

mondjam: tulajdonképpen nagyon szeretnék egyetérteni vele. Úgy tűnik fel számomra, hogy az ember definíciójának esetén is azt az utat kell követnünk, amelyen az ún. *apofátikus* teológia jár Isten meghatározása során: az apofátikusnak (negatív) nevezett teológia ugyanis csak azt tudja megmondani, hogy mely attribútumok *nem egyeztethetők* össze Isten fogalmával, ezzel mintegy elismerve, hogy képtelen Isten pozitív fogalmi meghatározására.

Ha Fukuyama filozófiai érvelése hagy is maga után némi kívánnivalót, az nem lehet vitás, hogy a genetika társadalmi, szociológiai, egészségpolitikai, demográfiai, világpolitikai hatásainak elemzéseivel bőségesen kárpótolja az olvasót. Ezekon a területeken mutatkozik meg ugyanis briliáns elemzőképessége, asszociatív elméje és – társadalomtudósoknál ritkán tapasztalható – kiváló íráskészsége. Egyébként Fukuyama a szűkebb értelemben vett genetika problémáinak elemzését beépíti a biotechnikák egyéb, már napjainkban is létező változatai közé. Az *UTAK A JÖVŐ FELÉ* címet viselő első rész foglalkozik az agytudományok, a neurofarmakológia és az élet meghosszabbításának főleg az USA-ban széles körben alkalmazott gyakorlatával. Szinte magunk elé képzeljük azt az amerikai anyukát, aki a sajtókukac fiának reggelente Ritalint adagol (a hiperaktivitást csökkentő, a koncentrációt feljavító szer), a lányának Prozacot porcióz (a Ritalinnal szinte ellentétes hatást kiváltó „gyógyszer”, amely a visszahúzódo gyerekeket, általában a lányokat, aktívabb viselkedésre ösztönzi), ő maga pedig valamilyen harmadik szert tölt magába, hogy legyen idegrendszere hibátlanul elvégezni ezt a reggeli tornagyakorlatot.

Fukuyama könyve utolsó részében (*MI A TENDŐ*) a biotechnológiák politikai ellenőrzésének és jogi szabályozásának a lehetőségeit vizsgálja. Elveti azt a széles körben elfogadott álláspontot, hogy a tudományok önszabályozása automatikusan megoldja a felmerülő problémákat. Szükség van a nemzeti és a nemzetközi jog szabályozó erejére – a tudományos kutatás autonómiájának sérülése árán is. Nem ért egyet azzal, hogy a nemzetközi jog teljesen hatástalan lenne ezen a területen. Példaként az atomenergia katonai célokra való felhasználásának a korlátozását említi. Az ötvenes évek elején még általános volt az a vélekedés,

hogy néhány évtizeden belül akár ötven alkalomra is lesz atomfegyvere. Ez a jóslat szerencsére eddig még nem vált valósággá, ami mégiscsak a sokak által feleslegesen lebecsült nemzetközi jog visszatartó erejének egyértelmű bizonyítéka.

Jegyzetek

1. Habermas: i. m. 25–33.; valamint Thomas Runkel: HABERMAS: DIE ZUKUNFT DER MENSCHLICHEN NATUR. *AZPh*, 2003/1. 94.
2. Habermas: i. m. 54.
3. I. m. 90.
4. I. m. 63.
5. I. m. 131.
6. Fukuyama: i. m. 153.
7. I. m. 159.
8. I. m. 178.
9. I. m. 204.
10. Vö. Bert Heinrichs: DAS ENDE DES MENSCHEN. *AZPh*, 2003/1. 105.

Kiss Lajos András

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Bruno Monsaingeon: Richter. Írások, beszélgetések
Fordította Rác Judit, szerkesztette Papp Márta
Holnap, 2003. 481 oldal, 3500 Ft

I

A TÜKÖR MONOLÓGJA

E kötet fontos előzménye az ugyancsak Papp Márta szerkesztésében megjelent SZVJATOSZ-LAV RICHTER MAGYARORSZÁGON (Akkord Zenei Kiadó, 2001) című gyűjtemény. Ebben Richter valószerűtlen (mert minden megszokott elképzelésnek ellentmondó) magyar pályafutását követhettük végig. A honi kritikusok írásainak visszatérő motívuma volt, hogy nem tudják megfejteti a művészt, hogy tegyenek bármit, mozgósítsák bár összes zenei-pszicho-

lógiai-esztétikai arzenáljukat, nem találunk kulcsot Richter személyiségéhez. És mélyen jellemző, hogy már a tényekkel sem stimmel semmi. A magyar koncertközönség egyik alaplegendája volt, hogy Richter nálunk járt először külföldön, hogy mintegy „mi” fedeztük fel. Kiderült, ez kegyes hamisítás. És kiderült az is, hogy a mesésen pofás történetből (a Zeneakadémián 1954-ben adott első budapesti koncertje szünetében az elragadtatott zeneértők a szünetben telefonon csődítették oda barátaitak a csodához) szinte semmi sem igaz. (És a mostani kötetből még az is kiderül, hogy nem nagyon kedvelte Budapestet. Egy báb-színházi előadás után ezt jegyzi fel 1973. március 19-én: „Így aztán Budapest igencsak ellenszenvesnek tűnt nekem a neonfényével és tarka, izléstelen reklámjaival. Ami pedig a vacsorát illeti, minden paprikaú volt...”) Summa: Richter még a tények síkján is megfoghatatlan. Eszünkbe juthat Péterfy Jenő régi jellemzése Kemény Zsigmondról, aki szerinte „kissé sphynkszerű. Első pillanatra a fényeskedők mellett egészen homályosnak, sötétnek látszik, mint az olyan testek, melyek nem átbocsátják a fényt, hanem magokba nyelik. Azért talányként állnak előttünk mindaddig, míg lelki szövetük finomabb szálait nem ismerjük”. Bruno Monsaingeon kötete megerősíti, sőt fokozza ezt az alapélményt. Miként a magyar kötet után, most sem kerülünk közelebb Richterhez; szédülten tapasztaljuk, hogy minden közellépéssel egyenes arányban nő a tőle elválasztó távolság, hogy minden új adat, új megnyilatkozás csak kuszábbá teszi a róla tervezett rajzot. Hiába ismerjük meg (ha egyáltalán!) Richter lelkületének „finomabb szálait”, nem találunk kulcsot hozzá, vagyis rádöbbenünk, hogy mégsem ismertünk meg semmiféle szálakat. A könyv studiózása után még világosabban látjuk, hogy minden megfeytési kísérlet kudarcra ítéltetett, hogy személyiségének éppen ez a legfőbb jellemzője, a megfoghatatlanság ugyanis. Többek közt ezért oly kiváló munka a Monsaingeoné; miközben okadatol és dokumentál, nem akar semmit állítani, nincs semmiféle koncepciója; mindössze elénk tárja egy roppantul sokat gyötrődő művész gondolatait. És a legkevésbé sem véletlen, hogy a szerző Richterről forgatott filmjének címe: THE ENIGMA.

