

TANULMÁNY

Szegedy-Maszák Mihály

A MŰ ÖNAZONOSSÁGA

ÉS AZ ELEMZÉS KOCKÁZATAI*

„Minél nagyobb egy műalkotás, [...] annál kevesebb esélyünk van az értelmezésére.”¹ Hans Neuenfels, az 1941-ben született német író s költő e szavaival azt a rendezését értelmezte, mellyel 1981-ben Frankfurt am Mainban mutatták be az *Aidát*. Azóta több munkája – így az 1998-ban Stuttgartban, 2000-ben, illetve 2001-ben Salzburgban, 2003-ban a berlini Deutsche Oper színpadán, 2006-ban az ugyanebben a városban működő Komische Operben, 2008-ban Essenben vagy 2010-ben Bayreuthban színre vitt *Szöktetés a szerútból*, *Così fan tutte*, *A denevér*, *Idomeneo*, *A varázsfuvola*, *Tannhäuser s Lohengrin* – megerősíthette a véleményt, hogy ez az alkotó különösen érzékenyen vesz tudomást azokról az akadályokról, amelyekkel szembe kell néznie bárkinek, aki műértelmezéssel próbálkozik.

Mielőtt gondolataimat vázolnám, kötelességem, hogy óvatosságra intsek. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy rokon tudományok olykor alakulá-
suknak éppen más és más szakaszát élik meg. Elképzelhető, hogy a magyar zene-
tudománynak jelenleg egyáltalán nem azok az igényei, amelyek az irodalomtudo-
mánnak. Ez utóbbiakról is nyilván elfogult véleményem van, tehát nem szabad
általánosítani abból, aminek a körvonalazására a továbbiakban vállalkozom.

Mintegy négy évtizeddel ezelőtt, amidőn Hankiss Elemér előbb két magyar vers,² majd négy rövid elbeszélés³ elemzésére ösztönözte a magyar irodalmárokat, többünket megkísértette annak a lehetősége, hogy e szövegek belső lényegét próbáljuk megragadni. Kezdő irodalmárok egy része hamarosan más költői szövegek vizsgálatára is vállalkozott, s a műelemzés gyakorlata utóbb nemcsak a tudományban, de az oktatásban is érvényesült. Néhányan középiskolai tankönyvek írásával is próbálkoztunk. A törekvés nyilvánvalóan irodalmi alkotásoknak akkoriban ural-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett szimpózi-
umán, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2010. november 27-én elhangzott elő-
adás írott változata.

1 Otto Kolleritsch (szerk.): *Oper heute: Formen und Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*. Wien–Graz: Universal Edition, 1985, 35.

2 Hankiss Elemér (szerk.): *Formalkötő elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

3 Uő (szerk.): *A novellaelemzés új módszerei*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

kodó eszmei kisajátítása ellen irányult, és jórészt lényegesen korábbi külhoni példából merített ösztönzést. Közülük itt csak egyre hivatkoznék. I. A. Richards *Practical Criticism* címmel 1929-ben kiadott könyvében számolt be egy kísérletéről. Egyetemi oktatóként arra kérte növendékeit, hogy írjanak a nekik adott versekről. „A költemények szerzőjét nem nevezte meg, s ritka esetektől eltekintve nem is derült fény kilétükre”.⁴ A résztvevők nevét Richards nem fedte föl, és semmilyen vonatkozásban nem kívánta irányítani a véleményüket. Ezt a próbálkozást a New Criticism néven ismert irányzat amerikai és angol képviselőinek egy sor olyan vállalkozása követte, amely igyekezett nem tudomást venni életrajzi és történeti ismeretekről, vagyis azt kívánta sugallni, hogy verseket lehet úgy elemezni, hogy kiemeljük őket az időből. Az 1960-as évek második felében, amidőn egy rövid ideig az angliai Cambridge-ben tanulhattam, némely órán úgy tettek elénk elemzendő verset, hogy fogalmunk nem volt arról, mikor s ki írta.

Hiba volna kétségbe vonni, hogy ez az örökség nem gyarapította lényegesen ismereteinket. Egyfelől hiteltelénítette az olvasói élménybeszámolót – ez jellemezte például Gyergyai Albertnek azokat a szép esszéit, amelyek gyakran három ponttal fejeződtek be – és rákényszerített tudósokat, oktatókat és tanulókat, hogy komolyan vegyék a szövegszerúséget, és ne érijék be életrajzi és történeti tények ismeretével, mely meghatározó szerepet játszott a pozitivista irodalomtudományban. „Milyen zabkását evett John Keats?” Cleanth Brooks Robert Browningnak ezt a gúnyos kérdését idézte 1947-ben kiadott elemzésgyűjteményében,⁵ mely egyike volt azoknak a köteteknek, amelyek ellenhatást hoztak a műalkotásokat társadalmi, történeti vagy lélektani dokumentumként szemlélő felfogással szemben.

Mi okozta, hogy azóta némileg megváltozott a szemlélet? Erre a kérdésre próbálok választ keresni.

