

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Hang és szó, nemzeti és világművészet

1. ABSZOLÚT ÉS PROGRAMZENE

A művelődéstudomány (cultural studies) divatja arra ösztönözheti az irodalmárt, hogy kísérletet tegyen többféle művészet összehasonlító vizsgálatára. Nem szükségszerűen „a magát a kultúratudományok összefüggésében újraszituálni igyekvő” avagy „a medialitás felől újraértő irodalomtudomány” szellemében, mert ha föltesszük, hogy bármely felfogás „megkerülhetetlenül íródott és íródik be a magyar irodalomértelmezés hagyományába”, s olyan következtetés megfogalmazásához jutunk „a ma már evidenciaként kezelt jellegzetesség” nevében, mely „elkerülhetetlennek látszik”, hallgatólagosan vagy kimondva elfogadjuk, hogy a szellemtudományokban a föltételezett szemléletváltozás majdnem annyit jelent: tiszta lapról lehet indulni, vagyis az egyik értékrend kitörli a másikat. Ha ez így volna, már a magyar irodalomtudományban talán kissé túlon túl is gyakran idézett szerzőknek, az 1983-ban, 1997-ben illetve 2004-ben meghalt Paul de Mannak, Hans Robert Jaußnak és Jacques Derridának műveit is a meghaladott múlthoz lehetne kapcsolni. Nem kevesebb joggal, mint ha azzal érvelünk, hogy „Németh G. Béla műelemzése (...) olvasásmódjukat illetően korábbi képlethez tartoznak, mint Király munkái” (Bónus 2007, 257, 297, 253, 303, 305). Elsősorban nem is az kifogásolható, hogy e legutóbbi minősítés megfogalmazójának figyelmét elkerülte, hogy Király István munkái túlnyomó többségénél bizonyításra szorulna az állítás, hogy „a szemiotikai fordulaton” túli álláspontot képviseltek volna (Bónus 2007, 274). Inkább arra érdemes figyelmeztetni, hogy amennyiben „szemiológia előtti” és „szemiológia utáni” (Bónus 2007, 264, 268) irodalomtudományt különböztetünk meg, a korszerűség hangoztatott elve helyett „a történetiszemléletünket a XIX. századi historizmus örökségeként ma is hatalma alatt tartó (determinista) fejlődéselvhez” (Gyáni 2003, 111.) ragaszkodunk. A jeltudomány kétségkívül elősegítette az irodalom és a többi művészet, így a zene viszonyának megismerését, de az esztétikának is lehet hasonló szerepet tulajdonítani. A múlt alapos mérlegelése hihetőleg kizárja annak a lehetőségét, hogy a művészetben vagy a szellemtudományokban hirtelen változásokat tételezzünk fel. Nem szívesen alkalmazkodom a tekintély elvéhez, de talán

megemlíthető, hogy Jauß alapelvei közé tartozott, hogy „a megértés elsődlegesen nem magán-, de párbeszédszerű”, „a merőben másnak, a tisztán újhoz hasonlóan nincs hermeneutikai értéke”, és „a későbbi fényében a korábbi újnak látszhat” (Jauß 1994, 11, 363, 399).

Ugyanezt vonatkoztatnám a jeltudományhoz hasonlóan többévezredes múltra visszatekintő kultúratudományra, mely aligha nélkülözheti irodalomnak, zenének, festészetnek, szobrászatnak, építészetnek, színháznak, mozinak és más művészeteknek együttes mérlegelését. A különböző művészeti ágakról nyilatkozni egyszerre csábító és kockázatos vállalkozás. Egyetlen területet sem könnyű ismerni, kettőt viszont már jószerivel nem is lehetséges. Festmények vagy zeneművek irodalmias magyarázata mindig a megfelelő szakértelem hiányáról tanúskodik. Aki párhuzamot von kétféle művészet között, kétféle anyag törvényszerűségeitől, belső örökségétől vonatkoztat el. Két jelenség megvilágítására törekszik, de legtöbbször egyiknek a minősítését sem sikerül megoldania. Hevenyészett példaként egy festménynek, Székely Bertalan 1850-es évek végére keltezhető *Tájkép* néven ismert olajvázlatának (95 x 66 cm., Magyar Nemzeti Galéria) leírását idézném: „A felhők közül kibukkanó hold fénye sejtelmesen világítja meg a széles, expresszív ecsetvonásokkal felvázolt tájat, amely Grieg zenéjének, Lenau költeményeinek hangulatát varázsolja elénk” (Bakó 1982, 14-15). Olykor még kiváló szerzők is úgy folyamodnak másik művészeti ágra vonatkozó kifejezésekhez, hogy utalásaik meghatározhatatlanul homályos értelműek maradnak. Versek zeneiségére vonatkozó megjegyzések hosszú sorára lehet gondolni. „Paál nemcsak Barbizon finom naturalista líráját, vallásos-panteista természetszemléletét követte egyéni feldolgozásában, hanem a komor, szűkszavú magyar népballadákat is” – olvasható a tizenkilencedik századi magyar festészetnek egyik áttekintésében (Szabó 1985, 46). Külföldi szerzőre is hivatkozhatom. „Wagner kifejlesztette az impresszionista festészet analogonját” – állította Adorno (Adorno 1985, 60). Mondata alig több kinyilatkoztatásnál, melynek indokoltsága annyira kérdéses, hogy még a szerzőnek közismert zenei szakképzettsége alapján sem értelmezhető.

