

tanulmány

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene

„Ha nem halnánk meg, nem gondolkoznánk,
és talán sohase is zenélnénk” (Kosztolányi 1972, 11).

1. MŰVÉSZETKÖZISÉG

‘Az egyik művészet értelmezi a másikat’ (Shafer 1977, 39). Ezra Poundot egész életében ez a kiinduló föltevés vezette. Már 1914-ben College of Arts néven művészeti központot próbált létrehozni. Úgy tervezte, hogy festészet, szobrászat, irodalom, fényképészet és zene egyaránt helyet kap ebben az oktató intézményben. A festő Wyndham Lewis, a szobrász Gaudier, Pound, a kiváló fényképész Alvin Langdon Coburn mellett a régi zene történetének és előadásának úttörője, Arnold Dolmetsch (1858-1940) is tanított volna itt (Stock 1970, 170-171; Pound 1971, 41-42).

Tartható-e az a kiváló költő-irodalmártól megfogalmazott állítás, mely szerint Pound ‘inkább a szobrászat térbeli, mintsem a zene időbeli művészetével hozta párhuzamba a költészetet’ (Davie 1964, 132)? Tagadhatatlan, hogy erősen foglalkoztatták a látható műalkotások. Legjelentősebb és legterjedelmesebb alkotása kései, 1955-ben kiadott részének címét ‘Wyndham Lewis „The Rock-Drill” című bírálatából vette át’, mely alighanem Epstein szobrászatára vonatkozott (Terrell 1984, 533). Frank Lloyd Wright annyira közel érezte Pound tevékenységét a sajátjához, hogy élete végén meg akarta hívni magához, s e tervének megvalósítását ‘csak’ az akadályozta meg, hogy a költőt akkoriban elmeegógyintézetbe zárták (Kenner 1971, 558, 591). Értekező művek sorával lehet bizonyítani, mennyire szenvedélyesen foglalkoztatta Brancusi és Gaudier korai méltatóját a térbeliség, mégis azt szeretném igazolni: a társművészetek közül a zene állt legközelebb az *Énekek szerzőjéhez*.

‘A szó mint emlék a szemben nyilvánvalóan egészen más erőforrás (battery), mint a szó mint emlék a fülben’ (Pound 1996, 89) – írta a két háború között, s ugyanekkor, 1927-28 táján tette azt a megkülönböztetést, amely nagyon élesen világitja meg felfogását: ‘a költészetnek „három fajtája” létezik: MELOPOEIA, amelyben a szavaknak pusztán jelentésükön kívül zenei tulajdonságuk is van, s ez irányítja a jelentés érvényét. PHANOPOEIA, mely képekkel halmozza el a látóérzékelést. LOGOPOEIA, „az értelem tánca a szavak között” (...). A *melopoeia* a jó füllel rendelkező külföldi számára is érzékelhető, még akkor is, ha nem ismeri a nyelvet,

amelyen a költeményt írták. Gyakorlatilag nem lehet átültetni vagy lefordítani egyik nyelvről a másikra (...). A *phanopoeia* viszont majdnem teljesen lefordítható. (...) A *logopoeia* szintén nem fordítható, bár az általa kifejezett gondolkozásmódot (attitude of mind) körül lehet írni' (Pound 1963, 25). A legelső meghatározás rokonítható T. S. Eliotnak azzal a tételével, mely szerint 'az igazi költészet már akkor is közöl, amikor még nem talál megértésre' (Eliot 1950, 200). A későbbiekben Pound a következő módon egészítette ki a költészet zeneiségére vonatkozó véleményét: 'Az általam ismert nyelvek közül (perzsául és arabul nem tudok) a melopoeia a görögben érte el a legmagasabb szintet; a provanszáiban voltak olyan fejlemények, amelyek hiányoztak a görögből és más FAJTÁJÚAK' (Pound 1961, 42-43).

1934-ben kiadott értekezésében a bírálóknak öt fajtáját különböztette meg: 'az értekező bíráló', a 'fordítást', 'az adott korszak írásmódjának gyakorlását', a 'zenei' s 'az új alkotás révén megvalósított bíráló'. A negyediket 'a költő szavainak megzenésítése'-ként határozta meg (Pound 1963, 74-75). Különösen vonzódott olyan költők műveihez, akik zenét is szereztek, mint Thomas Campion (1567-1620) vagy Edmund Waller (1605-1687). Nehéz volna cáfolni a föltevést, hogy ezekhez az elődökhöz kívánt hasonló lenni.

Egész életében meghatározó szerepet játszottak a zenei élmények. Kisgyerekként rendszeresen hallgatta édesanyja játékát a philadelphiai Italian Mission orgonáján illetve Wyncote-ban, a családi házban a pianínón. 'Jórészt a zene miatt járt templomba', és sok ismeretet szerzett a tizenöt évvel idősebb zongorista Katherine Ruth Hayman játékának a hallgatásával (Stock 1970, 17, 23, 8, 18). 1914-ben clavichordot vásárolt Dolmetschtől (Kenner 1971, 85), három évvel később pedig elvállalta a *New Age* című folyóirat zenei rovatának a vezetését. Pénzkeresés céljából szöveggönyveket fordított (Sir) Thomas Beecham dalműtársulata számára, és cserében rendszeresen ingyen hallgathatott zenés színpadi műveket. A kiváló angol karmester érdeklődését fölkellette az amerikai születésű költő törekvése zene és irodalom szoros kapcsolatának újratemetésére. Beecham szívesen olvasta föl Pound szabad verseit 'a szerző hanghordozásával, makulátlanul' (Pound 1963, 422).