Mert eredetileg Monsaingeon filmet akart készíteni, nem könyvet, csakhogy depresszióra hajló, öngyötrő, magával folyvást elégedet-

len, befelé forduló személyisége miatt Richter szinte lehetetlenné tette a kamera használatát. Trükkökhöz kellett folyamodni, és ezek csak felemás eredményt hozhattak. Végül elkészült a film, aztán a könyv is, és ez elodázhatatlanná teszi a kérdést: voltaképpen mi a műfaja? Talán nem tévedek túl nagyot, ha összes non-fiction vonása ellenére bizonyos fokig a fikció birodalmába utalom Monsaingeon kötetét. Hiszen a most folyamatosan közölt, fejezetekre osztott szöveg ebben a formában soha nem hangzott el. Nem vitás, a szerző egyetlen olyan mondatot vagy szót sem közöl, melyet Richter ne mondott volna, de végül mégis Monsaingeon szerkesztette egésszé a töredékes monológokat, ezért bizonyos értelemben regényt írt Richter magánbeszédei alapján. Erről Monsaingeon nyíltan beszél. Miután befejezte a forgatást, roppant kásaheggyel találta magát szembe. „Ez nyersanyag volt minden rendszer nélkül. Nekem most az volt a feladatom, hogy egy utólag kitalált forgatókönyvre felépítsék egy lehetőleg szilárd és kifejező struktúrát, meglehetősen nagyszabású időkeretben. Szavanként, mondatonként kell majd összevágni az anyagot... Az természetesen nem jöhetett szóba, hogy közreadjam a beszélgetéseink teljes szövegét, hiszen a különböző témákról nem folyamatosan, hanem teljesen esetlegesen beszélgettünk, és Richter válasza gyakran csak egy indulatszó vagy mondattöredék volt, amelyek kérdéseim kontextusából kiemelve nem érthetők. Több mint ezeroldalmnyi, alig-alig összefüggő szöveg alapján kellett valamilyen folyamatosságot tükröző elbeszélést rekonstruálnom a vágás módszerével...” Tegyük hozzá, Monsaingeon nagyszerűen vágott, szinte sehol nem látni elvarratlan szálakat, vagy ha mégis, akkor az Richter monológjának jellegzetessége. Richter személyisége egységesnek mutatkozik, de azt már nem állíthatjuk, hogy ebben a verzióban alakja túlzottan megformált, túlságosan lekerekített volna. Noha sokat és voltaképpen ízesen, élvezetesen beszélteti a rendező, azt már nem állíthatjuk, hogy amolyan tiszlós, asztal mellett kedélyeskedő figura volna, megmarad olyasvalakinek, aki legkivált önmagától szenved. Olyasvalakinek, aki önmaga számára is rejtély.

Mindezek alapján talán nem vadul vakmerő állítás, hogy Monsaingeon regényként konstruálta meg Richter életrajzát. És ami az érdekes, ez feltehetően magának a művésznek sem lett volna ellenére. (Ő maga már nem ellenőrizhette a rendező-író végső változatát,

1997. augusztus 1-jén, pár nappal Moszkvába tervezett munkatalálkozójuk előtt meghalt.) Monsaingeon a könyv elején leírja, milyen furcsamód érkezett Richtertől a felkérés valamiféle biográfiai együttműködésre. „– *Maestro szeretné, ha Bruno megcsinálná az életrajzát. – Ezt mondta? – Igen, az előbb voltam a szobájában, és azt kérte, adjam át magának ezt az üzenetet: szeretné, ha megcsinálná az életrajzát.*” Ez a beszélgetés Richter utolsó éveinek egyik bizalmasával, Milena Borromeóval zajlott le a párizsi Majestic Szállóda halljában. Nem csoda, hogy Monsaingeon elhűlt, nem tudta mire vélni a dolgot, szinte elakadt a szava. Évek óta kerülgeti Richtert, és noha a művész húsz évvel ezelőtt éppen az ő párizsi lakásában próbált Kocsis Zoltánnal, sosem tudott igazán közel kerülni hozzá. Most mintha felcsillanna a lehetőség, ám az ezt tartalmazó üzenet fölöttébb abszurd. És a beszélgetés hasonló álomszerűséggel folytatódik. „– *Én nem vagyok életrajzíró... Én filmeket készítek, nem fogom »megcsinálni« valakinek az életrajzát, akit legfeljebb összesen tízszer látam az életemben. Muszáj találkoznom vele. – Senkit nem akar látni.*” Ez zsákutca, amelyből aztán egy Richternek címzett fax mutat kijáratot. Ebben Monsaingeon – véletlenül?, valami magasabb parancsnak engedelmességgel? – megemlíti Proustot, mégpedig az ELTŰNT IDŐ utolsó tötetét, és ez megnyitja számára a Proust-rajongó Richter szállodaszobájá ajtaját. Innen kezdve, csak nagyjából persze, happy ending: a film elkészül, a könyv sajtó alá kerül. Sikerült emléket állítani a század egyik legfontosabb előadóművészenek.

De szinte azonnal felmerül a kérdés: kinek volt ez fontos(abb)? Richternek, aki Milena Borromeo üzenete szerint csakis azért állt rá, mert meg akarta cáfolni, helyre akarta igazítani a róla keringő szörnyű pletykákat, torz állításokat? Vagy Monsaingeonnak, aki mintegy az életét tette a különféle művészpórtrek elkészítésére: „*Eddig sikerült eljutnom mindazokhoz a nagy muzikusokhoz, akik fontosak voltak számomra, és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy legyen értelme az életemnek.*” Ez eléggé forró vallomás és tökéletesen őszintének látszó. Azonkívül pontosan rögzíti a Monsaingeon által racionalisnak és normálisnak vélt hierarchiát: a nagy művészek adnak értelmet a teremtésre csak részlegesen képes emberek életének, nem pedig fordítva. Legkivált Eckermann akarta a Goethe-könyvet, nem a FAUST szerzője. De va-

jon őszinte volt-e Richter? Mindössze a megszállott helyreigazítási vágy motiválta, amikor kötélnek állt? Hát törődött valaha is a róla keringő pletykákkal? Törődött valaha is a külvilággal? Hisz a 95. oldalon felkiált: semmi dolog a közönséggel! De vajon van-e értelme a nagy művészeknek a közönség nélkül? Aligha, és nyilván Richterben is dolgozott a vágy: egyszer nem pusztán zongoristaként lépni a publikum elé, megmutatni, hogy élete valamivel több, de mindenképpen más is, mint pusztán zseniális helytűveregetés tapsviharok közepette. Lehetséges, hogy az előadó-művészet nem elég? Az interpretátor nem elég – önmagának? Lehet, hogy a jelentős előadó mindig többre vágyik, többre tör? (Glenn Gould – és persze a Richter által muzsikusként oly nagyra becsült Kocsis Zoltán – pályája mindenképpen égetővé teszi e kérdéseket.) És ekkor felmerül a fő kérdés, mely Monsaingeon kérdésében: „*lehet-e egy előadóművész zseniális? Tekinthetjük-e az interpretálást a zseni megnyilvánulásának?*” A probléma megint Prousthoz kapcsolódik, akit Monsaingeon idéz: amikor a regényíró által teremtett Berma nevű színésznő Racine Phaedrá-ját alakítja, akkor a remekműből újabb remekművet teremt-e, saját interpretációs művészetének remekművét? És egyáltalán: mi az előadó-művészet? Fontos kérdések, de hagyjunk rá időt. Előbb a kötet felépítéséről.

A könyv két fő részből áll: RICHTER BESZÉL (magnóra vett beszélgetésekből álló, tematikus fejezetekre osztott szöveg), a FÜZETEK A ZENÉRŐL 1970–95 (Richter szabályosan vezetett „hajónaplója”, melyben zenei eseményekkel, koncertekkel, lemezhallgatásokkal kapcsolatos reflexióit rögzítette; a hatalmas orosz nyelvű anyagból Monsaingeon bő válogatást közöl). Ezekhez kapcsolódik a FÜGGELÉK, melynek legfőbb attrakciója a kissé keresett című A ZENE DON JUANJA, AVAGY RICHTER SZÁMOKBAN szakasz, ebben a művész okadatolt repertoárjáról tudhatunk meg érdekes-érdektelen adatokat, mit mikor hányszor játszott, hol stb. Mintegy „Richter számokba fojtva”, hogy egy másik, nem kevésbé zornalisztaiú címét javasolják a fejezetnek.

A főszöveghez különös mellékszál csatlakozik. Ez, amelyet most önkényesen harmadik résznek nevezek, nincs elkülönítve fizikailag, de az olvasó fejében valahogy önálló korpuszt alkot. A könyvben közölt rengeteg fényképről

van szó, mely sokkal több, mint pusztán illusztráció: végigbámulva őket, ki-ki megalkothatja a maga Richter-portróját. Persze aztán kiderül, hogy ez lehetetlen; legyen szöveg, legyen látvány, Richter megmarad enigmatikusnak.