Jelentős tudósok is beleesnek abba a hibába, hogy gondolatmenetük során szakterületükön kívüli művészetre vonatkozó ellenőrizetlen adatot vesznek át másodkézből. Két példát említenék. A rögzítő közegek (médiümok) avatott elemzője, Friedrich A. Kittler azt írja a fonográfról: „Németországban Edison megnyerte a maga számára Bismarckot és Brahmsot, aki egyik magyar rapszodiájának fölvételével e művét megszabadította a későbbi karmesterek önkényétől” (Kittler 1999, 78). Nemcsak arra lehet hivatkozni, hogy a szerzői előadás föltétlen hitele korántsem magától értődik. Sokkal közönségesebb érv lehet, hogy az *Első (g-moll) magyar tánc* 1889 körül készített, ötven másodpercnél is rövidebb fonográfhengeres fölvételéből még a legkorszerűbb helyreállítással előállított változat (így a Kittler idézett könyvénel újabb, a Fono cég által a *The Piano Library* nevű sorozatban 1998-ban forgalomba hozott, PL 284 jelzetű sugárlemez) esetében is alig lehet bármi zenét hallani, nem szólva arról, hogy a kései tizenkilencedik és korai huszadik század karmesterei közül szinte egy sem ismerhette ezt a fölvételt. E másodkézből vett adatnak tehát semmiféle érvénye nem lehet a hatástörténet számára.

Másik példaként Carl Dahlhausnak egy magyarul is olvasható munkájából idéznék. A kiváló zenetudós arra hivatkozik, hogy „Walter Pater híres mondása szerint (...) a költészet titkon zenévé szeretne válni” (Dahlhaus 2004, 149). Az angol szerzőnek sokszor (félre)idézett kijelentése valójában így hangzik: „Minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik” (Pater 1986, 86). Az oxfordi tanár állítása egyébként nyilvánvalóan a német romantikusoknak hasonló észrevételeit visszhangozza. Pater többször is járt német földön és olvasott németül. Richard Wagner 1857-ben megjelent értekezését is ismerhette *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről*, melynek sarkalatos tétele szerint „a zene a legmagasabb, megváltó (erlösende) művészet” (Wagner 1888, 191).

A XVIII. században Dubos abbé, Jean-Jacques Rousseau és Herder azt hirdette, hogy a zene a nyelvből származtatható. Velük szemben Rameau lényegében a püthagoreusok felfogásához hasonlóan arányokból vezette le a zene eredetét. A következő században ez az ellentét a program- és az abszolút zene szembeállításaként fogalmazódott újra. Az egyik vélemény zene és irodalom közeli rokonságát, a másik a közöttük levő távolságot helyezte előtérbe. Hanslick a szöveg fölcserélhetőségét állította énekes műveknél, és lényegében ezt az örökséget követte a huszadik század közepén Susanne K. Langer, midőn a következő föltevéshez folyamodott: „Amikor egy zeneszerző megzenésít egy szöveget, megsemmisíti a költeményt és dalt hoz létre” (Langer 1953, 15). Álláspontjának igazolására némelyek arra hivatkozhatnának, hogy a *Winterreise* közhelyes szövege ellenére éppúgy remekmű, mint Schubertnek az *Erlkönig* vagy az *Über allen Gipfeln...* szövegére írt műve.

A romantika az „ut pictura poesis” helyébe az „ut musica poesis” elvét állította, s ez utóbbi abból az előföltevésekből vezethető le, mely szerint „ahogy a hang a külsővel összemérhetetlen bensőség megnyilatkozása, úgy fülünk az az eszköz, mellyel ez a bensőség felfogható, a hallás pedig az érzés, mellyel ez a bensőség birtokba vehető” (Kierkegaard 1978, 10). Johann Karl Philipp Moritz *Andreas Hartknopf* (1786), Jean Paul *Hesperus* (1795) című prózai elbeszélő műve, a nagyszerű zenetudós Johann Nikolaus Forkel előadásain nevelkedett Wackenroder, továbbá Tieck és természetesen E. T. A. Hoffmann munkái, valamint Berzsenyinek bevalottan Jean Paul ösztönzésére írott *Poétai harmonistikája* ennek az eszménynek a szellemében fogantak. „Az a felfedezés, hogy a zene – mégpedig mint tárgy- és fogalom nélküli hangszerez zene – egyfajta *nyelven túli nyelv*, eléggé paradox módon a *nyelvben*: a költészetben fogalmazódott meg” (Dahlhaus 2004, 70).

Az ellentmondás látszólagosnak bizonyul, amint fölismerjük, hogy a német romantika legjelentősebb képviselői – Rameau-val és Rousseau-val ellentétben – már nem vagylagosságban gondolkodtak. Friedrich Schlegel 1798-ban ekképpen fogalmazott: „Némelyek különösnek és nevetségesnek vélik, ha a zenészek szerzeményeikben lelkület gondolatokról beszélnek, és gyakran megtörténik, hogy az ember észreveszi: zenéjükben több gondolatuk van, mint zenéjükéről. Akiben azonban van érzék minden művészet és tudomány csodálatos rokonsága (Affinität) iránt, ezt a dolgot legalább nem fogja az úgynevezett természetesség lapos szempontja szerint megítélni s a zenét csak az érzékek nyelveként szemlélni, hanem el fogja ismerni, hogy minden tisztán hangszerez zene bizonyos módon a bölcsélet

felé hajlik. Vajon nem kell-e a tisztán hangszeres zenének is szöveget létrehoznia a maga számára, és benne a téma kibontakoztatása, ismétlése, változásai és szembeállításai (kontrastiert) nem hasonlíthatnak-e valamely elmélkedés tárgyára egy bölcséleti eszmesorban?” (Schlegel 1980, 1: 257-258).