A két világháború között Pound hangversenyeket szervezett az olaszországi Rappaloban. 'Nemcsak a bírálókat s a műsorfüzeteket írta ő, de a hirdetések is ő készítette, sőt a jegyeket is ő árusította a bejáratnál' (Schafer 1977, 325). Szenvedélyes vonzódását a zenéhez mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy saját művek írására is vállalkozott. *Villon végrendelete* című színpadi dalműve először 1926. június 29-én hangzott fel a párizsi Salle Pleyel-ben némileg rövidített alakban, majd 1931. október 26-27-én a BBC sugározta teljes egészében. 1980-ban a SKO nevű együttes Reinbert de Leeuw vezényletével a Holland Fesztiválon adta elő, s ezt a változatot a Philips gyár hanglemezre is rögzítette 9500927-es számmal. A költő utóbb arra hivatkozott, azért zenésítette meg Villon szövegeit, mert más nyelvre fordításukat túlzottan nehéznek találta (Pound 1951, 104-105). Hasonló műfajú másik alkotása, a *Cavalcanti* 1932-ben készült. Ezt a művet, valamint más hangszeres alkotásait eddig nem volt alkalmam hallani, tehát csakis a *Villon végrendelete* alapján mondhatom, hogy zenéje egyaránt kapcsolódik az ütőhangszereket előtérbe állító avantgarde-hoz és a romantika előtti zenéhez.

A második világháború utáni fogságában már tudomásom szerint nem írt zene-művet, de e művészet mindvégig szerepet játszott életében. A washingtoni Saint Elizabeths kórházban – ahová 1945-ben szállították a költőt – volt pianinója, és szabadulása után, utolsó éveiben is szívesen ment operába (Stock 1970, 440-441, 458).

2. A KÖLTÉSZET ZENEISÉGE

‘A költészet megzenésített szavakból álló alkotás. A legtöbb olyan meghatározás, amelyet a költészetről adtak, védhetetlen avagy metafizikai. (...) a költészet elhervad vagy „kiszárad”, ha maga mögött hagyja a legalábbis képzeletbeli zenét. (...) Úgy kell olvasni a költészetet, mint zenét s nem úgy, mint szónoklatot. (...) Fogyatékosak azok a költők, akik nem tanulnak zenét’ (Pound 1960, 437). Ezek az 1918-ban megfogalmazott föltevések alighanem magukban őrzik Walter Pater ismert és föltehetően a német romantika ösztönzésére tett kijelentésének emlékét, mely szerint ‘minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik’ (Pater 1986, 86), valamint a leghatározottabban Whistler által képviselt véleménynek a hatását, mely szerint ‘a zene a hang, a festészet pedig a látvány költészete, és a témának (subject-matter) semmi köze a hang vagy a szín harmóniájához’ (Whistler 1967, 127).

Pound olyan hagyományt kívánt föléleszteni, amelynek kései nyomát Robert Browning-nál észlelte, aki ‘tanult zenét, és Tom Moore-nál, aki saját magát kísérte zongorán’ (Shafer 1977, 123). 1934-ben megjelent könyvében azt állította, hogy ‘a zene sorvadni kezd, ha túlzottan eltávolodik a tánctól; a költészet sorvadni kezd, ha túl messzire kerül a zenétől, de ebből nem szabad arra következtetni, hogy minden jó zene tánczene vagy minden költészet líra. Bach és Mozart mindazonáltal soha nem áll távol a fizikai mozgástól’ (Pound 1961, 14).

Azok a hangfölvételek, amelyek a költő versmondását őrzik, egyértelműsítik, hogy a szövegnek térbeli elrendezése, mely elsősorban *Énekek* című főművére jellemző, segíteni hivatott az olvasót. ‘MINDEN szedési eljárás, a szavak elhelyezése a könyvlapon a hanghordozás kialakítását könnyíti meg, akár némán magában, akár mások előtt hangos olvasásról van szó’ – írta egy 1939 februárjában keltezett levélben (Sullivan 1970, 192). ‘Belső formának’ tekintette a zeneiséget és ‘velünk születettnek’ az iránta megnyilvánuló fogékonyságot. ‘A fogyatékos ritmusérzék föltehetően nem pótolható olyanoknál, akikre jellemző e hiányosság’ – állította, és hangversenybírátaiban döntő szempontként szerepel az előadó(k) ‘megfelelő ritmikái érzékének’ a mérlegelése (Shafer 1977, 32, 31, 123, 232). Kifogásolta, hogy sok összhangzattan elhanyagolja az időbeliséget, ‘a két hang megszólalása közötti távolságot’, mivel ‘az egyenetlen időközöket’ elválaszthatatlannak vélte a ritmus lényegétől (Shafer 1977, 296, 85). Az élő zene híve volt, fontosnak tartotta, hogy minden előadás különbözik az összes többitől, versmondásában időköz és hangsúly bonyolult kölcsönhatását érzékeltette, és Bartók zenéjében is nagyra értékelte a rubato szerepét. Ennek megvalósítását becsülte a Magyar Vonósnégyes játékában. Gyanítani lehet, hogy Beethoven kései vonósnégyesei azért is foglalkoztatták, mert hiányzik belőlük a metronóm jelzés, s olykor ‘nincs egyértelműen jelezve’,

melyik ütemre esik a hangsúly – ahogyan a Pound által sokra becsült Székely Zoltán jegyezte meg az opus 131-es jelzetű alkotás Scherzo tételéről (Kenneson 1994, 185). 1913-ban F. S. Flinttel közösen készített cikkében az imagizmus három ismerve közül a végsőt ekként fogalmazta meg: 'Ritmus vonatkozásában a zenei kifejezés (frázis), nem pedig a metronóm követése' (Sullivan 1970, 41).

