

temetőket hagyva hátra. Ám az ő sorsuk, miként első számú ideológiai ellenfeleiké, a válásos vagy vallástalan cionistáké egyaránt arra figyelmeztet, hogy az elmúlt hat évtized során a bibliai történelemszemlélet és a világpolitikai trendek közé sorolható történelemeszmék közösen vélt metafizikai alapzata vészesen és végérvényesen megrepedt. Olyannyira, hogy azt „tüneti ideológiákkal” (még ha azok korszakfüggő elgondolások is) aligha lehet befedni.

Ravitzky könyvének utolsó része alapján persze jól kivethető: a legradikálisabb messianisztikus forrongás közepette is lehet úgy élni, mint ha mi sem történt volna. Mondhatjuk azt, amit Ravitzky egy héber szózással érzékeltet: „*ólám keminhágó nohéq*”, vagyis „*a világ megy a maga szokott útján*”. Kétségtelen ugyanis, hogy amíg nagyobb katasztrófa nem történik, a fentiekben összegezzhető a legjellemzőbb emberi mentalitás. A kinyilatkoztatott vég olvastán – párhuzamosan az úgynevezett „világpolitikai helyzet” értékelésével – viszont az az ember érzése, hogy a teológia maga alá gyűri a mindig túlélésre játszó praktikus okoskodásokat. Persze ettől még a világ megy tovább a maga útján. Vagy mégsem?

Rugási Gyula

„...MEGKÍSÉRELTE KÖRÜLÍRNI A LEHETSÉGES MEGOLDÁST...”

Wilhelm András: *Esszék. Írások zenéről*
Kortárs Kiadó, 2010. 298 oldal, 3000 Ft

Wilhelm Andrásat meglehetősen sokan ismerik – a zenészsakmában és azon kívül –, ám szeretőágzó tevékenységeiből adódóan a legtöbben más és más helyzetekben találkoznak vele. A Kortárs Kiadónál 2010 végén megjelent könyvének kézhezvétele előtt, előljáróban arra érdemes az olvasó figyelmét felhívni, hogy a kötet írásai mind a témákat, mind pedig a megszólalásmódokat tekintve azoknak a szerepeknek a sokaságát tükrözik, amelyekhez az itt többnyire másodközlésként megjelenő dolgozatok keletkezésük idején kötődtek: a zenetudóshoz,

a zenekritikushoz, a zenetörténészhez, a közíróhoz, a gyakorló muzsikushoz. Mindez persze a legkevésbé sem veszélyezteti az esszék mögött felsejlő személyiség integritását; a könyv diszkurzív egységét, egyetlen kitüntetett perspektívában való olvashatóságát azonban nem ígéri. A cikkek nagy számának és a témák szóródásának (elméleti okfejtések filológiáról és történetírásról, analízisek, esettanulmányok, recepció-történetek, kritikák, vallomások, portrék stb.) természetes következménye a kötet meglehetősen esetleges összhatása. Nincs olvasó, akit ezek a témák épp ezekben a megközelítésekben egytől egyig érdekelnének, de bizonyára nincs olyan sem, akit e kötetben semmi sem érdekelhet. A figyelmes olvasat legalább annyira sűrű és szerteágazó lesz, mint amennyire sűrű és kalandozó maga a mű. Az alábbi recenzió sem vállalkozhat többre, mint hogy lehetőségeihez mérten rögzítsen egy kalandozást, ami máskor és mással bizonyosan nem eshet meg még egyszer ugyanígy – mint ahogy egy beszélgetést sincs módunk kétszer ugyanígy lefolytatni.

Nem kézenfekvő persze, hogy egy zenei tárgyú könyv beszélgetésre szólít, hiszen jól tudjuk, a zenei szakirodalom jelentős hányada (különösen mifelénk) olyan ambíciókkal bír, ami szemléletét és megszólalásmódját illetően sokkal inkább mutatja azt a természettudományos értekezések és eszmecserék, semmint a bölcsészetet jellemző integratív és applikatív dialóguskultúra rokonának. Utószavában Wilhelm jelzi is, lennének a tarsolyában szigorúbb diszciplináris feltételekkel működő szövegek, ebben a gyűjteményben azonban az elmúlt két évtized olyan írásaiból válogatott, amelyek a legalább minimális zenei szakismerettel bíró olvasót is beszélgetésre bírják, mi több: vitatkozásra, produktív polémiaira készítetik.