Bölcsületnek és zenének társítása Richard Wagnertől sem volt idegen. Dahlhaus nemcsak arra emlékeztetett, hogy az abszolút zene kifejezés ettől a zeneszerzőtől származik, de egyúttal azt is sugalmazta, hogy a bayreuthi mester kései éveiben egyre inkább közeledett az általa bevezetett jelzős szerkezettel meghatározott eszményhez: „eltérően az 1851-ben, az *Opera és drámában* írottaktól, miszerint a zene a kifejezés eszköze és a dráma a kifejezés célja, most már a schopenhaueri tétel jegyében a zene a lényegét mondja ki, mely lényeg a nyelvi és színi megjelenésben csupán tükröződik” (Dahlhaus 2004, 139). Több kései tanulmány is bizonyítja, hogy a *Ring* szerzője egyre inkább a zene elsődlegességét vallotta. Közülük talán a zenedráma elnevezésről 1872-ben megjelent fejtegetés a legismertebb, amelyben Wagner „a zene láthatóvá váló tettei” megjelöléssel utal saját alkotásaira (Wagner é. n., 306).

A tizenötéves Wilhelm Furtwängler még úgy vélte, Wagner a színműnek rendelte alá a zenei szerkezetet, ezért, az abszolút zene megszállott híveként írta Bertel von Hildebrandnak, hogy „Wagner sosem volt igazi művész” (Furtwängler 1964, 3). Fokozatosan ismerte föl, hogy Wagner pályafutásának alakulása párhuzamos volt az általa abszolútnak nevezett és a programzene ellentétének meghaladásával. 1936-ban Wagner méltatását ezekkel a szavakkal vezette be: „kora ifjúságomban Haydn, Mozart, Beethoven volt a vezércsillagom. Wagnert később tanulmányoztam meg ismerni, s minél jobban megismertem zenészként, annál inkább csodáltam és szerettem” (Furtwängler 1996, 133). „Wagner egyedüli eset volt és marad, nincs igazán elődje, sem utódja. Zenéje nem a tiszta zenészé, költészete nem az igazi szó-művészé” – írta két évvel később (Furtwängler 1955, 100-101). Az abszolút zenéhez közeledő Wagner hallható Furtwängler fölvételein. Ezt a Wagnert érzékelte Karl Straube, a kiváló orgonista az 1937-es bayreuthi *Ring* előadásain, s ezért írta nagy kortársáról egy levelében, hogy „Wagnernak e nagy műveit úgy vezényli, mint szimfóniákat” (Mutz 1997, 62). Ez a felfogás mintha összhangban lett volna a zeneszerzőnek azzal az 1881-ben tett kijelentésével, mely szerint a *Parsifal* befejezése után „csak egytételes szimfóniákat”, tehát szöveg nélküli zenét kívánt írni (Wagner 1983, 338).

2. NEMZETI HAGYOMÁNY ÉS EGYETEMES MŰVÉSZET

Értékközüst avagy újítást testesít meg Wagner művészete? Furtwängler úgy vélte, a *Meistersinger* és a *Tristan* alkotójának öröksége egyúttal helyi és nemzetközi érték viszonyának a kérdését is fölveti. A huszonegyedik században e kérdés különös súlyúnak látszik, mert az egységesülés (mondialisation) egyre több területen érvényesül, nemcsak a gazdaságra, de a természettudományokra is rányomja a bélyegét. Immáron közhelynek számít, hogy „az úgynevezett kemény tudományok, mint például a fizika, a kémia és a molekuláris biológia száz százalékgig globalizáltak, vagyis amit már felfedeztek Berkeley-ben vagy Stockholmban, azt nem érde-

mes újra felfedezni Budapesten” (Náray-Szabó 2007, 1458). „Amennyiben van a világháléhoz kapcsolt számítógépem, nem számít, hol is vagyok” – hangoztatja egy olyan irodalmár, aki hosszú pályafutása elején a fenomenológiai irányú tematikus kritikának (criticism of consciousness), majd a dekonstrukciónak volt jelentős képviselője, végül a művelődéstudomány (cultural studies) művelője lett. (Miller 1999, 17). Egyelőre még nem lehet egyértelműen eldönteni, milyen hatással lehet a világháló okozta változás a művészetek és a velük foglalkozó tudományok alakulására.

Nemzeti és/vagy európai művészet? Az így fölített kérdés eleve maradiságra vagy legalábbis értékőrző magatartásra enged következtetni. Az „és/vagy” helyett „sem..., sem” is hozzákapcsolható a két jelzőhöz. Egyrészt azért, mert a huszonegyedik század elején, a gyarmatosítás utáni időszakban, amidőn némely közgyűjteményben afrikai vagy óceániai álarcot is műtárgyként tekinthet meg a látogató, már igencsak kockázatos Európa-központú álláspontot elfoglalni, másfelől azért, mert magyar vonatkozásban nemzeti hagyományt főként válságosnak tekinthető történeti helyzetekben szokás emlegetni. Az 1920-ban kötött békeszerződés hatására érvelt Lyka Károly a Kosztolányi szerkesztette *Vérző Magyarország* című kötetben a Kárpát-medence kulturális egysége mellett, s a nemzeti szocializmus okozta fenyegetés készítette Kodályt és Gerevich Tibort arra, hogy 1939-ben a magyar zenét illetve képzőművészetet a némettől igyekezzen elhatárolni. Korántsem létezik olyan közmegegyezés, mely szerint a mai világban tapasztalható változások veszélyeztetik a nemzeti művelődést. Amikor 2005-ben tanulmánykötet jelent meg, melynek *Mi a magyar ma?* lett volna az eredeti címe (az utolsó szót a kiadó önkényesen hagyta el), egy irodalmár pályatársam azzal a megjegyzéssel fogadta a kiadványt, hogy e kérdés fölvetése nem időszerű. Lehet viszont úgy is érvelni, hogy helyi és nemzetközi értékek viszonya mérlegelésre tarthat számot akkor, amidőn az egységesülés egyre több területen érvényesül.