A korábbi századok zenei gyakorlatában elsősorban az érdekelte szenvedélyesen, 'mennyiben kell az előadónak olyan kiindulópontként felfognia a leírtakat, amelyhez képest föl kell építeni vagy talán rögtönöznie kell valami újat, ami az övé' (Shafer 1977, 342). Jellemző, hogy ez a kijelentés egy olyan 1933-ban megjelent olasz nyelvű cikkében fordul elő, mely Olga Rudge hegedűjátékával foglalkozik, akivel utóbb Pound együtt fáradozott kiadatlan zeneművek közreadása érdekében. Zenészként műkedvelő maradt, és a munka szakszerű részét hivatásos zenészekre bízta, de ahhoz túlzottan is közel került a zenéhez, sőt akár azt is lehet mondani: túl sok szakszerű ismeretet szerzett, hogy közvetlen megfelelést próbáljon teremteni költői s zenei alkotások között. Hihetőleg ezért is voltak fönttartásai T. S. Eliot *Négy vonósnégyes* című sorozatával szemben (Kenner 1971, 136-138). Noha ismeretes olyan kései nyilatkozata, mellyel saját fő művét is bírálta (Kenner 1971, 457-458), az *Énekek* végülis megfelel következetesen vallott eszményének, mely szerint a műalkotás 'töredékekben, soha nem egységes egészként' létezik (Shafer 1977, 227). Az az 1940-ben egy japán hetilapban kifejtett véleménye, hogy 'Johann Sebastian Bach volt a legnagyobb európai zeneszerző' (Shafer 1977, 457), elválaszthatatlan attól, hogy tudta, milyen sok a meghatározatlanság e német szerző művészetében – a BWV 1048 jelzetű *G-dúr (Harmadik) Brandenburgi verseny* lassú tételének, sőt a BWV 903-as jelzetű *Kromatikus fantázia és fúga* első felének lejegyzése hiányzik illetve hiányos, *A fúga művészete* pedig befejezetlen s nem valamely meghatározott hangszerre vagy együttesre készült.

3. SZÖVEG ÉS ZENE

Az a hanyatlás, mely Pound szerint a zenében Bach halála, s főként a romantika idején következett be, elválaszthatatlan szöveg és zene viszonyának megváltozásától. Az amerikai költő nagyra becsülte ugyan Debussy művészetét – 1908-ban barátságot kötött Walter Morse Rummel zongoristával, kitől gyakran és avatott tolmácsolásban hallotta a francia zeneszerző alkotásait –, mégis szöveg és zene ellentmondását állapította meg a *Szent Sebestyén vértanúságának* bemutatója után (Stock 1970, 97). Ellenpéldaként Henry Lawes (1596-1662) műveire hivatkozott, ki nemcsak angol, de olasz, latin, sőt görög szövegek megzenésítésekor is messzeemenően figyelembe vette a nyelv fölépítését (Shafer 1977, 86).

'Megőrizte vagy tönkre silányította a költészet ritmusát és hangtani minőségeit?' Így tette föl a zeneszerzőre vonatkozó kérdést egy japán hetilapban 1940-ben (Shafer 1977, 458). Azért becsülte legtöbbször a tizenkilencedik századi orosz zeneszerzők közül Muszorgszkijt, mert 'az emberi hangra írt', azaz tiszteletben tartotta a nyelvet. Hangversenybírálataiban Pound arra figyelmeztette az énekeseket, hogy 'óvni kell attól, hogy valaki el nem sajátított idegen nyelven énekeljen' (Pound 197, 109, 74, 88, 98).

A nyelvek sokféleségéből a művelődések közötti lényeges eltérésekre oly módon következtetett, amely némileg rokon Kosztolányi felfogásával. 'Korunknak az egyformaság az ördöge' – írta 1930-ban, és állításának a tér- s időbeli szűklátókörűség bírálatával adott különös nyomatékot: 'Ha kilépünk az európai nyelvek s a reneszánsz örökség keretéből, még inkább erős másféleségekhez (alternatives) jutunk' (Pound 1996, 108, 109). 'A művészet helyhez kötött' – állítja az *Énekek* kilencvennyolcadik része (Pound 1975, 678), és értekező műveiben gyakran visszatérő tétel, mely szerint a hagyományok lényegéhez tartozik, hogy különböző módokon szeleteltek. Mivel meg volt győződve arról, hogy a nyelvi s zenei ritmus kölcsönösen függ egymástól, ellenezte a zene szövegének fordítását – 1933-ban ezért utasította vissza Raymonde Collignon énekes kérését, aki a *Cavalcanti* egy részletét akarta angolra átültetni a szerzővel (Stock 1970, 310). Azért van ennek különös jelentősége, mert a fordítást már-már azonosította a költői tevékenységgel, mintegy megelőzve az 'író olvasás' eszményének a fölállítását ('une lecture que je dirais *écrivante*,' Bonnefoy 2000, 10), amely hihetőleg az 'írható' (scriptible, writerly), sőt újraírható szöveg posztstrukturalista fogalmának továbbfejlesztéseként is felfogható. 1935-ből származik a következő kijelentése: 'Három évtizede vélem, tanítom s érvényesítem a gyakorlatban, hogy a fordítás az író képzésének lehető legjobb formája' (Pound 1996, 12).