Ha sebtében átfutjuk a kötet írásaihoz kötődő szerepeket, az első mindenképpen a zenetudós hangja lesz, aki kikezdehetetlen filológiai műgonddal jár el, miközben a zeneművek, illetve zeneszerzői életművek *értelmére* irányuló analíziseket dolgoz ki (ez irányú munkásságából a Sztravinszkijről írott „...TO PUT AN IDEA IN ORDER...” című dolgozat [191–201.] kínál magisztrális példát).

Más szövegekben rendkívül kiforrott és autotchtón ízléssel bíró zenekritikusként tűnik elélnk, aki konkrét interpretációktól független személyes vízióval rendelkezik minden, számá-

ra fontos zeneműről (plasztikusan ír erről a Fodor Géza emlékének adózó írásában [275–287.]). És éppen a fentiekből következik az is, hogy Wilhelm tulajdonképpen vonakodó kritikus, aki vállalt kompromisszumképtelenségéből nem kíván általános diktátumot csinálni, ezért inkább a háttérben marad, az ízlés- és véleményvezérek árnyékában, személyes hatókörén belül igyekszik érvényre juttatni ízlésvilágát. (A kötet azért így is világosan körvonalazza kritikusai habitusát; e tekintetben legtanulságosabb Kadosa Pál szimfóniáiról írott cikke [85–95.], Gaál István Bartók-filmjének bírálata [125–130.], valamint a ZENEI „IPARMŰVÉSZET” című esszé [158–163.])

Megint más Wilhelm hangja, amikor zenetörténészként nyilatkozik meg. Nyilvánvaló, hogy ebben a minőségében sem úgy mutatkozik be, mint aki megelégednék akár az áthagyományozott tudás újramondásával, akár a lehetséges narratívák pozitívista adatgyűjtéssel történő stabilizálásával, akár apró felfedezések, kismesterek köztudatba emelése révén igényelhető antikváriusi babérok learatásával vagy akár azzal, hogy a múlt klasszikusait a modernség nagy radikálisaival szegezze szembe (függetlenül attól, hogy egy ilyen szembeállításból az előbbi vagy az utóbbi kerülne ki győztesként). Az efféle lehetőségekkel szemben Wilhelm a jelen számára is kihívást jelentő esztétikai és etikai értékeket vár és mutat fel a közeli és távolabbi múlt nagy művészetében. Néhol inkább az esztétikai-zenetörténeti mozzanatot hangsúlyozza (Landini [225–228.], Ockeghem [229–236.], Messiaen [262–267.], Nono [269–274.] kapcsán), néhol inkább az etikai jelentőséget (mint Schumann [237–240.] vagy Zemlinsky [249–252.] esetében). A kötet utolsó tizenhárom írása javarészt rövid, instruktív, célratörő zeneszerzőportré, egy tudományosan nem sokra tartott műfaj mesteri felélesztése, ismeretterjesztés *user-friendly* komfort helyett intellektuális igényességgel.

Zenetudósi, zenetörténeti, zenekritikus szerepei – minden különeműségük ellenére – még mindig jól elhelyezhetők egyetlen területen. Wilhelm azonban – megítélésem szerint helyesen – a legkevésbé sem kíván megmaradni a diszciplináris határok között. Közgondolkodó értelmiségiként ugyan meglehetősen kérlelhetetlenséggel viszonyul a tudományos szakmák közötti átjárhatóság kérdéséhez (lényegében nemlegesnek ítélve e lehetőséget), ugyanakkor

szükségesnek és elkerülhetetlennek tartja a dialógust, a kölcsönös „áthallgatást”, valamint a szakmákon túlnyúló közállapotokhoz történő hozzászólást. Minderről a legszebb oldalakat a Fodor Géza emlékének címzett írásműben találjuk (275–287.), továbbá a zene és a társművészetek különféle kapcsolódásait érintő dolgozatokban (JANCSÓ ZENÉI [119–124.], ERDÉLY MIKLÓS ÉS A ZENE [131–134.], ZENE ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET [139–142.], ADORNO, SCHÖNBERG, THOMAS MANN: JEGYZETEK A DOKTOR FAUSTUS MARGÓJÁRA [170–180.], „FEUILLETON-ARTIKEL: EIN WIRKLICHER FEHLER R. WAGNERS” [181–190.]).