„Mindennél jobban szeretem az olyan emberek megjelenését, akik úgy öregedtek meg, hogy nem szakítottak régi szokásaikkal.” Paul Cézanne-nak ezt a nyilatkozatát idézi a londoni Courtauld Intézetben látható *Kártyázók* (1890-92) kísérőszövege. *Alkotó táj: Miért maradunk vidéken?* Ilyen címet adott Heidegger 1933-ban megjelent szövegének, amelyet akkor írt, amidőn Berlinbe hívták egyetemi tanárnak. „Hallom, amit a hegyek és az erdők és a parasztudvarok mondanak” (Heidegger 1983, 12). A bölcselő ezzel az indoklással hárította el az ajánlatot. Mindkét megnyilatkozás szöges ellentétben áll az egységesülés folyamatával, amely nyilvánvalóan szorosan összefügg a helyváltoztatás állandósulásával. Arra figyelmeztetnek, hogy csakis a helyi kultúrának van emlékezete.

Heinrich Wölfflin, a *Reneszánsz és barokk* (1888), a *Művészettörténeti alapfogalmak* (1915), az *Itália és a német formaérzék* (1931) és más nagy hatású könyvek szerzője, egykor Észak és Dél ellentétének a jegyében igyekezett értelmezni az európai művészetet. A német szellemtörténet képviselőinek a stílusra vonatkozó elképzelését utóbb sokan bírálták, de a szóban forgó kettősség újrafogalmazódott a huszadik század második felében, például az amerikai Robert Rosenblum *Modern festészet és az északi romantikus hagyomány* (1975) című munkájában. Általában megkérdőjelezhető az a felfogás, mely szerint a helyi értékek hangsúlyozá-

sa a „couleur locale” eszményét valló romantikának, különösen pedig a német romantikának az örökségére szűkíthető. Virginia Woolf „a hagyomány hatalmas törésé”-t látta az ókori görögök és a huszadik századi angolok között. 1925-ben megjelent tanulmányában nemcsak időbeli távolságra célzott, hanem arra a szakadékra is, mely a déli népeket „az olyanoknak a töprengő, befelé forduló mélabújától választja el, akik hozzászórtak ahhoz, hogy az év nagyobbik felét nem a szabad levegőn töltik”. Az életmód különbségéből igyekezett magyarázni azt, hogy „tizenhárom görög szót Shelley huszonegy angollal fordít” (Woolf 1953, 24, 26, 37).

Mielőtt valaki úgy gondolná, hogy a fordítás nehézségeinek és a helyi értékeknek olyan összekapcsolásáról van itt szó, amelyet főként a huszadik század első felében képviseltek azok az írók – Henry Jamestől Virginia Woolfig, Stefan Georgetől Kosztolányi Dezsőig –, akik noha egy nyelven írtak, mégis többféle nyelvi művelődéssel kerültek érintkezésbe, legyen szabad egy közelmúltból vett példát idéznem. „Milyen érzés fehérnek lenni?” – kérdezi egy Pápua-új-guineai iskolásgyerek a tanárától Lloyd Jones *Mister Pip* című, 2006-ban megjelent és nagy feltűnést keltett regényében. A szigeten a tanár az egyetlen fehérbőrű ember. Válasza így hangzik: „Az utolsó mamutnak lehetett ilyen érzése.” „Milyen érzés feketének lenni?” – kérdezi a tanár az általa oktatott gyerekektől. „Magától értetődően természetes érzés” – válaszolja az a tanuló, aki az első kérdést a tanárának szegezte (Jones 2007, 81). A *Mister Pip* Dickens *Nagy várakozások* című regényére utal. A tanár ezt a könyvet olvassa fel a pápua gyerekeknek. A regény két, időben és térben távoli kultúra érintkezésének a lehetőségével foglalkozik, pontosabban azzal, milyen egy műalkotásnak a hatása tőle merőben idegen környezetben.

Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődésnek egységesülő világunkban? Némi túlzással azt mondhatjuk, bármiféle válasz ki van szolgáltatva a bírálóknak. Egyfelől a nemzetieskedés (nacionalizmus vagy etnocentrizmus) vádja fogalmazódik meg, másrészt viszont saját közössége részéről szemrehányás érheti a társadalomtudóst, ha nem védi a gondjaira bízott helyi örökséget. A kettősségnek gyakorlati következményei is lehetnek: a jelenkori magyar irodalmártól azt várják, hogy minél több műve jelenjék meg idegen nyelven, azaz lehetőleg angolul, miközben a Magyar Tudós Társaságot annak idején a tudományok magyar nyelvű művelésére hozták létre.

Ismert történeti okok miatt különösen sok bírálat érte a németek nemzeties értékrendjét. „A német szellem dionüszoszi alapjairól olyan erő tört felszínre, melynek semmi köze a szókratészi kultúrához, (...) s ez az erő a *német zene*, kivált annak Bachtól Beethovenig s Beethovenól Wagnerig ívelő hatalmas nappályája” (Nietzsche é. n., 112). A tizenkilencedik századi bölcselethez ezt az állítását a jelenkorban nem szívesen idézzük, noha föltehető a kérdés: melyikünk venné a bátorságot, hogy kétségbe vonja Johann Sebastian Bach életművének nagyszerűségét. „A nyelv az anyanyelvként létező nyelv.” Kosztolányinak is tulajdoníthatná valaki e kijelentést, noha történetesen Heideggernek egy 1960-ban tartott előadásából idéztem (Heidegger 1983, 88). Ebből a kiinduló föltevésből akár arra is lehetne következtetni, hogy igazibb, hitelesebb műértés jöhet létre valamely közösségen belül, mint akkor, ha az idegent, térben vagy időben távolit saját nyelvre fordítják le. Nietzsche szavaival: „minden értékelés meghatározott távlatot tételez föl: egyén,

közösség, faj, állam, egyház, hit, kultúra fönntartásának a távlatát” (Nietzsche 1964, 186). A faj szót az utókor rossz hírbe hozta, olyan jelentéssel ruházta föl, amelyre a tizenkilencedik századi bölcsező Darwin kortársaként nem gondolt.