Elképzelhető, hogy az *Énekek* magyar vonatkozásai – az 'Eljen Hatvany!' szavakat is tartalmazó harmincötödik illetve a 'Kosouth'-ot (az egyik értelmező véleményével ellentétben alighanem Lajost és nem Ferencet) emlegető harmincnolcadik rész (Pound 1975, 174, 189; Terrell 1980, 1: 157) – is összefüggésbe hozható a nyelvek s művelődések sokféleségének gondolatával. Pound zenészek révén került érintkezésbe a magyar kultúrával. A húszas években érdekelte George Antheil (1900-1959) tevékenysége – különösen *Ballet Mécanique* című alkotása, s 1927-ben cikket írt Antheil tevékenységéről a *New York Herald Tribune* számára, melyben az amerikai zeneszerző budapesti hangversenyéről is szólt (Stock 1970, 267). Antheil – ki 1925-ben a budapesti születésű Márkus Erzsébetet vette feleségül – ekkor már másodízben adott hangversenyt a magyar fővárosban. 1923-ban (február végén vagy március elején) *Sonata sauvage* (utóbb *Sonata mécanique*) néven ismert 'futurista' alkotását a közönség állítólag tetszéssel fogadta (Whitesitt 1983, 9), ám Kodály a *New Yorkban* kiadott *Musical Courier*-ban megjelent bírálatában elmarasztalta (1974, 2: 370-371).

Pound zenére vonatkozó nézetei vitára ösztönözték Serly Tibort (Kenneson 1994, 174), aki azután 1933 augusztusában Frid Géza társaságában meglátogatta a költőt Rapalloban (Shafer 1977, 334). Ugyanebben az évben a hegedűs Olga Rudge Budapesten is játszotta Antheil szonátáit (Shafer 1977, 345), vagy legalábbis az elsőt, melyről Szelényi István elismeréssel szólt abban a bírálatban, amely meglehetősen kedvezőtlen értékelést adott az amerikai szerző újklasszicista *Zongoraversenyéről* (Szelényi 1927). Mintegy két évtizeddel később kiadott, némileg nagy-zoló önéletrajzában, maga Antheil is úgy emlékezett vissza erre a hangversenyre, hogy a magyar sajtó 'óriási csalódással fogadta szelíd alkotását', s azt is megjegyezte, hogy 'rendkívüli módon zavarta' Bertók jelenléte, akit 'mindig roppantul tisztelt' (Antheil 1945, 189). Breuer János – kinek köszönettel tartozom e dolgozat szá-

mos részletére vonatkozó megjegyzéseiért – találoán állapította meg, hogy ‘Szelényi, Kodály zeneszerzéstánítványa, a legelszántabb magyar muzsikus-avantgardisták egyike épp ellenkező oldalról’ bírálta az amerikai zeneszerző munkásságát, mint mestere 1923-ban (Breuer 2005).

Lehetséges, Olga Rudge-nak is szerepe volt abban, hogy Pound érdeklődni kezdett Bartók alkotásai iránt. 1935. január 13-án Gertler Endre (1907-1998) 1931-ben létrehozott együttesének előadásában hallotta Bartók első és negyedik vonós-négyesét, valamint Serly Tibornak ugyanilyen műfajú alkotását (Shafer 1977, 367). Hamarosan azután az 1935-ben Új Magyar Vonósnegyes néven alakult együttesrel is érintkezésbe került, melyet többféle összeállításban is volt alkalma hallani illetve meghívni 1936-ban, 1937-ben s 1938-ban (Rachewiltz 1971, 102). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy az együttest 1937-től vezető Székely Zoltánt korábban is hallotta, hiszen ő már 1926-ban, majd 1929-ben s 1930-ban is föllépett Rómában – e két utóbbi alkalommal Frid Géza illetve a Pound által jól ismert Alfredo Casella társaságában. 1929-ben olyan méltatás is megjelent játékaról egy újságban, melyet a föltevések szerint maga a Duce készített (Kenneson 1994, 103, 456).