Elemezni akkor volna könnyű, ha a mű a föltételezett valóságnak olyan megsemmisíthetetlen alkotóeleme volna, melynek azonossága változatlan. Nem hiszem, hogy szerencsés, ha a szöveg helyébe a szövegösszefüggés (kontextus) kerül, mint némely művelődéstudományi (*cultural studies*) jellegű szakmunkában, de nehezen tagadható, hogy „le contexte fait partie du texte” („a kontextus a szöveg része”) – ahogyan már egy 1973-ban megjelent, a francia strukturalizmus szellemében fogant regényelméleti könyv szerzője is elismerte.⁶ Gérard Genette, a strukturalista elemzés kiváló művelője figyelmeztetett arra, hogy „a művészet világa nem öntörvényű tárgyak gyűjteménye, hanem kölcsönhatásos tevékenységek mágneses tere”.⁷

A művelődéstudomány egyik hátránya arra vezethető vissza, hogy egy szaktudós legföljebb egyetlen területre érthet. Az irodalomártnak nem lehetnek szaksze-

4 Ivor Armstrong Richards: *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964, 3.

5 Brooks, Cleanth: „Keats’s Sylvan Historian”. In: Abrams, M. H. (ed.): *English Romantic Poets: Modern Essay in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1960, 355.

6 Charles Grivel: *Production de l’intérêt romanesque. Un état du texte (1870–1880), un essai de constitution de sa théorie*. The Hague–Paris: Mouton, 1973, 61.

7 Genette, Gérard: *L’Œuvre de l’art ** La relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997, 223.

rú ismeretei a nyelvről, a bölcseletről, a többi művészetről, a történelemről vagy a néprajzról. Egy Bartók munkásságával foglalkozó könyvet azért akarok elolvasni, hogy többet tudjak meg a zenéről. Nem igénylem, hogy egy ilyen munka például Adyval foglalkozzék, mert amennyiben irodalmárként tevékenykedem, van arra esély, hogy több ismerettel rendelkezem Ady költészetéről, mint egy zenetudós. Az irodalomtudományban az új historizmus nevű irányzat hatására elmosódott, sőt szinte megszűnt a különbség irodalmi és nem irodalmi szöveg között. „Az olvasott szövegről föltételezik, hogy valami másnak a nyoma, nem valamely jelentés letéteményese, hanem a 'kulturát' tükröző elgörbített, torzító camera obscura” – ahogyan egy irodalmár írta,⁸ történetesen éppen abban az amerikai folyóiratban, amelyik talán a legnagyobb nyomatékmal vonta kétségbe a szövegelemzés hitelét – igaz, az idézett tanulmány 2007-ben jelent meg, amikor már lehetett sejteni, hogy a folyóirat szerkesztése hamarosan és döntően meg fog változni.

A befogadás esztétikájának s különösen történetének hívei már korábban és más irányból tették kérdésessé a szöveg önazonosságát. Az általánosan elterjedt véleménnyel ellentétben nem a *Rezeptionsästhetik* második világháború utáni elterjedése hozott fordulatot. Virginia Woolf már 1916-ban azzal érvelt, hogy „a valódi műalkotásoknak van egy sajátossága: minden újraolvasáskor változást érzékelhetünk bennük”.⁹ Ha valaki, ő igazán észrevehette irodalmi alkotások átminősülését, hiszen több alkalommal apjának, Sir Leslie Stephennek korábbi értelmezéséhez képest, annak ellenében alakította ki a sajátját. A Bloomsbury-csoportként ismert közösség irodalomhoz, képzőművészethez, sőt zenéhez értő tagjait a korábbi alkotásokról a Viktória királynő idejében elterjedt felfogásnak a megtagadásakor, már az első világháború előtt az a meggyőződés vezette, hogy nem létezik első értelmezés, az olvashatóság a befogadó előítéleteitől, ezek pedig értelmezői tapasztalattól és intézményes keretektől függenek. A nagy múltú angol színházi kultúrában korán megfogalmazódott a föltevés, hogy egyazon mű különböző előadásában legfőbb olyan hasonlóságok kereshetők, amelyeknek utóbb Wittgenstein a „Familienähnlichkeiten” („családi hasonlóságok”) nevet adta.¹⁰

Ugyanez áll a fordításokra. Forrás- és célszöveg között nagyobb a távolság, mint zongora- és zenekari változat között. A *Miroirs* harmadik darabja, az *Une barque sur l'océan* későbbi, zenekari változata alapján ugyan némileg más elemzést igényel, mint a zongoramű, mert Ravel kiválóan hangszerelt, ám a nyelvek egymástól eltérő alaktani tulajdonságainak – például a szóhangsúlynak – eltérései lényegesebbek, nem szólva a történeti hagyományaik különböző voltáról. „Wir Deutschen wissen noch nicht, was der 'Ulysses' ist!” („Mi, németek még nem tudjuk, mi az 'Ulysses'!”) Arno Schmidtnek ez az 1957-ben tett kijelentése a Georg Goyert készí-

8 C. Jan Swearingen: „What is the Text; Who Is the Reader. A Meditation on Meanderings of Meaning”, *New Literary History*, 38. (2007), 150.