A nemzeti elfogultság vádjának kevésbé vannak kiszolgáltatva olyan közösségek, amelyeket a közfelfogás szerint kevésbé terhel a múlt elítélhető öröksége. Yves Bonnefoy, a kiváló költő síkra szállt hazája festészetének öntörvényű nemzeti hagyománya mellett. „Francia festészetnek fokozatosan kialakult hagyományt nevezek. Nem egy nép, faj, kifejeződése; a görög szobrászathoz vagy a firenzei rajzművészethez hasonlóan egy szellemi lehetőség, amely a saját logikája szerint bontakozott ki” (Bonnefoy 1980, 57). Charles Timbrell amerikai zongorista és zenetudós 1992-ben könyvet jelentetett meg a zongorázás francia hagyományáról, melyet végső soron a clavecin barokk játékmódjából vezetett le. Pótolhatatlan veszteségként állapította meg ennek az örökségnek az eltűnését a huszadik század vége felé, mikor megszűnnek a zenélés helyi hagyományai (Timbrell 1999). Más munkákra is lehetne hivatkozni, amelyek az olasz bel canto dalmű (opera) vagy a német dal (Lied) örökségének szertefoszlását taglalják. A népszerű kultúrából is lehetne példát említeni, az osztrák-magyar operettet, vagy azt az intézményhez kötött műfajt, amelyre utalt John Osborne *The Entertainer* (1957) című színművének bevezető jegyzetében: „A music hall haldoklik, s vele együtt Angliának egy jelentős része. Anglia elveszíti szívének egy darabját, valamit, ami egykor mindenkihez tartozott, mert valóban népművészet volt” (Osborne 1961, 7). Mindezek a példák mintha Wittgenstein 1948-ban följegyzett állítását igazolnák: „a hagyomány nem megtanulható, nem olyan szál, amelyet valaki kénye-kedve szerint fölvehet, mint ahogyan az ember az őseit sem válogathatja meg” (Wittgenstein 1980, 76).

Mennyiben van értelme magyar művészetről beszélni a huszonegyedik században? Mindenekelőtt óvakodni kell attól, hogy általános érvényű választ keressünk e nehéz kérdésre. Tudtommal a zenében a tizennyolcadik, a képzőművészetben a tizenkilencedik század előtt nem igazán vetődött fel a művészet magyar nemzeti sajátossága. Sietve hozzáteszem, ha nem tévedek, viszonylag kevés nemzet dicsekedhet lényegesen régebbi hagyománnyal. A kultúrák folytonossága sokszor megszakad: például Angliának aligha létezett saját nemzeti zenéje a tizennyolcadik s tizenkilencedik században. Az a tény, hogy „tulajdonképpen Joseph Haydn írta az első nagy formátumú magyar hangszeres tételeket”, s az úgynevezett „dűvő kíséret” műzenei átvételével a magyar cigányzenészek előadásmódjának sajátosságát használta föl zenéjének gazdagítására, „az akkor még uralkodó barokkos ütemhangsúlyozás kikapcsolására” (Somfai 2005, 235), arra emlékeztet, hogy természetesen nem az alkotók származását kell irányadónak tekintenünk. Ami a képzőművészetet illeti, ennek „anyanyelvi jellege alapvetően a 19. században megjelenő probléma” – írja Marosi Ernő, Bodonyi Józsefnek 1936-ban a *Budapesti Szemlében* közölt tanulmányára hivatkozva, majd ezt a végkövetkeztetést fogalmazza meg: „A művészettörténet számára magyar az a művészet, amelyet a 19. század óta kialakult értékrend alapján, ennek jegyében alkottak” (Marosi 2005, 156, 170). Ebből azt a tanulságot lehet levonni, hogy e területeken a nemzeti jelleg nemcsak történeti jelenség, de kifejezetten valamely korhoz kötött. A gazdaság és az ismerethordozó közegek egységesülése föltehetően olyan arányban hat az egyes művészeti

ágakra, amennyire azok közvetlenül kapcsolódnak e tényezőkhöz. A moziban nyilvánvalóan nagyon erős e függőség.

Azért nehéz állást foglalni a helyi és nemzetközi művelődés kérdésében, mert közülük egyik sem tekinthető adottnak, mindkettő megalkotott. Ami a képzőművészeteket illeti, annyit talán meg lehet kockáztatni, hogy Fülep Lajos egykori föltevéseinek érvénye ma kérdésesnek mondható. Azzal a kijelentésével szemben, mely szerint „az egyetemes jellegnek nem kritériuma az egyetemes hatás (az irodalomban pl. attól is függ, fordítják-e a művet, vagy nem), hanem *an sich* tartozik a műhöz” (Fülep 1974, 1: 269), legalábbis arra lehet hivatkozni, hogy a művek értéke sorsuknak, hatástörténetüknek a függvénye. „Ha a művészetben van nemzeti – állította Fülep –, úgy magának a *formának* kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet, stb. a művészethez tartozik ugyan mint etnikai anyag, de maga még nem művészet” (Fülep 1974, 1: 262). Ez az 1918-ban megfogalmazott bírálat nyilvánvalóan azt kívánta sugallni, hogy a müncheni akadémizmust a magyar történelemből vett jelenet még nem alakítja át magyar festészetté. Nem kevésbé szigorú váddal illette Bartók Erkel egy 1911-ben megjelent cikkében, azt állítván, hogy a *Hunyadi László* zeneszerzője „olaszos zeneszámok közé belétűzdelt egy-két cigányos hallgatót vagy csárdást.” A mai befogadó már elnézőbb lehet Erkel dalműveivel szemben, hiszen azok tagadhatatlanul hozzájárultak a magyarság önképének kialakításához. Túlzottan magas mérce érvényesítését láthatja olyan ítéletben, mely szerint „nem magyar stílus, hanem stílustalanság” jellemzi őket (Bartók 1989, 99), Fülep érvelésében pedig vitathatónak vélheti a forma elkülöníthetőségét. Talán még akkor sem érvényesíthető az általa megfogalmazott szembeállítás, ha a forma elnevezést az ikonográfia fogalmával cseréljük ki.