Az utókor által Magyar Vonósnegyesként ismert zenészek játékanak titkát Pound egyértelműen a nyelvtől is elválaszthatatlan sajátos hagyományra próbálta visszavezetni. Ezért is kérte, hogy más magyar szerzők műveit is adják elő Rapalloban – 1938. január 21-én adott hangversenyükről írott olasz nyelvű méltatásában Veress Sándor *Második vonósnegyeséről* is szólt (Shafer 1977, 428). Mi vonzhatta a magyar vonós művészek tevékenységében? Egyfelől nyilván az érzelgősség hiánya, másrészt a zenélésnek bizonyos szabadsága, amit hajlamos volt azzal a föltevésével társítani, hogy az élő zene különbözik a leírttól. Föltehetően volt tudomása arról, hogy Bartók némely alkotásának többféle befejezése létezik. Együttal az is erősen foglalkoztatta, mennyiben képviselhetnek az általa hallott zenészek sajátos hagyományt. Egyik 1937-ben, szintén olaszul megjelent cikkében kiemelte, hogy Végh Sándor és Koromzay Dénes egyaránt Hubay Jenőnél tanult. Érdekességként megjegyezhető, hogy olyan rubato játékot vélt hallani tőlük, amelyhez hasonlót 1919-ben Londonban éppen hiányolt Arányi Jelly játékból (Shafer 1977, 421, 112) – aki köztudottan szintén Hubay növendéke volt.

Létezhet-e valamiféle összefüggés a magyar zene és nyelv között? Egy 1939 októberében Serly Tibornak küldött népdalfordításból és a hozzá fűzött megjegyzésekből az sejthető: ez a kérdés ösztönözte arra, hogy valamennyire megismerkedjék a magyar nyelv jellegével. Átköltésében figyelembe vette a magyar szótagszámot, sőt a kiejtést is (Pound 1971, 326-327).

Mennyit ismerhetett Pound Bartók munkásságából? A rendelkezésemre álló források alapján nem tudok választ adni e kérdésre. Csakis annyit állapíthatok meg, hogy a magyar zeneszerző alkotásait gyakran méltatta – a *Zongoraszonátáról* éppúgy írt, mint az *Allegro barbaráról* –, s nemzetközi vonatkozásban vélte őket kiemelkedőnek. Meglehetősen jól tájékozódhatott a kortárs zenében. Már fiatalon Debussy zongoraműveit állította szembe a ‘negyedrangú óriás’-nak minősített *Sámson és Delilával*, majd Szkrjabin, Schönberg és Sztravinszkij zenéjének méltatására is vállalkozott (Shafer 1977, 96, 333, 412.) A fiatalabb orosz szerzőnek sok alkotását hallotta s 1928-29-ben a *The Dial* című folyóirat az ő fordításában közölte foly-

tatásokban Boris de Schloezer könyvét Sztravinszkij munkásságáról. 1936 szeptemberében Berg *Lírikus szvit*, Casella *Szimfónia* című alkotásával, Honegger *Második vonósnégyesével*, Hindemith brácsaversenyével együtt ismerte meg Bartók *Ötödik vonósnégyesét*, mely az összes többi műnél olyannyira mélyebb hatással volt rá, hogy *Bevezetés a kultúrába* című könyvében visszatért a méltatására, annak alapján, ahogyan a Magyar Vonósnégyes 1937. március 5-én játszotta e művet (Shafer 1977, 399, Pound 1970, 134-136). Az *Énekek* jelentésének fontos összetevője, hogy a pisai fogolytábor nyitott ketrecében, az időjárás viszontagságainak kiszolgáltatott, ítéletre váró költő Bartók halálát tragikusabbnak minősíti saját sorsánál (Pound 1975, 538).

A magyar szerző zenéjének értelmezését Pound a fordításhoz hasonlóan értelmezte. Két hagyomány kibékítése helyett úgy fogta föl, mint kétféle gondolkozásmód próbáját. Tisztában volt azzal, hogy az ilyen áthasonításban a véletlen éppúgy szerephez jut, mint a fordíthatatlanság. Hangversenyekről írt bírátaiban következetesen azt az álláspontot képviselte, hogy 'valamely dalt csakis az eredeti nyelven szabad elénekelni' (Shafer 1977, 133), és Bartók zenéjének megértését egy másik hagyomány elsajátítására irányuló föladatnak tekintette.

4. HAGYOMÁNY

A hagyomány olyan fogalom Pound műveiben, mely távolságot jelez az eredetiség és az újság eszményével szemben. Amidőn a költő azt állítja, hogy 'olyan arányban találunk valamely dolgot szépnek, amennyire képes megfelelni valamely szerepkörnek' (Pound 1996, 69), a romantikával igyekszik szembehelyezkedni. Azt az időszakot idézi föl, amelyben a zenei műfajok egy-egy szerepkörhöz kapcsolódtak. Személytelennek tekinti, 'techné'-vel azonosítja a művészetet. A techné fogalmát a *Nikomakhoszi erkölcsstan* alapján határozza meg, s egyben hibáztatja Arisztotelészt, amiért utóbb már nem számolt a techné-vel. Ezért írta 1940. január 16-án a következőket egy olyan levélben, amelynek a bölcsele George Santayana volt a címzettje: 'A Nyugat alkonya a *Nikomakhoszi erkölcsstan* és a *Magna* (vagy hosszú) *Moralia* között történt meg' (Pound 1971, 333). 'Művészet a művészetért – nem; művészet a propagandáért – sem; a művészet a biológia része' – jegyezte meg egy valamivel korábbi fejtegetésben (Pound 1996z, 112). A két szöveg nem mond el lent egymásnak. Mindkettőnek az a föltevés az alapja, hogy a művészet nem utánozhatja a természetet, mivel maga is annak a része. A techné nem állítható szembe a természettel, hiszen mindkettő teremt. Az *Énekek* negyvenötödik része a természetet s a művészetet mint a teremtés két alakját állítja szembe az uzsorával, mely 'CONTRA NATURAM' (Pound 1975, 230). Ahogyan a költő egyik értelmezője megállapítja: 'A névszó helyett az ige, az egység helyett a többféleség, a szillogisztikus helyett a biológiai logika mellett száll síkra, s a nyelvből száműzi Arisztotelész metafizikájának szubsztanciális állításait.' A metafizikát az elvonatkoztatással azonosítja, és 'Crocéval szemben nemcsak elutasítja a vélekedést, mely szerint a művészet a bölceleti megismerés előtti intuitív pillanat, de egyenesen azt tételezi föl, hogy a művészet a legmagasabb megismerés, mivel az emberi tudásnak minden – racionális és intuitív – formáját magában foglalja' (Ardizzone 1996, 31, 35).