És végül, de nem utolsósorban megszólal a kötetben a gyakorló muzsikusként (karmester, zongorista és zeneszerző), aki a zenészsakma tagjainak körében leginkább épp e minőségében ismerős, s különösen is a modern zene nagy hatású tanáraként, nemzetközi mesterkurzusok vezetőjeként, a kortárs zene interpretációjának szakértőjeként. Az egykori Új Zenei Stúdió tagjaként azonban nem csupán mint előadó és társalkotó vette ki részét az újabb magyar zene alakulásának történetéből, de mindenekelőtt a csoport teoretikusaként és belső kritikusként járult hozzá Jeney, Vidovszky, Sály, Dukay, Csapó és Serei kanonizációjához. Felvételeket rögzített továbbá Sztravinszkij, Cage és Szőllősy munkáiról is. Most azonban könyvet tartunk a kezünkben, amiből zenei praxisa nem ragadható meg közvetlenül, áttételesen viszont még az olvasási tapasztalatban is érzékelünk belőle valamit, hiszen épp a személyes, előadói érintettség az, ami számos elemzését, értelmezését adekvátabbnak, hitelesebbnek, találóbbnak látatja az akadémikus zenetudomány nemegyszer papírízű megoldásainál.

Az anyag empirikus értelemben is nagyon bő: 43 cikk, aminek nagyjából a fele eredetileg előadásként hangzott el, s ennek megfelelően a kötet egészére a megszólító, bizonyos fókig az élőszót idéző írásmód a jellemző. Wilhelm dikciója bátor, nem restell erős ítéleteket megfogalmazni, nagy hallgatásokat megtörni, kimondandókat kimondani (mint például a Bartók-kutatás ügyében [299. skk.]). Kérdés azonban, hogy mindez mennyire revelatív, hogy bátor megfogalmazásaival feltár-e új perspektívákat a szakma fiataljai számára, vagy csak régi és már nem igazán aktuális csatározások kegyelmdőféseit adja meg velük. A recenzius ugyan nem leplezheti bizonytalanságát e kérdésekkel

kapcsolatban, azt viszont bizton megállapíthatja, hogy a kezében tartott könyv írásműként kifejezetten igényes, markáns stílusú, kiemelkedő és példaadó erudícióról tanúskodó munka.

Amennyire sokféle szerepet tükröznek, annyira konzekvens és egységes szellemi beállítottságról tanúskodnak a kötet írásai – témától és keletkezési időtől függetlenül. Ha nem lennének odaírva a dátumok, az olvasó aligha tudná kitalálni, melyik mikor keletkezett. Ennek perze van egy másfajta következménye is: a bennük hordozott feszültségek, ellentmondások is rögzültek, évtizedek óta változatlanok tűnnek.

Ha csupán a kötet szövegeiből indulunk ki és ideiglenesen zárójelbe tesszük a szerző szakmabeliek számára jól ismert korábbi munkáit (a MŰ ÉS KÜLVILÁG című, Bartókról írott könyvecskéjét és számos kiváló, vitát gerjesztő szak tudományos közleményét, továbbá olyan általa szerkesztett fontos könyveket, mint a BESZÉLGETÉSEK BARTÓKKAL, a Webern-hagyatékából összeállított ELŐADÁSOK – ÍRÁSOK – LEVELEK, a John Cage SILENCE-éből kivonatolt A CSEND, a Szabolcsi Bence és Péterfy Jenő írásaiból szerkesztett gyűjtemények és a legjobb magyar Glenn Gould-kötet), akkor – tehát a korábbi zenetudományi életmű ismerete híján is – világosan kivehetőnek tűnik, hogy esszéinek céljai két irányba mutatnak. E célok pedig nem könnyen összeegyeztethetők, mi több, többször össze is ütköznek egymással. Egyfelől ugyanis ott van az *összefoglalás* igénye, másfelől a részletekből kiinduló *előzetes vázlat* vagy éppen a *helyreigazítás, pontostító kommentár* ambíciója. Mindez bizonyos fokú szerepzavarról árulkodik: hiszen nyilvánvalónak tűnik, hogy Wilhelm igazából nem szeretne összefoglaló művek alkotója lenni, s hogy sokkal jobban érezné magát a nagy összefoglalások kommentátoraként, kihívójaként (Szabolcsihoz kötődő viszonya egyértelműen ilyennek látszik). Ezt a vágyott szerepet azonban kénytelen kiegészíteni a másik, kevésbé vágyott feladattal, hiszen világosan látja, hogy a magyar közönség (és Wilhelm egyértelműen ahhoz a szellemi tradícióhoz kötődik, amelyik az *anyanyelvi* művelődést mindenek ellenére az első helyre állítja), tehát hogy írásainak célközönsége, a magyar nyelven olvasni kívánó értelmiség híján van a korszerű zenei tárgyú összefoglalásoknak. Ezeknek hiányában pedig korai lenne a kommentárkultúra finommechanikáját mozgásba lendíteni, korai lenne a *subtilitas* valórjei révén egy