Tulajdonítható-e magyar sajátosság például egy installációnak? Némi félelemmel válaszolnám e kérdésre, hogy amiként a *Hunyadi László siratása* (1859) vagy a *II. Lajos holttetének megtalálása* (1860, mindkettő Budapest, Nemzeti Galéria) című festmény értelmezése elválaszthatatlan a magyar történelem ismeretétől, némileg hasonló módon Bukta Imre *Mi tengerin hajóznak* (1992) című alkotásának hatása is függ a „tengeri” szónak más nyelvre alighanem lefordíthatatlan kétféle jelentésétől. Az idősb Peter Krafft *Zrínyi kirohanása* (1825, Budapest, Szépművészeti Múzeum), Barabás Miklós *Zrínyi* (1942, Budapest, Kiscelli Múzeum), Székely Bertalan *Zrínyi kirohanása* (1885, Budapest, Nemzeti Galéria), valamint Hollósy Simon (1896, Szeged, Püspöki Gyűjtemény) és Csontváry Kosztká Tivadar ugyanilyen címmel ismert képe (1903, Pécs, Csontváry Múzeum) olyan sorként is felfogható, amelynek tagjai egymással, a *Szigeti veszedelem* szövegével s a történeti emlékezet más nyomaival kölcsönhatásba, párbeszédbe hozhatók, de csakis azok számára, akik ismerik őket. Természetesen e példák csupán arra adnak alapot, hogy egy-egy alkotó bizonyos műveinek értelmezésekor tételezhetünk föl olyan tulajdonságokat, amelyek a nemzeti művelődés történeti vagy nyelvi sajátosságaival hozhatók összefüggésbe.

Neveltetésem alapján valamivel több bátorságom lehet arra, hogy néhány szót a magyar zene mibenlétéről is megkockáztathassak. Előbb ismertettek meg a népzenevel, mint a betűkkel. Ötéves koromban szüleim Gárdonyi Zoltánhoz fordultak

tanácsért, aki azt ajánlotta, egy évi népdaléneklés után kezdjek hangszeren játszani. Olyan nevelési eszménynek felelt meg ez a korai zenei képzés, amelyet 1939-ben Kodály így összegezett: „A XVI. század óta nem voltunk annyira egy vonalban Európa fejlődésével, mint most. A népdalból való megújulás ott is majdnem minden országban új törekvések zászlaja lett (...). Mennyivel könnyebb a mi dolgunk. Csak le kell hajolnunk a néphez, ott él és virágzik még az ősi zene, nem szorul mesterséges felújításra. Csak bele kell merülni, hamarosan megtaláljuk benne magunkat s a mai életet. Csak le kell vetkezni tudni a nemzetközi mázt, amivel magyarságunkat, hogy civilizáltabbat mutasson, átfestettük” (Kodály 1939, 404). 2007-ben azért sem ajánlható vezérfonalként ez az eszmény, mert az ősi stílusú parasztzene már nem élő hagyomány.

Egyedül az irodalom esetében lehet a nyelvi meghatározottságban olyan tulajdonságot sejteni, amely vitathatatlan hivatkozási alapnak számíthat. A jelenkorban azonban mintha már itt is érzékelhető volna az egységesülés hatása. Elsősorban nem is arra gondolok, hogy magyar származású szerzők olykor másik nyelv használata mellett döntenek, mint inkább arra, hogy egyes esetekben valamely irodalmi mű akkor kelt visszhangot idegen nyelven, ha kevésbé látványosan kötődik a nemzeti kultúra örökségéhez. A *VII. Olivér* sikeresebb angol nyelvterületen, mint a *Harmonia caelestis*. A *The Times Literary Supplement* a következő indoklással sorolta Szerb Antal regényét a 2007. év legjobb könyvei közé: „A Pushkin Press gyűmölcsöző együttműködése Len Rix fordítóval elsőként tette hozzáférhetővé a nagy magyar regényírónak, Szerb Antalnak a műveit angol nyelven. Ebben az évben Szerb utolsó regényét jelentette meg, melyet az író az életét korán kioltó náci aljasságnak a torkában (cusp) írt.” (Smith 2007).

A zene nyilvánvalóan kevésbé nyelvhez kötött, noha a szöveges zene bizonyos fokig kivételnek számíthat. Bartók op. 15. és 16. jelzetű dalait ritkán adják elő külföldön, függetlenül attól, hogy az egyik sorozat szövege Gombossy Klára és Gleiman Wanda, a másik Ady szövegeire készült. Mintha ebből a példából is okult volna Ligeti György, Kurtág György és Eötvös Péter, három olyan zeneszerző, akiknek nemzetközi ismertsége alighanem felülmúlja kortárs magyar írókét. A *Le Grand Macabre* francia nyelvű színmű alapján készült, s az eredeti szövegkönyvet Ligeti Michael Meschkével együttműködve németül írta meg. 1978-ban Meschke svéd fordításában mutatták be Stockholmban. A lényegesen átdolgozott, kevesebb beszélt részletet tartalmazó későbbi változatot a Sony cég 1998-ban Párizsban elhangzott angol nyelvű előadások alkalmával rögzítette. Ennek a változatnak a szövege Geoffrey Skeltontól származik. Eötvös Péter *Angels in America* címmel 2004-ben Párizsban bemutatott operája Tony Kushner színműve, a 2002-ben Aix-en-Provence-ban bemutatott *Le Balcon* Jean Genet ugyanilyen című darabja alapján készült. Külföldre költözése óta Kurtág is előszeretettel nem magyar nyelvű szövegeket zenésített meg. Példaként az 1993-97 között írt *Hölderlin-Gesänge* vagy az 1993-98 között Chamfort és Beckett jórészt francia, olykor angol nyelvű szövegeit fölhasználó *...pas à pas – nulle part...* említhető.