Aligha lehet csodálkozni azon, hogy az Olaszországban élő Pound arra a következtetésre jutott: 'a zenében, s a többi művészetben is, a tizennyolcadik század (...) nagy formák széttöredezését hozta' (Shafer 1977, 47). Bartók munkásságát azért is értékelte nagyra, mert úgy vélte: a magyar zeneszerzőnek a huszadik században sokkal nehezebb volt élő hagyományhoz kapcsolódnia, mint a romantika előtti kisebb tehetségek: 'Boccherini, Op. 8. No. 5 jelzetű műve (ahogyan az Új Magyar Vonósnygyes játssza) a kultúra mintapéldánya. Bartók *Ötödik vonósnygyese* ugyanilyen föltételek mellett (1937. március 5, Rapallo) személyes küzdelem lenyomata, hihetőleg olyan emberé, aki az 1880-as években született' (Pound 1970, 136). Ez az észrevétel rokon Eliotnak azzal a föltevésével, mely szerint a tizenhetedik században 'az érzékenység széttagozódása következett be'. 'Tennyson és Browning gondolati költő, de a gondolatot nem érzi olyan közvetlenül, mint a rózsa illatát' (Eliot 1962, 28, 27). Pound 'a zene tizennyolcadik századi hanyatlásá'-ról ír, s úgy gondolja, a romantika olyan zenét hozott, melynek 'szerkezete inkább emocionális, mintsem zenei' (Shafer 1977, 116, 65).

Lehet ezt a véleményt elfogultnak tartani, de tagadhatatlan, hogy korábbi évszázadok művészetének újrafölfedezéséhez adott ösztönzést. 'Az európai civilizációt vagy megvetett szóval „kultúrát” talán legjobban úgy lehet jellemezni, mint középkorból származó törzset, amelyet azután időről időre klasszicizmussal öntöttek le' (Pound 1961, 56). Bámmennyire igaz, hogy Pound nem igazán kedvelte Richard Wagner műveit, Walter von der Vogelweide iránt érzett csodálata mintha a *Meistersinger* üzenetét idézné föl: 'A németek azt állítják, hogy költészetük fejlődött a középkor óta. Az a véleményem, hogy Goethe és Stefan George legjobb lírájában semmit nem csinál, amit régen nem csináltak még jobban' (Pound 1961, 55). Aligha lehet ezt az előítéletet idejét múltnak nyilvánítani, hiszen összhangban van az a legközelebbi múltban megfogalmazott véleménnyel, amely szerint 'a romantikus kor (...) képtelen volt igazán megérteni Shakespeare-t' (Bonney 2004, 213). Nemcsak a techné s a mimészis szembeállításáról van szó, de arról is, hogy 'a költészet nem az emóció szabadjárá engedése, hanem menekülés az emóciótól, nem a személyiség kifejezése, de elszakadás a személyiségtől' (Eliot 1950, 10). Pound már 1918-ban a 'megszerkesztett zene (pattern music)' érdekében szállt síkra az olyannal szemben, amelynek 'impresszió, szín, program' a jellemző vonása (Shafer 1977, 122). Rossiniban a filmzenészek elődjét látta, 'Chopin halála s Debussy első művei között' határozott hanyatlást velt érzéklni, s a Toscanini vezényelte *Falstaff* számára 'másodrangú zenét' képviselt. Elhagyta a hangversenyt, ha Saint-Saëns műve került előadásra, Mascagni s Puccini zenéjét pedig 'ócska latyak'-hoz hasonlította (Shafer 1977, 77, 351, 398, 103, 154).

Ha mai szemmel olvassuk Pound írásait a zenéről, aligha tagadható, hogy több vonatkozásban is előrelátónak bizonyult. Kifogásolta a régebbi zene 'túlzottan lassú' előadásait, 'vonalszerűséget', sőt 'érdes' hangvételt ('crispness') igényelt, és az ütőhangszerek előtérbe állítását jósolta meg – ez utóbbi állítása kétségkívül összefüggésbe hozható azzal, hogy saját maga is föllépett dobosként zeneművek előadásában (Shafer 1977, 112, 443, 103, 296).