9 Virginia Woolf: *The Essays*. II. k.: 1912–1918. Szerk. Andrew McNeillie, San Diego–New York–London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1987, 27.

10 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Revised fourth ed. by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte, Oxford: Wiley–Blackwell, 2009, 36.

tette fordításról, amelyet Joyce hitelesített,¹¹ jellemző példa arra a huszadik században meglehetősen elterjedt fölfogásra, mely szerint a művek élete elválaszthatatlan attól, hogy új összefüggésbe helyeződve elveszítik önazonosságukat. A *Hamlet* angol szövegváltozatai, Arany János, Yves Bonnefoy és Nádasdy Ádám átköltései között olyan alapvető a különbség, hogy csakis nagyon különböző értelmezésekre adhatnak ösztönzést. Jellemző, hogy Wolfgang Iser, a *Rezeptionsgeschichte* egyik ismert képviselője Carlyle *Sartor Resartus* című 1834–35-ben megjelent művére vezetve vissza a gondolatot, hogy az értelmezés mindig különböző beszédmódoknak – ebben az esetben a német metafizika és a brit empirizmus nyelvének – ütközését jelenti.¹² Kappanyos András és munkatársai azzal a hallgatólagos előföltevéssel készítették el az *Ulysses* újabb magyar változatát, hogy Gáspár Endre és Szentkuthy Miklós munkája nem ad hiteles képet a többé-kevésbé angol nyelvűnek mondható regényről. Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy akad majd olvasó, aki e harmadik változatban is kevesellni fogja a „családi hasonlóságokat”.

Befogadástörténet és fordítástudomány együttes hatása érzékelhető a *The Reception of British and Irish Authors in Europe* című, 2002-ben indult nemzetközi könyvsorozatban. Tudtommal eddig tizennyolc szerző műveiről jelent meg összefoglalás. Bölcselő (Hume) és természettudományos értekező (Darwin) is szerepel közöttük, de a többséget úgynevezett szépírók képviselik. E sorozat alapföltevése, hogy a műnek nincs önazonossága, hiszen új környezetbe kerülve, más nyelven vagy közegben (médiumban, például mozgókép alakjában vagy megzenésítve) lényegi változásoknak van kitéve. Noha manapság az angol lehet a legelterjedtebb nyelv, valószínű, hogy a *Hamletet* többen ismerik fordításban, mint „eredetiben”.

Lehetne azzal érvelni, hogy a mű elmosódott körvonalú fogalom. „Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?” („De fogalom-e egyáltalán egy homályos fogalom?”) – kérdezi a bölcselő. Sőt azt is állítja: „Eine unscharfe Begrenzung, das ist eigentlich gar keine Begrenzung” („Egy meghatározatlan értelem – voltaképpen egyáltalán nem volna értelem.”)¹³ Talán ajánlatos elismerni, hogy a műalkotás szót rögzített, állandó jelentés nélkül használjuk. Jellemző, hogy az irodalmárok többsége abban az időszakban folyamodott előszeretettel az „elemzés” szóhoz, amikor úgy látszott, a költészettan voltaképp alkalmazott nyelvészet – ahogyan Jakobson vélte. A „felosztásnak [...] a dühe”, sőt „a számolásnak [...] a megszállottsága”,¹⁴ az építkezés, arányteremtés, tagolás törvényei álltak a figyelem középpontjában, átutalások rendszerét, részeknek egymáshoz illesztését, olyan belső ismétlődéseket keresett az elemző, amelyek alapján a befogadó célulvő előrehaladást tételezett föl. Nemcsak a jeltudomány viszonylagos háttérbe szoru-

11 Arno Schmidt: *James Joyce – Stanislaus Joyce*. Zürich: Haffmans, 1994, 48.

12 Wolfgang Iser: „The Emergence of a Cross-Cultural Discourse. Thomas Carlyle’s *Sartor Resartus*”. In: Sanford Budick–Wolfgang Iser (szerk.): *The Translatability of Culture*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, 245–264.

13 Wittgenstein: i. m. 71. §, 60. és 99. §, 75.

14 Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971, 7. – Magyarul: ford. Ádám Péter és Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris, 2001, 7.

lásával és a hermeneutika ösztönzésével magyarázható, hogy ma inkább „értelmezés”-ről beszélünk. „Das Verstehen selbst ist ein Zustand, woraus die richtige Verwendung entspringt” „A megértés maga állapot, amelyből a helyes használat fakad” – figyelmeztet a már idézett szerző.¹⁵ Az elemzés ismeretet kínál, az értelmezés még valami mást is föltételez.

Hadd hivatkozzam Sachs utolsó megszólalásának hírhedtté vált részletére:

Habt acht! Uns dräuen üble Streich!
zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
in falscher welscher Majestät
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,
und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land;
was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.

Vigyázzatok! Gonosz tréfák fenyegetnek minket!
Széthullik a német nép és birodalom,
Hamis, idegen fenségében
Egy fejedelem sem érti meg nemsokára népét,
És idegen limlommal idegen ködöket
Hoznak nekünk a német földre;
Senki nem tudja már, mi német és mi valódi,
Nem él a német mesterek tisztességében.¹⁶

Ismeretes, hogy e szavakat Cosima tanácsolta. A korábbi változat így hangzik:

Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, –
laßt ab vom Kampf! Nicht Donnerbüchs'
noch Pulverdampf
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!