Kezdjük tehát a fényképekkel. Már első átlapozásra feltűnő a képek sokfélesége, Richter arcának hihetetlen változékonysága, öltözködésének kiszámíthatatlansága. Személyes, budapesti szereplései során szerzett élményeink alapján azt gondolhatnánk, Richter maga volt a szertartásos koncertelegancia, szmokingban, megközelíthetetlenül, már-már mezeven, réveteg *jurogyivij*ként lépett a pódiumra. Itt meg kell állnunk egy pillanatra. Ez a *jurogyivij* alapvető kategória az orosz kultúrában, amolyan szent eszelős (Wagner PARSIFAL-jának szóhasználatával élve a tiszta balga, „der reine Tor”), mondhatni, félkegyelmű, hogy most már konkrétan orosz példára is utaljak, aki látszólag kétfőt sem tud számolni, ám tekintetére megnyílnak a létezés titkosabb termei, pillantása vesébe hatol, világokat fog át. Sok esetben – és ennek iskolapéldája Miskin herceg – a *jurogyivij* Krisztus szekularizált, de nem profanizált vagy banalizált alakmása. Kevés köze van nyugati rokonához, a clownhoz, aki nyilván a művészi alakjának egyik lehetséges szerepe az okcidentális kultúrában. Nem, a *jurogyivij*, ha színtiszta bohóccá válik, azonnal lesüllyed morális értelemben, és lakászerűvé alakul, lásd például Lebegyev alakját A FÉLKEGYELMŰ-ben, vagy még inkább Szmeryakovot, A KARAMAZOV TESTVÉREK gyilkos lakáját, és nyilvánvalóan afféle *áljurogyivij* Pjotr Verhovenszkij, az ÖRDÖGÖK metelyes anarchistája is. (Felfelé is vezet innen út: *jurogyivij*ből válik szentté Zoszima sztarec vagy Tyihon az ÖRDÖGÖK-ből.) Persze védekező maszok, a valódi gondolatokat elrejtő álarc is a szentséges bohóccé, melynek különösen a szovjet világban nőtt meg a szerepe. (Dmitrij Sosztakovics életrajzírója, Szolomon Volkov magyarul is megjelent TESTAMENTUM című kötetében talán ezért elemzi *jurogyivij*ként a zeneszerzőt, aki – legalábbis Volkov szerint – számtalan állami díja mellett mindvégig megőrizte inkognitóját, műveinek mindig volt valami titkos üzenete, és amikor Babij Jar áldozatairól zenélt, valójában 1956 magyar hőseire gondolt stb. stb. Az öngazolások sora szinte végtelen. Volkov interpretációja nyilvánvalóan apologetikus.

Tehát Richter amolyan *jurogyivij*, ez volna

az egyik lehetséges portré. De azonnal megcáfolja egy másik, az ezzel kétségkívül némileg rokon figura – a bohém, a bohócos, a maszkabálos, a mulató Richter. E képeken cilinderekben látjuk, gomblyukában nem hervadó virággal, aztán egy asztalnál feleségével, Nyina Dorliackal és egy Bjelocerkovszkij nevezetű egyénnel, útban New York felé a Queen Mary fedélzetén, mindhárman álarcosbáli kalapban, szemmel láthatóan igen emelkedett (részeg?) hangulatban. Ha mindehhez hozzágondoljuk, hogy nevezett Bjelocerkovszkij a Richter mellé rendelt NKVD-sek egyike volt, fizetett picli tehát az amerikai koncertturnén, akkor igencsak meglepődünk: Richter gond nélkül mulatott ezzel a féreggel. *Jurogyivij*ként vajon? Aztán újabb alakmások következnek: egy másik képen kissé egzisztencialista külsejű potétaként látjuk, egy erkélyen áll, gengszteres-költős bőrkabátjában a falnak támaszkodik, és roppant sejtlemesen-selyemfiúsan mosolyog; lehetne Sztavrogin vagy Raszkolnyikov egy Dosztojevskij-filmből. Később láthatjuk dácásja ablakából kitekintve – az ajka fölötti bajuszpamacs miatt megdöbbszentően hasonlít Hitlerre. Újabb kép: Richter kigombolt flanelingben, sapkában; amolyan munkáskülsejű egyén, ezt csak aláhúzza a háttérben látható fali hőmérő, akárha valamiféle vegyi üzemben volnánk – de mit kerestett itt Richter?! Vagy mégis egy lakásban fényképezték le? De melyikben? És jellemző rá ez a lakás vagy pusztán esetleges? A fényképgyűjteményből az is kiderül, hogy Richter hajlamos a színészkedésre: az egyik képen raktári munkásnak öltözik, Karajan-lemezeket targoncázik valahol. (Hogy nagy kedvvel-e, nem tudni; a „hajónaplóból” kiolvasható, hogy jóllehet nagyon nagy karmesternek tartotta Karajant, személyisége taszította.) Fölösleges újabb fotókat felidézni, a végeredmény röviden: ikonográfiailag képtelenség bármiféle fogódzót találni, mely eligazítana Szyvjatoszlav Richter személyiségében.

És aztán az élete. Pontosabban az a töredékes életrajz, amely a magnófelvételekből kirajzolódik. Füst Milánnal is szólhatna persze Richter, hogy ugyanis neki sem volt életrajza, csak munkarajza, hiszen alig valami kézzelfogható, ami a privát életből mégis napvilágra került e kötetben. Ez leginkább talán a művész véralkatásával magyarázható, lévén Richter kimondottan visszahúzó, nem megnyilatkozó ember, aki utálta a zsurnalizmussal kapcsot

latos összes ügyet, mondván, az ember csak bepiszkolja a kezét, ha újságot vesz a kezébe. Ráadásul a könyv készült idején, 1995-ben Richter már fizikailag sem volt rendben, sokat betegeskedett. Mindamelletl valami mégis vonzotta a pódiumra. Nagyon jellemző, hogy amikor felkérték egy japán koncertturnéra, a következő, Thomas Bernhard drámaírói tollára méltó tervet szötte: elmegy, de alva, a párizsi szállodájában elaltatják, onnan taxival szállítják ki a repülőtérre, hogy aztán a tokiói hotelban felébredve gond nélkül vehesse bele magát a koncertezésbe. Mondani sem kell, hogy ebből nem lett semmi. Egyszóval: fölöt-tébb ellentmondásos alkat volt a mi Szvjatosz-lav Teofilovicsunk. Egyrészt tehát szenvedett a koncertturnékkal járó hercehurcáktól, más-részt ellenállhatatlanul vonzotta a pódium, és vágyott a szereplésre. Talán ezért is beszélt végül oly sokat az életéről Monsaingeonnak. E monológ élete utolsó nagy fellépése volt. És ta-lán azért is monologizált, mert nemcsak a mi számunkra, hanem önmagának is megfeytethetlen talány volt Szvjatosz-lav Richter; olyasvalaki, akinek „meg kellett csinálni az életrajzát”. Ő maga viszont képtelennek bizonyult erre.

A magnón előadott biográfiából valamiféle szabadságszerető vagabund, más megközelítésben egy gyökértelen, otthont soha nem lelő vándor képe bontakozik ki az olvasó lelki szeme előtt. Annyi szent, hogy korlátokat nemigen tűrt Richter már gyermekkorában sem. Jellemző, hogy voltaképpen autodidakta volt, noha apja kitűnő zenésznek számított – aki a század elején Bécsben tanult zongorát és zeneszerzést, és akinek Franz Schreker, ez a mára sajnálatosan elfeledett zeneszerző volt a legjobb barátja – mégsem tőle vett órákat, és rendszeres képzésben soha nem részesült. Az alapok elsajátítása után inkább maga játszott lapról, mindenekelőtt operákat, vagyis legkevésbé sem a „kis kezek, nagy mesterek” sorozat darabjait, nem is beszélve Czerny etűdjeiről vagy a skálákról. Stúdiuma tehát vagányos-bohémas volt, és később sem alakult másként. Valamikor a harmincas évek végén elhatározta, hogy elmegy Henrik Neuhaushoz, a legendás moszkvai konzervatóriumi tanárhoz. Hogy minden gond és szabályos vizsga nélkül fölvevtek, az kisebb csoda, ám annál nagyobb az, hogy sikerült is elvégeznie a tanszakot: mivel nem hallgatta az ideológiai tárgyakat,

többször is kicsapták, persze pótapja, Neuhaus mindig megmentette. Élete a konzervatórium után a szokásosnak megfelelően alakult: koncertek nyakra-főre, munka, munka szakadatlanul. Aztán az első prágai szereplés 1950-ben, később gyakrabban Budapesten. A nemzetközi áttörést az 1960-as amerikai turné hozza meg, ettől kezdve nyilvánvaló, hogy Richter az egyik legnagyobb élő zongorista. Haláláig már nem sok történik vele. Koncertek, folytonos utazás autón és vonaton, peregrinus-életforma, sehol egy biztos pont, szállodák, éttermek szakadatlan, mindennap más ágyban, mindennap más évőszközzel. Aztán saját fesztivál Tours-ban, ahol azzal játszott, akit szeretett. Stúdiólemezt nem sokat készített, viszont állítólag 3589 koncerten lépett fel.