Nehéz megmondani, milyen mértékben tulajdonítható Pound hatásának, hogy egyre több figyelem irányult korábbi századok művészetére, de lehetetlen kétség-

be vonni, hogy jelentős mértékben hozzájárult történeti tudatunk kitágításához. 1911 júliusában Milano könyvtárában az 1200-ban meghalt Arnaut Daniel kéziratai között talált két szöveget az eredeti zenével; 1920 végén a londoni Boosey and Co. cég közreadásában *Öt trubadúr ének* jelent meg, melyet hivatásos zenész, Agnes Bedford segítségével ő rendezett ajtó alá, 1933-tól rendszeres hangversenyeket rendezett Rapalloban, melyeken a közönség által egyáltalán nem ismert művek sora került előadásra, 1936-ban Torinoba küldte Olga Rudge-ot, hogy jegyzéket készítsen az ottani Nemzeti Könyvtárban található Vivaldi-művekről, a rákövetkező évben pedig a drezdai Sächsische Landesbibliothek-ből rendelt mikrofilmeket ugyanennek a zeneszerzőnek ott őrzött alkotásairól, majd ennek alapján sajátmaga készített másolatot a kiadás számára (Stock 1970, 102, 234-235, 317, 337, 328-329). 1939-ben olasz tanulmányban sürgette Vivaldi műveinek újrafelfedezését, anélkül, hogy megfeledezett volna arról, hogy nem az olasz szerző művészetét, hanem Johann Sebastian Bach építkezését tekintette a romantika előtti zene csúcspontjának (Shafer 1977, 451; Pound 1970, 153).

Azok a részei az *Énekeknek*, amelyek az uzorát teszik felelőssé a művészet hanyatlásáért, tökéletes összhangban vannak a költő hangversenybírálataival, amelyekben szerző és zeneszerző kettéválását szellemi hanyatlás jeleként értelmezi. Sok ismert előadóról jelent meg elmarasztaló bírálata: Bruno Walter Mozart-értelmezését érzélgősnek minősítette, Mojszejevics, sőt Myra Hess vagy Artur Schnabel játékát is tűzijátékhoz hasonlította, az olyan hegedűsökről pedig lesújtó véleményekkel volt, akik Wieniawski műveit adták elő. Ugyanakkor érdemes leszögezni, hogy nem a leírtakhoz hű, pontosnak tartott értelmezést kérte számon az előadókön, hiszen a zene lényegét elválaszthatatlannak tartotta az 'előadói szabadság'-tól (Shafer 1977, 397, 76, 99, 234, 237, 88, 101, 475).

'A szélsőségesen modern zenészek éppúgy dühösen fogadták Sztravinszkij, mint a kubisták Picasso konzervatív fordulatát' - nyilatkozta Székely Zoltán 1925-ben (Kenneson 1994, 1925). Hasonló szemrehányás nem érthette Poundot, hiszen ő még klasszikus műveltségen nevelkedett, nem érezte magáénak a futuristák hagyományellenes magatartását, korai éveitől vallotta, hogy az időben korábbi lehet újszerűbb a későbbinél. Számára a történetiség azt jelentette, hogy időben visszafelé is lehet olvasni. 'Chaucer mélyebben ismerte az életet, mint Shakespeare' - állította, s nehogy félretértsék, rögtön hozzátette, hogy a korábbi költő 'nagy fordító volt', 'nyitott a folk-lore-ral szemben', 'akkor írt, amidőn nem volt szegény olvasni' és 'Anglia még Európához tartozott' (Pound 1961, 99-102). 'Reneszánsz hanyatlás'-t emlegetett a festészet történetében és a szonett megjelenését sem egyértelmű előrelépésként fogta föl: 'Az olasz szonett már 1300 körül szavalásszerűvé vált, mindenekelőtt azért, mert minden sora egyforma hosszúságú volt - ami önmagában is a daltól eltávolodásból következett' (Pound 1961, 132, 157). 1912-ben, a *New Age* hasábjain az 'utánzás általi haladás' eszményét hirdette (Kenner 1971, 224-225), majd az *Énekek*-ben azt írta, hogy 'a gondolat Sagetrieb-ből építkezik', s e föltehetően általa teremtett német szót a hagyománnyal, 'idézetekben beszéddel s gondolkozással', palimpszesztussal, valószínűségekre vonatkozó öröklött közmegegyezéssel azonosította (Pound 1975, 690, 605, 690, 797). 'Régóta kárhoztatom vagy legalábbis bosszantom a szürrealistákat - írta 1940-ben -, mert együgyűen

abban hisznek, hogy kitaláltak valamit, ami pedig már Guido Cavalcanti költészetében akkor megvolt, midőn Dante még csak a tizedik évében járt. A középkori költészetben sok a szürrealizmus. Az emberi szellemnek vannak visszatérő kifejezési igényei' (Shafer 1977, 457). Az 1920-ban megjelent *Hugh Selwyn Mauberley* című költeményt záró 'Ajánlás' Chaucer 1372 és 1386 között írt *Troilus and Cryseyd* című alkotásának hasonló részét idézi föl, mintegy igazolva T. S. Eliotnak azt az észrevételét, hogy 'a művészet sosem halad előre', s a költő 'alkotásának legegynibb részei olykor azok, amelyekben a halott költők, elődei legszigorúbban nyilvánítják ki a halhatatlanságukat' (Eliot 1950, 6, 4). Pound egy 1936-ban írott cikkében azt állította, hogy 'a zene egyszerre hanyatlott és fejlődött 1290 után' (Shafer 1977, 396). A maga korában meglehetősen kivételes ismereteket szerzett a zene történetéről, s alighanem ennek köszönhető, hogy világosan látta, mennyire elválaszthatatlan egymástól hagyomány s újszerűség. Miközben számos kortársát az időbeli rövidlátás kísértette meg, ő mélyen átérezte az újítás ábrándszerű viszonylagosságát. Ez teszi érthetővé alapföltevését, melyet így fogalmazott meg: 'A kultúra ott kezdődik, mikor az ember erőlködés nélkül CSINÁL valamit' (Pound 1970, 209).