Sok erkölcs és sok szokás elhervad,
Romba dől, füstbe száll, –
Hagyjátok abba a harcot! Sem mordály,
sem löporfüst
Nem teszi ismét szilárddá azt, mi már
csak fuvallat.¹⁷

Egy irodalmár joggal állította, hogy a *Meistersinger* palimpszeszthez hasonlít, s példájából azt a következtetést lehet levonni, „mennyre törékeny” (brüchig) „a műalkotásnak mint összefüggő, célirányos egységnek a fogalma”.¹⁸ Mivel eszmeileg és zeneileg sem egységes, különböző időpontokban lejegyzett részletei és háttörténetének ellentmondásai alapján föltehető a kérdés: melyik *Meistersingerről* beszél valaki. Magától értetődik, hogy nem az elemzés helyett van szükség a hatás és befogadás történetének mérlegelésére, hiszen még az összhangzattani vagy szerkezeti elemzést is be lehet építeni az értelmezés történetébe. A régiesítés (archaizálás) másként hatott 1868-ban, és másként az avantgárd, az új (neo-) klasszicizmus, a Darmstadti Iskola vagy a posztmodernség idején. Vajon nem hasonló-e a helyzet Shakespeare megannyi színművével, Proust nagy regényével és sok más írói alkotással?

A fenomenológia legjelentősebb irodalmára a lejegyzést „unvollständige Ausführungsschrift”-nek nevezte, arra hivatkozván, hogy a műalkotás „változásainak

15 Wittgenstein: i. m. 146. §, 93.

16 Gádor Ágnes nyersfordítása.

17 Gádor Ágnes nyersfordítása.

18 „Hier gilt's der Kunst – aber welcher? 'Die Meistersinger von Nürnberg' als Katalysator künstlerischer Selbstreflexion im Wandel ihrer Geschichte”. In: Robert Sollich–Clemens Risi–Sebastian Reus–Stephan Jöris (szerk.): *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, 2008, 88.

történeti folyamata csak a művázlat (*Werkschema*) lehetséges alakjaihoz tartozó mindig újabb lehetőség fölfedezésének és megvalósulásának (*Aktualisieren*) folyamata”.¹⁹ Érdemes megjegyezni, hogy ez az észrevétel még a befogadás- és hatástörténetre irányuló vizsgálódások elterjedése előtt fogalmazódott meg. Ingarden a zenét állította példaként az irodalmárok elé, hogy figyelmeztesse őket a mű fogalmának kérdéses voltára. A kottaképhez hű megszólaltatás, a forrásszövegnek megfelelő fordítás, a szöveg szerint megrendezett színházi előadás eszményét sok kifogás érte a legutóbbi évtizedekben. 2002-ben Frankfurtban Christof Nel rendezésében láttam a *Meistersingert*. Beckmesser sárga csillagot viselt. 2007-ben Bayreuthban Katharina Wagner a harmadik felvonásban könyvek, sőt emberi lények elégetését is megjelenítette, és Sachs végső énekének fölhangzásakor a nemzetiszocializmust is földidézte. Lehet e rendezéseket nem szeretni, de annyiban létjogosultak, hogy egy művet képtelenség elválasztani értelmezésének, befogadásának változásaitól, sőt általában a történelemtől. Amennyiben az eredetiség művészi érték lehet, csakis annak lehet joga észrevenni, ki történeti ismeretekkel rendelkezik. Teremt-e metaforát egy költő, vagy használja a másoktól örököltet? Ez a kérdés Jakobson és Riffaterre egykori verselemző vitája során is fölmerült, és aligha kerülhető meg Vörösmarty, Arany János vagy akár József Attila olvasásakor. Nem vitás, különböző korok befogadói mást vesznek észre és becsülnek. A zenében egy bő évszázad hangfölvételeiből sejteni lehet, hogy miként változott az értelmezés, az irodalomban még ennyi bizonyosságunk sincs. Kevés fogódzónk van ahhoz, hogy megállapítsuk, miként olvastak a múltban.

Milyen akadályai lehetnek a műelemzésnek? A töredékszerűség és a befejezetlenség kérdéskörével ezúttal nem foglalkozom, mert bonyolultsága miatt nyilvánvalóan önálló vizsgálódásra tart igényt, melynek a képzőművészetekre is ki kell terjednie. Két példát említenék. Az egyik Vincenzo II Gonzaga arcképe a bécsi Kunsthistorisches Museumban. Eredetileg egy mantuai oltárképhez tartozott, amelyet 1801-ben szétvágtak. Lehet azzal érvelni, milyen ragyogóan festette meg Rubens e fiú képmását, de az értelmezés óhatatlanul is fogyatékos marad, ha nem számol az eredeti kép fölépítésével – ennek megállapítása pedig maradéktalanul aligha lehetséges. Ismeretes a föltevés, mely szerint *A fúga művészete* „Bach halála idején kevésbé volt befejezetlen, mint ahogyan az utókorra maradt, de bármit is tartalmazott az elveszett vázlat, nem lehetett eléggé kidolgozott ahhoz, hogy a négyes fúgát lezárja”.²⁰

Legalább három tényezőre lehet utalni: a mű változataira (és/vagy megkérdőjelezhető befejezettségére, gondoljunk csak Turner egyes festményeire), a szövegközöttségre – másként olvassa Donne költeményeit, aki ismeri T. S. Eliot műveit, a *Bleak House* című regényben szereplő végeláthatatlan per felfogható Kafka előzményeként, Mahlert lehet a német romantika és a második bécsi iskola vagy Berio

19 Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer, 1962, 101., 134.