Ja, és egyszer megházasodott. A függelék (noha persze kissé ironikusan) Don Juant említi, de aligha találhatunk még egy hírességet, akinek ily kevés köze lenne a nőcsábász spanyolhoz vagy Casanovához. Maga Richter a következőképpen emlékszik vissza a későbbi feleségével való első találkozásra. 1937-ben egy koncerten valaki Solvejg dalát éneklí Griegtől. „*A lélegzetem is elállt, olyan gyönyörűnek találtam. Ráadásul rendkívül szép volt, igazi hercegnő. Elkezdtem kérdezősködni a környezetemben: »De hát ki ez? Ki ez a nő?» Megmondták. Nyina Dorliac...»* Hamarosan összeházasodtak, de aztán külön lakásban éltek. Ennyi. És milyen jellemző, hogy először a hölgy hangja fogja meg Richtert, a külső iránti lelkendezés csak ezután következik. Richter erotikus életéről semmit sem tudunk meg, mint Gould, ő is szex nélküli embernek mutatkozik. Legalábbis a nőkel kapcsolatban. De férfiakról sem esik szó. Mintha Richter szűzként élte volna le az életét.

Életének meghatározó alakja apja volt. De itt valami rettenetes történt. Ami a töredékes, utalásokat is alig tartalmazó szakaszból (EGYSŐTÉT FEJEZET) valószínűsíthető: Richter anyjának még Odesszában, a háború alatt szeretője volt egy Kondratyev álnéven élő, német származású férfi, aki folyvást rettegett, hogy lelepleződik, így aztán az ugyancsak német származású vetélytársát, Richter apját jelentette föl, akit aztán a szovjetek ki is végeztek 1941-ben, a németek bevonulása előtt. Kondratyev feleségül vette az özvegyet, az új pár a németekkel együtt hagyta el a Szovjetuniót, hogy az-

tán Németországban telepedjen le. Kondratyev ismét nevet változtatott, és – ki hinné, hogy létezik ilyen vérlázító tett? – Németországban már Richterként peckeskedett. Mind ezt Richter jóval az események lezajlása után tudta meg, anyjával csak 1960-ban találkozott Amerikában.

Hát ennyi az élet, és ez bizony nem sok. Vagabundéria, bohémság, gyökértelenség, aszexualitás, magány. Mindez persze nem csoda, ha belegondolunk családja fentebb vázlatosan ismertetett sorsába. Richter egész életében apahiányt szenvedett, ezért ragaszkodott talán olyannyira Henrik Neuhaushoz: „*Volt valami a külsejében, ami erősen emlékeztetett apámra, csak sokkal könnyedebb változatban.*” Richter nem élt, élete a zongora mellett telt el.

Hát akkor most nézzük, hogy mit tapasztalt a zongora mellett, mit látott a kottaállvány mögül. Nem sokat. Más megfogalmazásban: mindent, csak ez nemigen hatott rá, vagy ha igen, beépült előadó-művészetébe, de onnan természetesen nem bányászhatja elő senki. És mit láthatott gyerekkorában és korai felnőttéveiben szülőházájában? Politikát mindenekelőtt, de az a legkevésbé sem érdekelte. Ez nem csoda, de az már igen, hogy minden jel szerint képes volt érintetlen maradni tőle. Mivel karriervágy nem fűtötte, soha nem pedálozott külföldi fellépésért, nyugati sikerért, ezért nem is volt zsarolható, a kultúra csinonyikjai könnyen lemondtak róla. Talán ők is amolyan *jurogyivij*nek értékelték Richtert.

Akkor hát mit látott művészként a zongora mellől? Ennek megválaszolására lapozzuk végig a FÜZETEK-et, az úgynevezett hajónaplóját, próbáljuk meg kideríteni, mi volt Richter interpretációs *ars poeticája*, mi tetszett neki és mi nem, és ami a lényeges, miért rajongott valamiért, vagy miért kárhoztatott valamit egy-egy előadásban. Itt megint sötétben tapogatózunk. Richter zenei megjegyzései bizonyos fókig ötletszerűnek, csapongónak tűnnek. Hosszas bűvárlás után mégis fellelhetünk bizonyos kristályosodási pontokat. Az egyszerűség kedvéért nézzük, mit tartott azokról a zongoristákról, akiket a legtöbbre becsült. Maurizio Pollini és Benedetti Michelangeli játéka Richternek túlságosan tökéletes: „*megint ez a totális perfekció, amelyből nemcsak az atmoszféra hiányzik, hanem (szerintem) az a báj is, amely elválaszthatatlan ezektől a prelűdöktől. Mindamelllett a szöveg fa-*

natikusan pontos visszaadása. Igazi perfekcionista. De azt hiszem, ez a fanatizmus és a hangszer iránti maximális igényesség akadályozza abban, hogy a fantáziája szárnyra keljen és valódi szeretetet fejezzen ki a mű iránt, amelyet ilyen tökéletesen játszik” (1978. december 22-i bejegyzés, Benedetti Michelangeli Debussy-lemezét hallgatva). De, vélhetnénk, koncert esetében módosul vagy árnyaltabb lesz az ítélet, hiszen lemezen sokkal könnyebben valósul meg „*a tökély barbarizmusa*” (Adorno). Nem, Richter a „*saját*”, Tours-ban rendezett fesztiválján adott Benedetti Michelangeli-hangverseny után is hasonlókat jegyez föl: „*Mint mindig, kifogástalan. Pontos szöveg. Tökéletes technika. Minden jég hideg. Fészes koncert. De nem érződik a zene szeretete.*” És még sorolhatnánk a hasonló nyilatkozatokat, legyen szó bár karmesterekről, énekesekről, hegedűsökről. A lényeg: ha hiányzott az előadásból a spontaneitás, a frissesség, a meglepetés, Richter hűvösen ítélt, és elutasította az interpretációt. Önmagát ugyanilyen kritériumok alapján bírálta, nyakra-főre előfordulnak az efféle bejegyzések: „*Mindig csalódott vagyok, amikor meghallgatom a saját felvételeimet, mert azt hallom, amit vártam. Csalódás, hogy nem találok bennük semmi frissességet, semmi meglepetést...*” (1970. november 24-i bejegyzés a saját Schumann-lemezét hallgatva.) Ellenpéldaként – elfogultságból – válasszunk egy magyart (noha számtalan más bejegyzése is ugyanide vezetne). Fischer Annie bécsi koncertje után jegyzi fel 1987 januárjában: „*Fischer Annie a nagyság szellemével áthatott, igazi mélységű, nagy művész. Brahms f-moll szonátája az egyik legszebb teljesítménye. Ami a néhány melléüstöt illeti, ki a nyavalyát érdekel (pardon).*”