IRODALOM

- Antheil, George (1945) *Bad Boy of Music*. New York: Doubleday, Doran and Co.
- Ardizzone, Maria Luisa (1996) 'Introduction', in Pound, Ezra *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Durham and London: Duke University Press.
- Bonnefoy, Yves (2000) *La communauté des traducteurs*. Strasbourg: Presses Universitaires.
- Bonnefoy, Yves (2004) *Shakespeare and the French Poet*. Ed. and with an Introduction by John Naughton. Chicago: The University of Chicago Press.
- Breuer, János (2005) Június 20-án keltezett gépiratos levél.
- Davie, Donald (1964) *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. New York: Oxford University Press.
- Eliot, T. S. (1950) *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Eliot, T. S. (1962) 'The Metaphysical Poets', in Keast, William R. (ed.) *Seventeenth Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 22-30.
- Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kenneson, Claude (1994) *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Kodály, Zoltán (1974) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Második kiad. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kosztolányi, Dezső (1972) *Hattyú*. Budapest. Szépirodalmi.
- Pater, Walter (1966) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. with an Introduction by Adams Philipps. Oxford: Oxford University Press.
- Pound, Ezra (1961) *ABC of Reading*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1963) *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1970) *Guide to Kulchur*. New York: New Directions.
- Pound, Ezra (1971) *Selected Letters: 1907-1941*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1975) *Cantos*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1996) *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Durham and London: Duke University Press.
- Rachewiltz, Mary de (1971) *Discretions*. Boston and Toronto: Little, Brown and Co.
- Schafer, R. Murray (ed.) (1977) *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New York: New Directions.

- Stock, Noel (1970) *The Life of Ezra Pound*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Sullivan, J. P. (1970) *Ezra Pound: A Critical Anthology*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Szelényi, István (1927) 'George Antheil szerzői estje', *Zenei Szemle*, 11. 4-5: 140.
- Terrell, Carroll F. (1980) *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Whistler, James Abbott McNeill (1967) *The Gentle Art of Making Enemies*. New York: Dover.
- Whitesitt, Linda (1983) *The Life and Music of George Antheil*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

BAZSÁNYI SÁNDOR

A fejét csóváló műértő esete a farkát csóváló kutyával

EGY IRONIKUS WITTTGENSTEIN-MONDAT FÉLREÉRTÉSE

„Tárgyunk (az esztétika) igen nagy és amennyire meg tudom ítélni, teljesen félreértett terület” – indítja Wittgenstein 1938-as cambridge-i esztétikai előadásait.¹ A wittgensteini esztétika egyik leginkább félreérthető, mivel módfelett ironikus, kijelentése például így szól: „Nem beszélünk az óriási alkotások (*tremendous things in Art*) értő megítéléséről (*appreciating*).” (1998, 17.)² De hogy – az állítás elsődleges látszatán túl – a mondott és a gondolt minőségek ellentétességének ironiájáról (*ironia contraria*) van-e szó, hogy tudniillik igenis beszélhetünk „az óriási alkotások értő megítéléséről”; vagy csupán a jelentés másságának ironiájáról (*ironia alia*), miszerint nem tudjuk eldönteni, vajon beszélhetünk-e (és ha igen, hogyan) „az óriási alkotások értő megítéléséről” –, nos ez a kérdés telibe találja a '30-as évek Wittgensteinjének egyik legégetőbb dilemmáját.³ Amennyiben tényleg nem beszélhetünk az 1918-as *Tractatus* logikailag tiszta nyelvén semmiféle „Magasabbról”, mondjuk egy „óriási alkotás” szépségéről, akkor – a „hallgatás” helyett – milyen nyelvet találhatunk rá? És ha egyáltalán találhatunk, arra találunk-e nyelvet, amire kerestünk? Vagy csupán a keresés hiábavalóságára? Talán éppenhogy arra találunk szavakat, hogy – Esterházy Péter *Termelési regényét* idézve – „nem találunk szavakat”? Tudjuk-e használni az „értő megítélés” nyelvét az igazán jelentős műalkotások megragadására? Vagy csupán a megragadhatatlanság részben kudarcos, részben felemelő tapasztalatának „értő megítéléséről” lehet szó? Csakis erre, Tandori Dezső találó fordulatával: a „megnyerhető veszteségre” lehet szavunk?

Mintha az „óriási alkotások” és az „értő megítélés” különbsége révén kibékíthetetlenül állna szemben egymással – a kanti esztétika klasszikus fogalom-párját használva – egyfelől a fenséges érzéki-szellemi *tremendum*-élménye, amely nem feleltethető meg maradéktalanul előzetes szempontjainknak és elvárásainknak, hiszen tárgya leírhatatlan és uralhatatlan; másfelől a kalkulálható szépre (Wittgenstein úgy mondaná: *correctness*) vonatkozó érzéki-reflexiók ízlésítélet, amely többnyire előzetes, formális normáink szerint szerveződik, amennyiben tárgya leírhatónak, sőt