20 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York–London: W. W. Norton & Co., 2000, 437.

felől megközelíteni –, végül pedig a történelemre, mely óhatatlanul mindig újdonságot hoz az értelmezésbe. Ma már közhelynek számít, hogy az időben későbbi hatással lehet a korábbira. Beethoven IX. szimfóniájának legelején Christian Thielemann nagyon halkán játszatja a vonósok szextoláit és kiemeli a kürtöket, ami a hallgatóban akár Brucknert idézheti föl. Az élő hangfölvételek fokozottan tanúsítják a mű képességét az átalakulásra. A *vén cigány* egészen más vers Ódry Árpád és Mensáros László előadásában. Nem érezhet-e rokonszenvet III. Richárd iránt Olivier mozgóképes alkotásának nézője? Egy kiváló Jágó vagy Beckmesser nem győzheti-e meg a közönséget arról, hogy ő a főszereplő a szín- illetve dalműben? Sok előadót foglalkoztató alkotások esetében a változó tulajdonságok még nyilvánvalóbbak. Mondhatnám azt, hogy egy színmű előadói akár sokfelé is elvezethetik az értelmezést. Nagyon tévedek, ha a *Meistersinger* 1944-ben Bécsben készült fölvételén a huszonöt éves Irmgard Seefriedet minden más szereplőt elhanyagolva hallgatom?

A strukturalista elemző az alaktani értelemben állandó szöveget tartotta irányadónak. A leírattal szemben már Jean-Jacques Rousseau kifogást emelt. Föltehetően 1756 és 1761 között írt, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* című értekezésében azt állította: az írás, a lejegyzés meghamisítja a szöveget és a zeneművet. Az egyértelműen azonosítható mű klasszicista eszményének elutasításával lényegében a Werktreue cáfolatát fogalmazta meg.

Az utolsó kézjegy (*Fassung letzter Hand*) elvének érvénye nemcsak azért vitatható, mert sokszor nincs kézirat – *What Maisie Knew* című, 1897-ben megjelent regénye készítése közben Henry James áttért a gépbe mondásra, ezért kései műveinek csak különféle kiadásai léteznek; a *Hajnali részegség* című költeménynek csupán a szerző által javított levonata maradt fenn, s e szöveg különbözik attól, ami a forgalomban levő kiadásokban olvasható –, másrészt pedig a későbbi olykor nem szünteti meg a korábbi létezését. Marianne Moore *Poetry* című verse a költőnő 1951-ben megjelent gyűjteményes kötetében öt hatsoros szakaszból, 1967-ben kiadott kötetében mindössze három sorból áll. Szabó Lőrinc is átírta korábbi verseit, és van olyan szakértő, aki a korábbi változatokat részesíti előnyben. Ismeretes, hogy Bruckner több műve többféle alakban létezik. A 3. (d-moll) szimfónia lehetne szélsőséges példa. 1873-as keltezésű, „eredeti”-nek nevezhető változatát csak 1977-ben adták ki nyomtatásban. Mintegy harminc perces első tétele több mint egyharmadával hosszabb az 1890-ben kiadottnál. A 8. (c-moll) szimfónia két kéziratban maradt fenn, az egyik 1887-ből, a másik 1890-ből származik. Nyomtatásban először 1892-ben jelent meg. Két kritikai kiadása van forgalomban. A korábbi 1939-ben került a nyilvánosság elé Robert Haas sajtó alá rendezésében. Először Furtwängler szólaltatta meg, de 1941-ben papírra vetett följegyzései szerint kifogásai voltak ellene. 1944. október 17-én a Wiener Philharmoniker élén a harmadik (Adagio) tételbe nem iktatta be azt a kilenc ütemet, amelyet Haas az 1887-es változathoz emelt át az 1890-ben kelt változat 208. és 209. üteme közé. Ugyanezt tette 1949. március 14. és 15. napján berlini zenekara élén. A fölépítés és a hatás szempontjából döntő fontosságú e kilenc ütem, hiszen pianissimóval kezdődik, s így megszakít egy fortissimóban megírt folyamatot. Ez a folyamat zavartalan abban a kiadásban, amelyet Leopold Nowak az 1890-ben befejezett kézirat alapján

adott közre 1955-ben, vagyis egy évvel Furtwängler halála után. Haas arra hivatkozott, hogy a zeneszerzőt mások kényszerítették változtatásokra. „Csak természetesen szellemek vélhetik komolyan, hogy egy nagy alkotó kényszeríteni hagyja magát, lehangoltsága idején” – írta Furtwängler.²¹ Másként érvel Robert Simpson angol zeneszerző Bruckner műveiről hangsúlyozottan összhangzattani elemzést adó könyvében, azt állítván, hogy a szóban forgó kilenc ütem „létfonosságú [vital] az összetett egész szerves kibontakozása szempontjából”.²²