Mindezek alapján azt látjuk, hogy Richter az interpretációban legkevésbé sem érdekelte a technika sem a szó köznapi, manuális, sem magasabb értelmében; nem érdekelte a technika mint a hangszeres játék nélkülözhetetlen eleme vagy mint a lemez készítés eleme, nem érdekelte mint a művészet közvetítésében fontos eszköz. (Talán ezért is állt oly makacsul ellen a filmzésnek.) Itt megint fontos a Glenn Goulddal való párhuzam, pontosabban ellentét. Gould azok közé tartozott, akik szívesen vettek részt egy film elkészítésében, ő – nyugati emberként – otthonosan élt a film és egyáltalán bármiféle technika világában, a tudomány vívmányait valóban pusztán eszközöknek tekin-

tette, melyek arra hivatottak, hogy tökéletesen közvetítsék a zenét a hallgatónak, ezzel egyidejűleg pedig lehetővé tegyék, hogy az előadó az elgondolható legideálisabb körülmények között fejthesse ki művészetét. (A koncertezést ugyanis – finoman szólva – nem tekintette kedvező médiumnak.) Gould felfogása e téren egyszerű és merőben pragmatikus, úgyszólván antiromantikus, noha önmagát előszeretettel nevezte az utolsó romantikusnak. Röviden: ha már itt vannak ezek a remek technikai kincsek, melyeket mi, emberek fejlesztettünk ki, miért ne éljünk velük, miért maradjunk meg a fejlődés egy alacsonyabb fokán? Ha a lemezen kiküszöbölhetők a manuális hibák, a nyikorgó pedál és egyáltalán a zavaró mellékkörülmények, miért ne élneink lehetőségeinkkel? Ám Richter makacsul idegenkedett a lemezkészítéstől, forgalomban lévő felvételei nagy része koncerten készült, melyeken, legalábbis szerinte, érződik a „frissesség”. Ezzel a felfogásával komoly ellentétben áll előadó-művészi ars poeticája, melyet a tükör antropomorfizálásának nevezhetnénk.

E felfogás lényege: az előadó csupán tükör, aki a zeneszerző elképzelését adja vissza. *„Az előadóművész tükör, és egy mű előadása nem abból áll, hogy az ember az egyéniségével megfertőzze a zenét, hanem hogy eljátssza a teljes művet, sem többet, sem kevesebbet.”* (Kiemelés az eredetiben, 182. oldal.) És még: *„Az előadóművész valójában a zeneszerző szándékainak pontos végrehajtója. Semmi olyat nem tesz hozzá a műhöz, ami ne lenne már eleve benne. Ha tehetséges, akkor általa egy pillantást vehetünk a mű igazságára, ami önmagában zseniális a műben, és ami általa tükröződik vissza.”* (192.) Elég nyilvánvaló az elmélet tarthatatlansága. Mert ha Richter elgondolása igaz, akkor az előadó-művészetben létezik valamiféle cél, melyet el lehet érni, mindössze tehetség (szerencse?) kérdése az egész. E cél a zeneszerző elgondolásának megjelenítése. De Richter azt a kérdést már nem gondolja át, hogy a szerző elképzelése csakis az interpretátoron át válik világossá, amely ekként nem objektív, hanem előadónként változó. Vagyis nem gondolja át, hogy a tükör is része a zeneműnek, továbbá, miként maga a mű, része a kultúrának, vagyis a történelemnek. Nem kérdi meg magától: ha igaz a tükörelmélet, akkor hogyan lehetséges, hogy vannak egymástól eltérő interpretációk, melyeket esetleg egyformán hitelesnek

vélünk? (Nem kérdi meg, mivel nem gondolja át a mű történetiségét, mely az alapja a különféle interpretációk létének.) Mert ha vannak eltérő tükörök, akkor e tény alapjaiban töri szét a tükörteóriát. Ha igaz az elmélet, akkor hogyan lehetséges egyáltalán előadás, hiszen annak valami objektívra kell törekednie, márpedig az interpretáció nyilván valami szubjektív dolog. És láttuk, hogy Richter, amikor viszont abszolút perfekt előadással találkozik (lásd az idézett Benedetti Michelangeli-esetet), akkor kárhoytatja a zongoristát tökéletes játékaért, sőt tökéletes szövegűségéért, vagyis éppen azért, mert a zongorista azon az estén éppen tükörként működik. Richter megvalósult elmélete kiöli az interpretációból a fantáziát, a költészetet, végső soron a művészetet magát. Ám ez az elmélet soha nem valósulhat meg. Így aztán Richter egy úgynevezett termékeny félreértés alapján zongorázott: azt gondolta, hogy mindössze az alkotó szándékát tükrözi, ám ennél többet tett, a kotta tükörében a hallgatóság Richter démonikus és zabolátlan személyiségével találkozhatott.

Mert Richter játékában még az olyan egyébként nem túlzottan becsült apróságok is megdicsőültek, mint Grieg vagy Csajkovszkij kisebb darabjai. A tükörelmélet mélyen demokratikus teória. Ha a cél a zeneszerző szándékának kibontása, akkor nincsenek nagy és kis zeneművek: ha az előadó tehetséges, *„akkor egy pillantást vehetünk a mű igazságára, ami önmagában zseniális a műben...”*, idéztük a döntő passzust. Ha a tükörelmélet igaz, akkor nincsenek zseniális művek, hanem mindössze zseniális előadók vannak. Ki hát a zseniális előadó? – kérdezte Monsaingeon a kötet elején. Richter játéka (és részben teóriája) alapján most azt mondhatjuk: zseniális előadó az, aki minél több zseniális pillanatot tud átélhetővé tenni a hallgatóság számára, mely momentumok mintegy függetlenek az adott mű értékétől. Vagyis a zenében lévő zseniális pillanatokat ő maga, az előadó teremti meg.

Ha belegondolunk, Richter a lemezkészítés kérdésében is ellentmondásba került elméletével. Leegyszerűsítve a kérdést: a lemezen nincs melléütés, mert ha mégis akadna, az megsemmisíthető a vágás során – éppen ezt használta ki kíméletlenül Gould; Richter viszont számos kommentárjában említi (az előbb idéztünk egyet), hogy X. Y. játéka frenetikus

volt, noha sok hibával játszott. Ugyanakkor a technikai hibák iránti közönye ellene mond elméletének, hiszen egy melléütés nyilván nem tartozott a zeneszerző szándékai közé. Ha valaki melléüt, nem a kottát játssza, ergo az éppen aktuális tükör torzít. Hogy megint Glenn Gouldhoz térjünk vissza, világos tehát, hogy a nagy kanadai került a legközelebb a Richter-féle eszményhez, amikor ugyanis egy idő után kizárólag lemezeket készített, olyat hozott létre, mely megváltoztathatatlan, egy lemez minden lejátászakor azonos. Gould felvételein elvileg lehetetlen a melléütés, lemezeit számtalan felvételtől, olló segítségével hozta létre, ha valami nem sikerült, gondolkodás nélkül bevágott akár egyetlen hangot is egy lukas futamba. Amikor őt hallgatjuk, lemezeket hallgatunk, nem a művet – persze kérdés, mikor halljuk magát a művet, van-e olyan, hogy maga a mű? Egyesek azt állítják, hogy a zeneműhöz bizonyos fokig akkor jutunk a legközelebb, ha a kottát olvassuk puszta. De ez is csak illúzió, hiszen mindenki másként olvas, belül másként hallja a partitúrát. Másrészt: nincs az a fül, mely képes lenne felidézni (vagy előállítani) a Juilliard vonósnegyes, a Bécsi Filharmonikusok vagy éppen Richter és Gould hangját, frazirozását. (Közismert, hogy még a legnagyobbak is támaszkodtak az előadóra, Bartók soha nem adta nyomdába a partitúrát, mielőtt nem hallotta volna élőben a művét.) És még valami: a partitúrát olvasó fül nem téveszt, nem követ el hibákat, itt nem lehetséges melléütés, pontatlan belépés stb., ami a frissességet, a közvetlenséget öli ki a művészetből. Kiélezetten fogalmazva: a partitúraolvasás dokumentummá alakítja a zeneművet, vizsgálati anyaggá silányítja, vagy pusztá filológiai problémává redukálja. Gould ezt próbálta meghaladni: olyan tükröket készített, melyeket véglegesnek szánt, és ez részben sikerült, hiszen egy lemezt nem lehet megváltoztatni. Richter viszont vonakodott a stúdiómunkától, és felvételei nagy része élő, egy-egy darabból akár fél-tucatnyi is a piacon van, ergo minden felvétele más. Amiből az következik, hogy nem válósulhatott meg a tükörelmélet, pontosabban Richternek (és persze a hallgatónak!) több tükör is a birtokában van. És ez így van jól. Meg aztán: ki a nyavalyát érdeklik a teóriák, amikor Richtert (Gouldot) hallgatja (pardon)?

