukció gondolatához (csakis, mint tudjuk, a szektásoknak), meg hogy miért is éppen a rekonstrukció vádja alól tartja fontosnak tisztázni magát Harnoncourt, amikor a historikus és a specialista magatartással szembesítik. Ha megegyezünk abban, hogy a „historikus” jelzöt nem heurisztikusan használjuk, akkor le kell nyelnünk, hogy bár kezdeti üzenete mára elhalványult vagy tán el is enyészett, jelentése egykor éles körvonalakkal bírt, melyeket a mai vitában *rekonstruálnunk* kell. Ha nem egye-

zünk meg, kénytelen vagyok visszairányítani feladójához a nekem adresszált kérdést: kik a historikusok? Addig is, még egyszer: a holland–belga régizenélés és Harnoncourt művészete között kezdettől fogva mély kulturális szakadék húzódik, és fenti kijelentéseivel Harnoncourt nem a dogmatikus historikusoktól, hanem a historikusok akkori öniszólási eljárásaiban és gyakorlatában rejlő dogmatikus elemektől határolódott el még akkor is, ha

nem mindig a „*historizmus*” szót használta. Egyértelműbbeket használt.

Mi marad még? Közel négyszáz oldal szövegből nagy ügyvel-bajjal összeszedett három nyelvtani hiba és néhány szerzői vagy fordítói elírás. Ott vannak, kétségtelen. Ki kell gyomlálni őket a második kiadásból, ha lesz. A könyv sikere azt sejteti, hogy lesz.

Dolinszky Miklós

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Szerencsejáték Rt.
támogatásával jelenik meg