A 8. szimfónia utolsó tétele sem azonos az 1887-ből és 1890-ből származó kéziratban. Harnoncourt-nak az a véleménye, hogy a két változat lényegében két mű, nem szabad válogatni belőlük. Ismeretes, hogy Liszt egyszer vagy többször is átírta dalainak körülbelül a felét. Nehéz volna megmondani, mikor lehet változatról és mikor inkább új műről beszélni. Az irodalomtudomány is elég nagyszámú hasonló esetről tud. A *The History of King Lear* quarto alakban 1608-ban jelent meg. Az 1623-ban kiadott folio *The Tragedy of King Lear* című színművet tüntet föl. A két cím alapján akár kétféle műfajra is lehet gondolni. A folióból az sejtendő, hogy Shakespeare körülbelül háromszáz sort átírt, és mintegy kétszázat hozzáadott a szöveghez. A bővítések közé tartozik Kent nyilatkozata, mely szerint Albany és Cornwall egyes emberei francia szolgálatban állnak (III. felvonás 1. jelenet), a bolond szavai Merlin jóslatáról (III. 2.), valamint a bolond és Lear végszavai. E szöveg színpadiasabb, jobban kiemeli a harci eseményeket. Még népszerű összkiadás is létezik, amely két darabot ad közre Lear királyról. Joyce első regényének első változata lényegében önálló műnek számíthat; a *Stephen Hero* 2007 óta magyarul is olvasható. A legutóbbi évtizedekben egyre több irodalmi műnek többféle szövege kapott létjogosultságot. Traktól József Attiláig egy sor szerzőt lehetne említeni, kiknek költeményei változatok sokaságával szembesítik az olvasót. Egy korábbi alkalommal utaltam arra, hogy *Az ismeretlen remekmű* szövegén Balzac alighanem élete végéig dolgozott, a módosulások lényegesen más irányba terelik az értelmezést, és a korai változatoknál még az a kérdés is föltehető, vajon ösztönzője vagy akár társszerzője volt-e Théophile Gautier.²³

A *Hamlet* magyarországi rendezői olykor többféle fordításból válogatnak. Boulez és Thielemann Robert Haas kiadása alapján vezényli Bruckner 8. szimfóniáját, vagyis pontosan azt teszi, amit Harnoncourt helytelenít. 1972-ben Leopold Nowak az 1887-ben befejezett változatot is kiadta, s a következő évben Hans-Hubert Schönzeler meg is szólaltatta Londonban. Azóta ez is mind gyakrabban fölhangzik. Georg Tintner ezt a változatot is vezényelte, s a bemutató karmesterén kívül Michael Gielen, Denis Russell Davies, Simone Young, Eliahu Inbal és Vlagyimir

21 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen 1924–1954*. Szerk. Elisabeth Furtwängler-Günter Birkner. Zürich und Mainz: Atlantis, 1996.

22 Robert Simpson: *The Essence of Bruckner. An essay towards the understanding of his music*. London: Victor Gollancz, 1977, 171.

23 Szegedy-Maszák Mihály: „Unheard melodies and unseen paintings. The sister arts in Romantic fiction”. In: Gerald Gillespie–Manfred Engel–Bernard Dieterle (szerk.): *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2008, 61.

Fedoszejev is készített fölvételt belőle. Sőt, az Adagióknak fönmaradt egy alighanem 1888-ban keletkezett megfogalmazása is, amelyet már szintén előadtak. Eduard van Beinum 1955-ben a Concertgebouw élén stúdiófölvétellel rögzítette, Thielemann 2009-ben a Staatskapelle Dresden hangversenyén, a Semperoperben vezényelte e művet. Ugyanazt a Haas készítette kiadást használták, de teljesen más részleteket emeltek ki. A holland karmester egyenletes tempóhoz ragaszkodott, a német gyakran ösztönözte zenekarát lassításra illetve gyorsításra. A tételek időtartama lényegesen eltért egymástól. Az Allegro moderato 14, illetve 15:45, a Scherzo 13:55 illetve 15:52, az Adagio 23:10 illetve 27:9, a Finale 20:36 illetve 23:23 percig tart. A német karmesternek másik hangversenyét is rögzítették 2007-ben a Wiener Philharmoniker élén. Ezúttal 82 perc 20 másodpercnél is hosszabb volt a szimfónia: 90 perc 30 másodpercig tartott. A majdnem négy perccel hosszabb lassú tétel nagyon másként hangzik, mint a későbbi fölvételen. Thielemann nyilatkozataiból arra lehet következtetni, hogy ő magától értetődőnek tekinti, hogy más zenekar élén, más teremben másként hangzik a zene.