Milyenek látta Richter önmagát? Erről ritkán beszél, ha mégis, sokatmondóan. Szostakoviccsal kapcsolatban ez olvasható: „*Egy ideg-góc volt és neuraszténiás. Lángész, de ő is teljesen őrült. Miért mondtam, hogy »ő is«? Én nem vagyok őrült, sőt a lehető legnormálisabb ember vagyok, hogy úgy mondjam. Talán szerettem volna őrült lenni. Mindig így van ez...*” Aligha lehetne ennél oroszosabban megfogalmazni valamit. Talán szerettem volna őrült lenni... „*Én nem hiszek... Én... én... hinni fogok Istenben!*” – kiált fel az ÖRDÖGÖK egyik mételyes eszelőse. Mert Richter alapjában igen naiv ember volt, szóval talán mégiscsak *jurogyivij*. Ezért is kerülte el az összetűzést a politikai hatalmakkal. Monsaingeon Ojsztrah-filmjét nézve megjegyzi: „*A filmben természetesen arra is számos utalás történik, milyen nehézségekkel küzdöttek a művészek a szovjet rezsim idején, milyen veszélyeknek voltak kitéve és milyen kényszereknek alávetve (párttagság stb.). Ami igaz, az igaz, de ez végső soron másodlagos...*” És miccsoda naivítás kell a jövő koncertjeiről szőtt ábrándjához, melyben megszűnik a belépőjegy, és a végén mindenki bedob valami pénzt a pódium szélén elhelyezett kalapba! És persze naiv volt a szó filozófiai, schilleri értelmében is. Naiv – azaz maga a természet. Melyet természetesen soha nem ismerhetünk meg.

Csont András

II

AZ ELŐADÓ-MŰVÉSZET UTOLSÓ ARANYKORA

„*Jól tudom, hogy nem értek a zenéhez, elismerem, hogy laikus vagyok, nem titkolom, hogy nem tartozom a zeneértők kiválasztott seregéhez*” – Kierkegaard szavaival (VAGY-VAGY. Gondolat, 1978, 87.) kell kezdenem, azonnal illendően bevallva, hogy legfőljebb a műbarátok széles táborába tartozom, akinek bölcsészkarri leckekönyve igazolja ugyan zeneesztétikai tanulmányok folytatását, ám tökéletesen tisztában vagyok vele, hogy a bennfentesek szemében ez kevés az üdvösséghez.

Az üdvösséghez legalábbis valamilyen e világi szentnek kell lenni, olyasvalakinek, mint például az 1997-ben elhunyt Szvjatoszlav Teo-

filovics Richter volt. Völt? Alaptalan vele kapcsolatban a múlt idő használata. Mióta meghalt, csak nálunk két könyv jelent meg róla (e mostani előtt Papp Márta összeállítása SZVJATOSZLAV RICHTER MAGYARORSZÁGON, Akkord Zenei Kiadó, 2001), s világszerte talán több lemeze látott napvilágot, mint élete során. Megszűnt a tiltás, nem háboroghat az előadó, kikerül az archívumokból minden felvétel, hangtechnikai tűréshatár alatti korongok csilapítják a rajongók újabb és újabb lemezek iránti éhségét.

Kicsoda volt tehát ez az ember, kinek személyisége legalább olyan titokzatos még ma is, mint előadó-művészi teljesítményének máig nem szűnő varázsa. Ha azt mondjuk róla, a huszadik század legnagyobb zongoristája volt, szinte senki nem kezd tiltakozni. Néhányan ugyan fölemlítik Glenn Gouldot, de ők is belátják, hogy összemérésük, mint mindenféle hasonlítgatás, értelmetlen. Maradjunk tehát annyiban: egyik legnagyobb kettőjük közül.

Bruno Monsaingeon, a kanadai származású muzikológus, Dietrich Fischer-Dieskau és David Ojsztrah, az énekművészet és a hegedűjáték géniusza után Richtert vette üldözőbe. A könyv előszavában részletesen elmeséli, miként sikerült ez a haditett, a sajtót, rádiót, tévét gyűlölő pianistát hogyan vette rá az együttműködésre, hogy kegyes csalással elrejtett kamera előtt beszéljen életéről, pályafutásáról. Ebből lett az ENIGMA címen ismert, televízióban vetített, videoszalagon megvásárolható film, majd a Richter halála után egy évvel franciául megjelent kötet, amely tartalmazta a dokumentumfilm szövegét, és kiegészült az előadó-művész zenei füzetével, melyekben sajtó, de főként mások hangversenyeiről, lemezfelvételeiről mondott nemegyszer gyilkosan ironikus s mindig kíméletlenül őszinte véleményt.

Kiderül-e ebből a valóban impozáns, igen részletes adattárral kiegészített könyvből, ki volt alanya az előadó-művészet történetében? A magyarországi Richter-rajongók széles táborá számára majdnem minden evidencia, amit ebben a kevés híján félezer oldalas kötetben olvashatnak. De vajon mit mond Monsaingeon munkája azoknak, akik életkoruknál fogva egyetlen hazai fellépésén sem lehettek ott, még a legutolsókon sem, a forró villanyégőt kicsavartató '91-es zeneakadémiai vagy

a koncert előtt lesifotósok által felidegesített Richter '93-as kongresszusi központi estjén.

Kiderül – előre elárulhatjuk, mielőtt nyomtatott szövegek alapján demonstrálnánk az eredményt –, jobb annak, aki személyesen legalább egyszer hallotta (és látta is!) őt. Bár ő maga, különösen pályafutása utolsó időszakában, csak elsötétített nézőtér előtt játszott, hogy semmilyen mellékkörülmény ne befolyásolja a hallgatókat, mégis látni kellett, amint – különösen ifjabb éveiben – szinte rohant a zongorához, hogy egy félszeg, már-már suta kis meghajlás után azonnal játszani kezdjen, szigorúan lerövidítve a tomboló szerzet hírnevének szóló zajos megnyilvánulásait. Alkalmasint már nem Szyjatoszlav Richter, a repülést gyűlölő, sokat autózó szovjet állampolgár jött ki a pódiumra, hanem a műsoron szereplő zeneszerző lépdelt oda a hangszerhez. Ő sosem magát játszotta, mint az utazó világsztárok közül oly sokan, mindig a zeneszerzőt „adta elő”. *„Magamnak játszom, és ha én elégedett vagyok, akkor a közönség is az. [...] Hogy egészen őszintén és kissé durván fogalmazzak: a közönséggel semmi dolgom.”* (95.) Radikális tagadás ez, gyökeres szembe fordulás mindazokkal a tradíciókkal, gesztusokkal, beidegződésekkel, melyet a közönségigény a koncertező művészekről hallgatólagon megkövetelt.

Alázatos volt, mert olyan hangszeren játszott, amilyen a helyszínen talált. (Ráfizetett, amikor válogathatott a jobbnál jobb márkanevű zongorák között.) Alázatos volt, mert nem játszott el egy művet, ha szerinte valaki ideálisan megoldotta. Ezért nem vette műsorára sohasem például Chopin E-MOLL ZONGORAVERSENY-ét vagy Beethoven E-SZ-DÚR KONCERT-jét, mert azt tanárától, Henrik Neuhaus professzortól tökéletes interpretálásban hallotta. (Vajon az előadói alkatahoz annyira illő Brahms D-MOLL ZONGORAVERSENY-t mivel ismerte meg, hogy azt örök veszteségünkre sohasem játszotta el?)