Nem anyanyelvi szövegre csak a másik nyelv belső törvényszerűségeit figyelembe véve ajánlatos zenét szerezní. Közismert, hogy a franciában a szó utolsó, a magyarban első tagjára esik a hangsúly. Akik fontosságot tulajdonítanak az ehhez

hasonló jelenségeknek, költészet és zene közeli rokonságát tételezik föl. „Arany verselő fölénye zeneismeretéből ered, sokat köszönhet annak Kisfaludy Sándor is” (Kodály 1939, 407). Kodálynak ebből az észrevételéből arra lehet következtetni, hogy ő a zenéből levezethetőnek tartotta a verset, akár Ezra Pound.

Az egyes nyelvek megkülönböztető tulajdonságai olyannyira hatással lehetnek a zenei szövegre, hogy óhatatlanul is arra gyanakodhatunk, a nem anyanyelvi szöveget megzenésítő szerzőnek aligha lehet módja arra, hogy komolyan vegye a költeményt. Angliában erős az olyan hagyomány, mely a költői szöveg alapos mérlegelését várja a zenéstől. Harrison Birtwistle talán ezért használta Michael Hamburger átköltéseit *Pulse Shadows* című, 1996-ban keletkezett művének megalkotásakor, mely a *Meditations on Paul Celan for Soprano, String Quartet and Ensemble* alcímet viseli. Egyetlen kivételként a mű tizenkettedik tételében a *Todtnauberg* című kései költeményt általában németül éneklük, s a fordítás ilyenkor szavalatként hangzik el.

Közhely, hogy a zeneművek hatása elválaszthatatlan előadásuk gyakoriságától, a festményeké vagy szobroké kiállításuktól. Miért nem ismerik jobban külföldön a magyar képzőművészetet? Talán azért, mert kevés magyar műalkotás látható a világ nagy közgyűjteményeiben. Bartók nemzetközi ismertsége sokat köszönhetett annak, hogy műveinek jelentős része a bécsi *Universal* illetve a New Yorkban működő *Boosey and Hawkes* kiadónál jelent meg, s az *Első zongoraversenyt* 1927-ben Frankfurt am Mainban Furtwängler, a *Második zongoraversenyt* 1933-ban ugyanott Hans Rosbaud, a *Zenét* 1937-ben Baselban Paul Sacher, a *Második hegedűversenyt* 1939-ben Amsterdamban Willem Mengelberg, a *Divertimento* Baselban Sacher, a *Concertot* 1944-ben Bostonban Szergej Kuszevickij vezényletével mutatták be. A *Második hegedűverseny* első előadásáról készült hangfölvétel mindazonáltal a hagyomány helyi jellegének a súlyára is emlékeztethet. A szolista, Székely Zoltán számára anyanyelv volt a magyar népzene egy részére jellemző *rubato* játék. Olyan szembeállítás egyik oldaláról van szó, melyet Kodály így határozott meg: „A ritmus egyfelől a táncból ered (...). Másfelől a nyelv nyomja rá bélyegét. Aszerint, melyik tényező érvényesül inkább, van egyenletes mozgású táncritmus, *tempo giusto*, és egyenlő ütemekre nem osztható *tempo rubato*” (Kodály 1939, 393). Más példából az a következtetés vonható le: a glissandót Bartók zenéjében úgy kell játszani, hogy „a kezdő hangmagasságot nyomban elhagyva lassú, egyenletes csúszás zajlik a kezdőhang teljes ritmusértéke alatt” (Somfai 2000, 271). A Székely vezette Magyar Vonósnégyes fölvételein ez hallható, sok kiváló nem magyar együttesén viszont nem.

Hol a határ a helyi hagyomány megőrzése és a parlagiság között? Ezra Pound figyelemre méltó módon azt sugalmazta, hogy e kérdést rosszul fogalmazták meg, mert nem szembenállásról van szó. *A vidékiesség az ellenfél* címmel közölt eszmefuttatásában két ismérvet adta annak, amit parlagiságnak nevezett: „a) A saját falun, egyházközségen vagy nemzetén kívül élő emberek viselkedésmódjának, szokásainak és természetének nem ismerete; b) a vágy, hogy másokat egyformaságra kényszerítsünk” (Pound 1978, 159). Természetesen a második a nem magától értetődő szempont. Arra figyelmeztet, hogy az egységesítés elsietett, kényszerű végrehajtását is lehet a vidékiesség egyik megnyilvánulásának tekinteni. „Valamely

nemzeti kultúra csak annyiban létezhet, amennyiben *választ* más kultúrák között.” Ez olvasható egy olyan *kiáltvány* alcímű szövegben, amelyet Pound 1938-ban írt, de csak 1960-ban adtak közre nyomtatásban (Pound 1978, 131). Ugyanebben az értekezésben azzal is érvelt a költő, hogy a provincializmus négyféleképpen nyilvánulhat meg: „Először, az idegen minták képtelen majmolásaként; másodsor, tartózkodásként és félelemként attól, hogy ismeretlen hangvételű idegen művet fogadjunk be; harmadszor, otthon készült magas színvonalú alkotás elhanyagolása-ként; negyedszer, a fércműnek szóló hízelgés-ként és dicséret-ként azért, mert az otthon készült” (Pound 1978, 133).