Nowak kiadásának megjelenése óta megoszlanak a vélemények, melyik változat az irányadó. Eduard van Beinum Haas híve maradt, Eugen Jochum, Schuricht, Celibidache és Giulini viszont Nowak értelmezését fogadta el. Böhm 1976-ban a Deutsche Gramophon számára úgy vette föl a Wiener Philharmoniker élén a szimfóniát, hogy az 1890-ből származó változatnak Nowak készítette kiadását a Finaléban Haas egyik részletével egészítette ki. Karajan a 2. (c-moll) szimfónia esetében Nowak, a 8.-nál viszont Haas kiadása mellett döntött. Mindennek azért van jelentősége, mert a két változat lényegesen eltér egymástól. A 8. szimfónia első tétele a korábbi megfogalmazásban hármas fortéval, a későbbiben hármas pianóval végződik, a második változatban kettős helyett hármas fafúvók szerepelnek, és a Scherzo új triót kapott, amelynek nemcsak a témái mások, de a tempója is új: az Allegro moderato helyén Langsam áll. A lassú tétel az 1887-es változatban hosszabb, a C-dúrban megfogalmazott tetőpontnál hat cintányérütést ír elő. Az 1890-es változatban e tetőpont E-dúrba került, és csak két cintányérütést tartalmaz.

Kocsis Zoltán nemrégien azt nyilatkozta, hogy „Brucknernek sok gondolata volt, de a szerkesztés nem tartozott erősségei közé”.²⁴ Ez a vélemény mind Boulezével, mind Harnoncourt-éval szöges ellentétben áll. Günter Wand, aki a kéziratokat olyan alaposan tanulmányozta, hogy Haas kiadásában egy hibát is talált, a következő módon határozta meg Bruckner zenéjének lényegét: „az építkezés mintegy láthatóvá, azaz a hallgató számára megismerhetővé [erkennbar] válik a hangtömbök, tempók és ritmusok világos szembeállítására révén, amelyek nem egymásba folynak, hanem építőkövek gyanánt egymás mellé állnak”.²⁵ Más értelmezőkre is lehetne hivatkozni. Robert Simpson a „perfect sense of architecture” megnyilvánulásaként méltatta a 4. (Esz-dúr) szimfóniát, s a 8. Adagio tételéről kimutatta,

24 „I Felt I Was Schoenberg’s Pupil. Judit Rácz Talks with Zoltán Kocsis”, *The Hungarian Quarterly*, 51. (2010), 107.

25 Wolfgang Seifert: *Günter Wand: So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1998, 463.

hogy „egyetlen hangzat szigorúan gazdaságos használatára” épül, amely „mindössze négyszer szólal meg a hatalmas tétel során”, a zárótétel elemzésével pedig azt bizonyította, hogy szöges ellentétben jellegzetes romantikus alkotásokkal, mindvégig „klasszikus egyensúlyt tart fönn a diatonikus és kromatikus harmónia között”.²⁶ Lehetséges, hogy a kiváló magyar zenész öntudatlanul is a befejezett, véglegesnek tekintett mű klasszicista eszményéhez mérte Bruckner alkotásait? Annyi bizonyos, hogy kijelentése kísértetiesen emlékeztet arra, amit Hanslick a *Wiener Zeitung*-ban 1892-ben a 8. szimfóniáról írt.

Irodalmárként csakis azt mondhatom: számtalan versben, regényben, színműben kimutatható a Bruckner szimfóniáira jellemző vagylagosság. Előszeretettel lehetne említeni dadaista vagy a közelebbi múltban létrehozott, interaktívnak nevezett alkotásokat, amelyek állandósága éppúgy kérdéses, mint valamely installációé, melynek élete olykor csak egy kiállítás idejéig tart. Példaként Jean Tinguely (1925–1991) *Homage to New York* (1960) vagy *Study for an End of the World No. 2* (1962) című alkotását említhetném, mely a Museum of Modern Art szoborkertjében, illetve a Las Vegas közeli sivatagban semmisítette meg magát. Kizárólag az egyszeri esemény szemtanúi ismerhették őket. Lényegesen szelídebb változatnak tekinthetők az aleatorikus képződmények, a dobozregények, melyeknek egyes részeit tetszőleges sorrendben lehet olvasni, vagy Raymond Queneau *Százezer milliárd költemény* című, 1961-ben kiadott sorozata, melynek tíz szonettjében minden sor fölcserélhető a többi szonett bármelyik sorával, ily módon hangsúlyozva, hogy a befogadónak a társalkotó szerepét kell játszania. Mindezek a példák a műalkotás lényegéből fakadó lehetőségre hívják föl a figyelmet.