Nem játszott ciklusokat. Nem szerette az ilyen-olyan összes felvételeket. Legyen az Schubert-impromptu, Chopin-etűd vagy Prokofjev TOVATŰNŐ LÁTOMÁS-ai. A harminckét Beethoven-szonátából huszonkettő szerepelt a műsorán. Kivételt csak a WOHLTEMPERIERTES KLAVIER két sorozatával tett, ennek a ciklusnak nem tudott ellenállni. Utált előre tervezni, hogy ekkor

meg akkor, itt meg ott, ezt és azt fogja játszani, mondjuk három év múlva egy adott napon, Japánban a HAMMERKLAVIER szonátát. Azt játszotta, amit már éppen tudott, és ott, amerre olykor hosszú utazása vezetett. Hozzánk is majdnem mindig váratlanul érkezett, átutazóban, pár napig időzve, előre meghirdetett program nélkül dugig töltve a koncerttermeket.

Ingyen is játszott volna, ha ezzel nem őrijtette volna meg különösen a nyugati hangversenyszervezőket. Szibériában utazván olyan helyeken is fellépett, ahol előtte legfőljebb az esztrádmuzsikát ismerték. Franciaországban pedig beleszeretett egy XIII. századi épületbe, és fesztivált szervezett egy jó akusztikájú pajta köré.

Szinte csupa lemondásból és tagadásból áll össze a portré, amelyet magáról ad. Ilyen egyszerű volna? Ennyiből alakul ki a nagy előadóművész egyénisége? Ez a titok? Hiszen ez könnyen utánozható, ha valaki erős jellem. Természetesen a titok igazából a veleszületett tehetség. De hát az vagy istentől van, vagy a természet adománya (válassza ki mindenki a számára elfogadhatóbbat). Ha valaki áldott tehetség, világhírű lehet, de nagy művész nem mindig. Richter azt a többletet tudta/tanulta, hogy nem kell mindenáron híresnek lenni. Untig elég, ha ketten tudják az emberről, hogy kicsoda, ő maga meg az őt irányító szellem. A XX. század művészetében talán egyedül Rilke műveiből, nem utolsó sorban levelezéséből rajzolódik ki hasonló szellemi portré, mint a Richteré. Mindkettőjükben volt valami éterikus, nem e világi, mégis realitásokhoz kötött, ember által még elérhető, meghódítható erkölcsi-szellemi tudás. Annak a bizonyos „erősebb lét”-nek a közelsége, a DUNIOI ELÉGIÁK magaslata. Meghallották zongorájának hangját az angyalok, s pusztulás nélkül úszhattuk meg a találkozást. A spirituális, az égi, a szellemi materializálódott, közénk szállt, elérhetővé vált.

Zenei fizeteiben egyetlen szóval sem írja Richter, ám mintegy titokban felosztja az általa ismert, hallott előadókat művészekre és sztárokra. Nem osztályoz, nem kategorizál, csak kimondja, amit gondol. Minősítései nincsenek tekintettel semmiféle mások által kialakított rangsorra. Nem érdekli a szakmai közvélemény, a hivatásbeliek vélekedése, de a rajongó sznobokéra éppúgy fitymet hány. Az eladási statisztika, a koncertek száma pedig teljes-

séggel hidegen hagyja. Akkor hát mi a fontos számára? Egyedül a hangzás. Megszólal-e az adott zeneszerző az előadó tolmácsolásában vagy sem. Egy 1971-es feljegyzésében írja: „...sok hallgató mostanában nagy jelentőséget tulajdonít a technikai minőségnek. Szerintem azért, mert jobban értik és jobban szeretik, mint a zenét. Egyszerűen képtelenek egy interpretáció valódi értékét felbecsülni. Ez századunk, a gépek és a technika évszázadának visszatükröződése. Az emberek még jobban eltávolodnak a természettől és az őszinte emberi érzelmektől... és lassan maguk is gépekké változnak”. (222.) Hogy tanára és mestere, Neuhaus milyen nagy hatással volt rá, tudjuk, de mint előadót is sokra tartotta, éppúgy, mint a kiszámíthatatlanul szeszélyes Marija Jugynát, aki az egykori szovjet zenei élet szent szörnyetege volt. S nem felejtette el ifjúsága jó pajtását, Anatolij Vegyernyikovot, akivel diákkorukban rengeteget négykezeseket, s egyetlen közös felvételük, Bach KÉTZONGORÁS KONCERTjének lemeze, ma is afféle etalon.

A világhír nem hatja meg. Szíve közepébe csak azok a muzsikások kerülnek, akik aláztosak, akik keze alatt vagy hangján megszólal valami az eredeti szándékokból. A karmesterek közül ilyen a mostanában újra felfedezett Mravinszkij, az elfeledett Sanderling, a nem eléggé méltányolt Carlos Kleiber, no és mindenekelőtt és felett – politika ide vagy oda – Wilhelm Furtwängler. Divatos, sztárolt karmesterektől igencsak ózdkodik, aki viszont nagyot teljesít, felmagasztosul nála. Pró és kontra két lemezfelvétel története. Beethoven C-DÚR VERSENYMŰ-VÉNEK bostoni stúdiófelvétele után Richter annyira el volt ragadtatva a zenekari kísérettől, hogy nem áttalott kezét csókolni a dirigensnek, Charles Münchnek. Az őt kísérő NKVD-s a haját tépte, hogy egy öntudatos szovjet állampolgár hogyan sülyedhet ilyen mélyre. (Bővebben lásd: 145.) A másik eset is Beethovenhez kötődik. Négy világsztárral vették föl a HÁRMASVERSENY-T. Közülük kettő – Richter és David Ojsztrah – muzsikusként viselkedett, ám Rosztropovics átvette a karmester, Herbert von Karajan allűrjeit. „*Förtelmes felvétel lett belőle, amittől teljes egészében elhatárolom magam. Ami magát a felvételi időszakot illeti, emlékeim szerint valóságos rémálom volt számomra. Háború dúlt, az egyik oldalon Rosztropovics és Karajan, a másikon Ojsztrah és jómagam. Rosztropovics kezét-lábát törte, hogy mindent megcsinál-*

jon, amit Karajan kért, pedig Karajannak felületes és nyílvánvalóan téves felfogása volt a darabról, amelynek egyébként nincs jó híre, de én nagyon szeretem.” (158.)

Egy titokra is fény derül. Monsaingeon filmjét nézve a laikusok is megtudhatták, amit az értő füllel hallgatók már korábban, de zenei füzeteinek olvastán végképpen megtudunk, hogy Richter nem szerette Mozartot. Akit a lemezpiacon forgalomban lévő s így újra meg újra meghallgatható felvételei (főként a zongoraversenyek, a JEUNEHOMME és az 595-ös Köchel-számú B-DŰR) nyomasztóan nem jött volna rá erre, most végérvényesen az ő szájából, illetve tollából hallhatta-olvashatta, nem tud mit kezdeni a zenetörténet egyik legnagyobb géniuszának kompozícióival. Akkor inkább Haydn, akit viszont nemcsak tisztel, egyenesen imád. Van ebben a választásban jó adag felfedeztetési szándék; az agyonjátszott, olykor meghamisított Mozart helyett (vagy mellett) hallgassuk olykor a papának gúnyolt, félreértett muzsikus darabjait is. Persze Richter még így, felszívvel is ezerszer jobb Mozartban, mint némely világsztár a maga bravúrstiklijével, elkenéseivel, egyéneskedéseivel.

Mi, magyarok is jócskán szerepelünk a kötetben. Talán nem olyan sokszor, mint azt előre elképzelénk. Nyoma sincs például a szövegben a nálunk legendássá lett 1954-es budapesti fellépéseinek. Nézzünk szembe a tényekkel: nem Budapest, hanem a csehszlovákiai Teplice, majd Prága voltak az első külföldi városok, ahol Richter koncertezett. (De hát a lipcei Bach-verseny 1953-as megnyerése is legenda, amit a zenei adattárak tévesen görgetnek magukkal.) Anélkül is van elég magyar vonatkozás. Fischer Annie, Ferencsik János, Kocsis Zoltán, Ránki Dezső többször előfordul – szinte kivétel nélkül pozitív értelemben, csak Kocsis hajszolt tempójú Bach-zongoraverseny-felvételeire tesz egy-két rosszálló megjegyzést. Másokra (pl. Kadosa Pál) tett epés megállapításai kimaradtak a magyar fordításból.