Az amerikai költő politikai nézeteit sokan és joggal bírálták, a kultúrára vonatkozó, messzemenően árnyalt véleménye azonban megfontolást érdemel. Ismeretes, hogy szenvedélyesen érdekelte a középkori és reneszánsz zene, milyen korán figyelt föl Brâncuși és Bartók művészetére és mennyire határozottan tagadta meg kultúra és művészet Európa-központú szemléletét.

Megkockáztatható a végkövetkeztetés, hogy az egységesülés korában különösen fontos szerepet játszhatnak azok, akik vállalják a különböző művészetek összehasonlításával járó kockázatokat és kísérletet tesznek arra, hogy megvizsgálják a helyi hagyományok jelentőségét a látható, hallható és olvasható műalkotásokban s egyúttal időben és térben távoli kultúrák között közvetítsenek, tehát a lehető legtágabb értelemben vett fordítói tevékenységgel foglalkozzanak, annak a gyarmatosítás utáni korra jellemző föltevésnek a szellemében, mely szerint minden kultúra helyhez és időhöz kötött, s közöttük nem állapítható meg rangsor. Ha ezt elfogadjuk, talán mód lehet arra, hogy újrafogalmazzuk a magyar kultúra fönntartásának esélyeit.

IRODALOM

Adorno, Theodor W. (1985) *Wagner*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest: Európa.

Bakó Zsuzsanna (1982) *Székelly Bertalan (1835-1910)*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

Bartók Béla (1989) *Írásai I.* Közreadja Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó.

Bonnefoy, Yves (1980) *L'improbable, suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Mercure de France.

Bónus Tibor (2007) „Irodalmi tudat – természeti és kulturális kód között: Németh G. Béla olvasásmódjáról”, in Bónus Tibor–Kulcsár-Szabó Zoltán–Simon Attila (szerk.) *Az olvasás rejtekeit: Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Budapest: Ráció, 250-306.

Dahlhaus, Carl (2004) *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest: Typotex.

Furtwängler, Wilhelm (1955) *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

Furtwängler, Wilhelm (1964) *Briefe*. Hg. Frank Thiess. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

Furtwängler, Wilhelm (1996) *Aufzeichnungen 1924-1954*. Hg. Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner. Zürich–Mainz: Atlantis.

Fülep Lajos (1974) *A művészet forradalmától a nagy forradalomig: Cikkék, tanulmányok*. Vál. Tímár Árpád. Budapest: Magvető.

Gyáni Gábor (2003) *Posztmodern kánon*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Heidegger, Martin (1983) *Denkenfabrungen 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Jauß, Hans Robert (1994) *Wege des Verstehens*. München: Wilhelm Fink.

- Jones, Lloyd (2007) *Mister Pip*. London: John Murray.
- Kierkegaard, Søren (1978) *Vagy – vagy*. Ford. Dani Tivadar. Budapest: Gondolat.
- Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. with an Introduction by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kodály Zoltán (1939) *Magyarság a zenében*, in Szekfű Gyula (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 379-418.
- Marosi Ernő (2005) *Magyar művészet Magyarországon*, in Romsics Ignác – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történeti Intézet – Rubicon, 145-170.
- Langer, Susanne K. (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's.
- Miller, Joseph Hillis (1999) *Black Holes*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Mutz, Ulrich (1997) *Bedingte Wertschätzung – unbedingte Werktreue: Wilhelm Furtwänglers Verhältnis zum Werk Richard Wagners, Wagner-Rezeption heute*, 3: 49-8.
- Náray-Szabó Gábor (2007) *Quo vadis, intézethálózat? Hozzászólás Venetianer Pál cikkéhez*, Magyar Tudomány, 1458-1461.
- Nietzsche, Friedrich (é. n.) *Die Geburt der Tragödie, oder Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*. Leipzig: E. W. Fritsch.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte. Ausgewählt und geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Förster-Nietzsche*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Osborne, John (1961) *The Entertainer: A Play*. London: Faber and Faber.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. with an Introduction by Adam Phillips. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Pound, Ezra (1978) *Selected Prose 1909-1965*. Ed., with an Introduction by William Cookson. London: Faber and Faber.
- Schlegel, Friedrich (1980) *Werke in zwei Bänden*. Berlin – Weimar: Aufbau.
- Smith, Ali (2007) *Best Books of the Year 2007*, The Times Literary Supplement, 30 November.
- Somfai László (2000) *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord.
- Somfai László (2005) *Mi a magyar Bartók zenéjében? Nacionalizmus, 'népek testvérré válása', világszene*, in Romsics Ignác – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *Mi a magyar?* Budapest: Habsburg Történeti Intézet – Rubicon, 231-257.
- Szabó Júlia (1985) *A XIX. század festészete Magyarországon*. Budapest: Corvina.
- Timbrell, Charles (1999) *French Pianism: A Historical Perspective*. Second edition, revised and enlarged. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Wagner, Cosima (1983) *Napló 1869-1883*. Vál. Kroó György, ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat.
- Wagner, Richard (1988) *Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen (Brief an M. W.)*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweite Auflage. Fünfter Band. Leipzig: E. W. Fritsch, 182-198.
- Wagner, Richard (é. n.) *Über die Benennung 'Musikdrama'*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Achter Band. Hg. Wolfgang Golther. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart: Bong und Co., 302-308.
- Wittgenstein, Ludwig (1980) *Culture and Value*. Ed. G. H. von Wright, in collaboration with Heikki Nyman. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Wolf, Virginia (1953) *The Common Reader: First Series*. New York: Harcourt, Brace and Co.