Igazat lehet adni Ingardennek: költemények, regények, színművek értelmezője tanulhat a zeneművek tolmácsolótól. A befogadástörténet nem számol szerzői hitelességgel. A *közelítő tél* című költeménynek Berzsenyi nem ezt a címet adta. Lényegében eldönthetetlen, mekkora szerepe volt Wordsworthnek a Coleridge alkotásaként ismert *The Rime of the Ancient Mariner* megírásában. Egyetlen szövegrészről állítják, hogy esetleg Shakespeare kézírása. A *Macbethet* legalábbis részben nem ő alkotta. A *The Waste Land* Ezra Pound által nagy mértékben lerövidített és részben átírt szöveg. Proust főművének a szerző halála után megjelent részében található olyan szakasz, amelynek a helye bizonytalan. Wordsworth önéletrajzi költeménye – címe (*The Prelude*) nem a költőtől származik – több változatban maradt fönn, s újabban még népszerű kiadások is egymás mellett közlik őket. Henry James rendszeresen átírta korábbi elbeszélő műveit. Mindegyik változatnak vannak hívei. A *Hamlet* szövegét teljes egészében szinte soha nem adják elő. Közismert, hogy az angol reneszánsz a zenés színházat ismerte. Ha például az *A Midsummer Night's Dream* magyarázatára vállalkozunk, nem feledkezhetünk meg erről. Miféle zenét vehetünk figyelembe? Lehetetlen pontosan ismerni, mi hangzott el az I. Erzsébet korabeli előadásokon. Mendelssohn kísérezeneje éppúgy a befogadástörténet része, mint Britten dalműve, vagy Purcell *The Fairy Queen* címmel ját-

26 Simpson: i. m. 89., 174.

szott alkotása. Purcell Shakespeare szövegét nem megzenésítette a szó szigorú értelmében, hanem inkább kiegészítette hangszeres és énekes részekkel. Tudtommal nem ismerjük a bővítések szövegírójának a nevét. Mi több, Purcell művét is nehéz azonosítani, hiszen az 1692-ben tartott bemutató után a zeneszerző lényeges változtatásokat hajtott végre a későbbi előadások alkalmával. Hol vannak a mű körvonalai, milyen a fölépítése? E kérdésekre nincs válasz. Sir Roger Norrington és William Christie általam ismert fölvételei más-más értelmezésre adnak alapot. Egy költemény az *Eszmélet*, ahogyan Szabolcsi Miklós vélte, vagy tizenkét vers, amiként Tverdota György gondolja? A kétféle értelmezés szószólói merőben más mű létezését tételezik föl. 2006-ban a harmadik Arden-sorozatban a *Hamlet* szövegének sajtó alá rendezői külön jelentették meg az első és második quarto-illetve az első foliokiadás szövegét. A különbség nagyon jelentős: az 1603-ban kiadott első szöveg 2154, az 1604–05-ből származó 3674, az 1623-as 3535 szót tartalmaz. A rendezők még jobban eltávolodnak a mű azonosságának eszményétől. A távolabbi múltban létezett olyan előadás, amely Hamlet és Ophelia esküvőjével zárult. A tizenkilencedik századi Észak-Amerikában oly módon írták át Shakespeare műveit, hogy „a helyzetek vidámsága és bája megmaradjon, de a durvaságot eltávolították”.²⁷ 1999-ben Lengyel György úgy állította színpadra a dán királyfi tragédiáját, hogy az udvaronc Osricnak az első jelenettől az utolsóig szöveget adott, 2007-ben Schilling Árpád mindössze három színészre bízta a szerepeket, és Büchnertől, József Attilától s Pilinszkytól vett szavakat is a dán királyfival mondatott el. Ez az előadás Nádasdy Ádám fordításában szólaltatta meg a szöveget, amely merőben eltér Arany Jánosétól. A fordítás elválaszthatatlan az irodalom létezési módjától, és akadályt jelent az értelmező számára. Hivatkozhatom arra a vitára, amely a strukturalizmus fénykorában Baudelaire *Les chats* című szonettjéről folyt. Roman Jakobson és Claude Lévi-Strauss elemzése 1962-ben a *L'Homme* című folyóiratban jelent meg. Négy évvel később közölte a *Yale French Studies* Michael Riffaterre elemzését. A vita egyik sarkalatos kérdése arra vonatkozott, mi is a viszony a költemény két kulcsszava: „silence” (csönd) és „science” (tudomány) között. Szabó Lőrinc átköltésében nem található ilyen összefüggés. Úgy látom: a műelemzésnek napjainkban az a fő kockázata, hogy korántsem egyszerű megállapítani: mi is az elemzés tárgya, vagyis hol találhatjuk meg a művet, melyik megvalósulását tartjuk irányadónak.

27 Virginia Woolf: *The Essays*. III. k.: 1919–1924. Szerk. Andrew McNeillie, San Diego–New York–London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1988, 50.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

THE IDENTITY OF THE WORK OF ART AND THE PITFALLS OF TEXTUAL ANALYSIS

Half a century ago some scholars influenced by New Criticism and Structuralism were inclined to provide close textual readings of individual poems based on the idea that an immanent approach to literary texts was possible without much attention to historical or biographical considerations. In the early twenty-first century many critics believe that interpretation cannot ignore a) the different versions of the text, b) intertextuality, and c) the history of reception. The significance of these three factors in the interpretation of musical works may be illuminating for literary historians as an example of an approach to analysis within the framework of which the stability of the textual identity of poems, novels, or plays cannot be taken for granted.

Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), *A Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.