A kötet amúgy is hozzászoktat szerzője nyers stílusához. Ha valaki, akkor Szvjatoszlav Richter megengedhette magának a szépítevés nélküli fogalmazást. Nem is közkinccsé váló, hosszú időre mintaértékű előadó-művészi tevékenysége miatt, hanem azért, mert önmaga kezdte a szigort. A könyv telis-tele van ko-

rábbi felvételeinek kivesézéseivel. „Kétségtelenül nem egészen értéktelen, de van benne néhány kétes hang. Mint mindig!” (365.) Az efféle megjegyzés, mint ez a Liszt MEFISZTÓ KERINGŐ-jére vonatkozó, még az enyhe dicséretet sorába tartozik. Az el nem érhető tökéletesség hajszolása vezet odáig, hogy mindenben hibát keres: „...nem szeretem magamat...” (387.), írja a HAMMERKLAVIER londoni előadásán meditatva 1990-ben.

Monsaingeon kötete nem egyhuzamban olvasásra való. Afféle állandóan forgatható vezérkönyv, elsősorban Richter felvételeihez, de a XX. század második fele előadó-művészetének is hasznos útmutatója. Kirajzolódik belőle Richter már-már gyermeki rajongása kedvenc zeneszerzői (Wagner, Rimszkij-Korszakov) és előadóművészei (Dietrich Fischer-Dieskau, Oleg Kagan) iránt. Azt is megtudjuk például, hogy mennyire nem szerette a rendezői színház kóros kinövéseit, a zeneellenes színpadi és operai produkciókat. Aki hetvenhetedik évében azt mondja magáról, „*még mindig növendék vagyok*” (397.), annak zenei és más művészeti megnyilatkozásait hitelesnek kell elfogadnunk.

A könyv egyetlen hiányossága, hogy a bőséges s néhol már fölösleges statisztikákat és grafikonokat tartalmazó függelékben nincs diszkográfia. Van ellenben összeállítás a teljes repertoárról: kitől mit mikor és hol játszott hat évtizedes pályája során. Budapest elég előkező helyen áll a világvárosok ranglistáján, s ha hozzáadjuk nagyvárosainkat (Debrecen, Győr, Miskolc, Pécs, Sopron, Szeged, Szombathely, Veszprém), ahol szintén megfordult, olykor nem is egyszer, mégis levonhatjuk a következőt, talán nem csak azért koncertezett annyit nálunk, mert hosszú autótújtain nem tudta elkerülni Magyarországot. (Bár, jegyezzük meg, 1973-ban már igencsak epésen ír fővárosunk visszatetsző változásairól, vö. 239.)

Utolsó magyarországi koncertjén egész este Grieg-et játszott, a LÍRIKUS DARABOK-at. A budai Kongresszusi Központ félhomályában, a hajdani Némethölgyi temető rég porladó csontjai fölött tündérek táncát lestük meg, pillangók röptén ámultunk, tenyeres-talpas parasztinduló nyomdokain lépkedtünk, erősödő, majd tompuló harangszó terelt együvé. Amint közeledtünk a válogatásában megele-

venedő zenei fantáziák vége felé, a búcsúzás hangulata lett úrrá a teremben. Eltűntek a koboldok, csend ült az erdőre, a fájó emlékezés hangjai rezdültek a zongora húrjain. A végső szavakat tolmácsolta – a legérvényesebbeket, a végletekig letisztult zenei és emberi igazságokat. Rádást nem adott, a hosszan tartó taps ellenére sem.

Kelecsényi László

HASADT EGÉSZ

Beethoven: az öt zongoraverseny

Pierre-Laurent Aimard, Európai Kamarazenekar, vezényel Nikolaus Harnoncourt

Teldec Classics 0927 47334-2 (3 CD)

Ha a zenehallgató azt tapasztalja, hogy a klaszszikus repertoár százszor hanglemeze rögzített alapműveinek egyikéből százegyedszer is felvétel kerül a boltokba, önkéntelenül teszi fel a kérdést: miért? A kiadók persze készülnek a kézenfekvő válaszokkal, melyekből Pierre-Laurent Aimard és Nikolaus Harnoncourt Beethoven összes zongoraversenyét tartalmazó új CD-je esetében kettő is kínálkozik. Az első szerint az alapmű azért alapmű, hogy folyamatosan kapható legyen, vagyis mindig legyenek belőle új kiadások. A második nyilvánvalóan a *meglepő találkozás* tényét nyomatékosítja: Aimard és Harnoncourt közös zenélése értékes újdonság, esemény a zene világában, amelyre fontos odafigyelnünk, hiszen friss, eredeti tanulságokat gyümölcsözhet, s ez éppen agyonjátszott művek esetében jelentős nyereség.

A lemez kísérőfüzetében két írás olvasható. Az egyiket maga a szólista jegyzi, s címe szerint ez az imént felvetett kérdésre siet választ adni: *Mi indokol egy újabb teljes felvételt Beethoven zongoraversenyéből?* Aimard elbeszéli, hogy Harnoncourt, miután hallotta őt – többek közt – egy Beethoven-szonáta előadójaként, felkérte, készítsék el közösen az öt zongoraverseny felvételét. Eszerint tehát a karmestertől származik a kezdeményezés. Nincs okunk arra, hogy kételkedjünk az állítás hitelében, ám azt

sem indokolja semmi, hogy naivabbak legyünk az átlagosnál: a szólista személyének kiválasztása mögött éppúgy állhat lemezkiadói rábeszélés, amelynek – némi megfontolás után – a dirigens esetleg engedett. Mert ne feledjük, Harnoncourt karrierje és sorsa összetett. Kétségtelen, hogy az utóbbi fél évszázad zenei interpretációtörténetének nagy forradalmára ő, ám mint minden olyan szerencsés (?) forradalmár, akinek eszmerendszere még életében intézményesült, immár több évtizede Harnoncourt is az *establishment* része: neki magának is alkalmazkodnia kell a zeneipar törvényeihez. A zeneipar s az ezt mozgató menedzseri szemlélet, a *public relations* katekizmusa szerint pedig éppen az Aimard & Harnoncourt típusú sokkoló párosítások kelthetik fel azt a figyelmet és érdeklődést, amely ma, az iparág aggasztó recessziója idején egy új hanglemeszprodukciónak úgy kell, mint éhezőnek a falat kenyér. Yvonne Loriod egykori tanítványa, az Ensemble InterContemporain volt tagja, a negyvenhat esztendőes Pierre-Laurent Aimard tevékenységéhez pályakezdése óta *nem* Haydn, Mozart és Beethoven, inkább századunk nagyjai: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ligeti György és mindenekfelett Olivier Messiaen nevét kapcsolja a zeneszerető közönség, Harnoncourt-t pedig a historikus régi zenei előadópraxis (éppen Aimard szavával) „*pá-pá*”-jaként tartja számon a köztudat. Két egymástól távoli, egymással ritkán kommunikáló világ követői ők, együttműködésük korántsem magától értődő, inkább különleges, formabontó ötletnek tekinthető, s az eredmény kiváltképp akkor lehet izgalmas, ha tudjuk: maga Harnoncourt volt az, aki lelkesedett a zongoraművész Beethoven-interpretációjáért.

Milyen tehát az eredmény? Az olvasó talán sejti már: azért időztem a szokottnál hosszabban az előadók kiválasztásának kérdésénél, mert *nem* érzem úgy, hogy a felvétel igazolná a hozzá fűződő várakozást. Ennek a lemeznek az lehetett volna a legnagyobb zenei attrakciója, ha a két muzsikusi világa egyesül, megszüntetve a kettő közötti határvonalat – ehelyett a felvételen valóban két világ hallható, két jól körvonalazható, elkülönülő teljesítmény: a zenekaré (= a karmesteré) és a szólistáé. A kritikus mindkettőről megfogalmazhatja véleményét – s a két vélemény korántsem lesz hasonló –, de