fogalmakon túli, holisztikus szemléletet kommunikálni. Így aztán másodlagos motivációval, de elsődleges feladatként marad az összefoglalás, amit azonban a szerző nemegyszer csípőből és sebtében igyekszik pótolni (rátérendő az *igazi* feladatokra) – a végeredményt tekintve azonban ez a megoldás nem mindig meggyőző (mint például a nemzeti zene témájáról írott VOLT-E VALAHA IS? című esszé [55–68.] vagy a TÉR-KÉPZETEK A ZENÉBEN című előadás [143–150.]).

Wilheimnek vannak kedvenc muzikusai (Bartók, Cage, Kurtág, Ligeti, Machaut, Mahler, Ockeghem, Satie, Schönberg, Szőllősy, Sztravinszkij, Varèse, Webern) és visszatérő, kedvenc témái (az autenticitás, a méltányos történeti szemlélet, a művészet autonómiájának, „mű és külvilág” összefüggéseinek gondolatkörei). Különbség azonban, hogy míg a számára legkedvesebb alkotókat világszínvonalon ismeri, a róluk felhalmozott tudása már-már nyomasztó, addig preferált témái, tudományos problémái nem annyira a bölcséleti irodalomba történő bekapcsolódás módján, mint inkább *idée fixe*ként tűnnek fel újra és újra gondolatmeneteiben.

E témák legtöbbjére az alábbiakban még vizsdatérek majd, e ponton csupán kettőt szeretnék kiemelni. Az első a zeneművek *eredeti kontextusának* kérdése, amivel több írásában is foglalkozik. „*Valódi, érvényes képet csak az alkothat magának bármilyen műalkotásról* – írja Bartók kapcsán (216.) –, *aki annak kontextusáról is eleget tud, aki számára nem ismeretlenek egy életmű arányai, belső összefüggései sem.*” Ez ugyan evidenciának tűnik, mégsem egészen kielégítő, s éppen azért nem, mert a szerző túl gyorsan veszi készpénznek, s nem foglalkozik részletesebben azzal a kérdéssel, hogy vajon kizárólag a művek *eredeti* kontextusa tekinthető-e *autentikus* kontextusnak (pedig az autentikus zenei tapasztalat mi lennéte maga is Wilhelm legfőbb kérdéseinek egyike). A könyv bizonyos pontjain azonban mégis az tűnik ki, ha kifejtetlenül is, hogy az „eredeti kontextus” fogalma nem csupán egyféleképpen gondolható el. Egyrésztől felfogható úgy, ahogyan azt a historikus mozgalom bizonyos hívei teszik, akik egy letűnt *praxist* kívánának restaurálni; másfelől viszont azon a módon is, ahogyan Wilhelm jár el, amikor az eredeti kontextus feltárása révén a mű *genesiséhez* igyekszik visszatérni, hogy kikémlhesse az alkotói folyamat titkait („*Kevés oly csábító téma kínálkozik, mint valamely műalkotás születésének*

pillanatát vagy legalább valamely részletének formálódását meglesni” – írja Sztravinszkij-tanulmánya kezdetén [191.]).

Feszültségben áll azonban az *eredeti kontextus* megragadásának igényével Wilhelmnek az az esztétikai meggyőződése is, amely a figyelemre érdemes klasszikus értékű remekművekben éppen azt a képességet tekinti kitüntetettnek, hogy e művek új és új kontextusokban tudnak aktualizálódni (szemben a szórakoztatás banális termékeivel, a „zenei iparművészet” gyártmányaival [vö. 158–163.]). A jelen lévő remekmű és a történelemben elmerült egykori alkotói élet jelentőségének viszonya szövegről szövegre, sőt az egyes esszéeken belül is változó; az olvasó néhol úgy érezheti, Wilhelmét mindenekelőtt a nagy zeneszerzők esztétikai, poétikai elgondolásai, etikai döntései érdeklik – máskor viszont mégis a magában álló műalkotás fensége mellett foglal állást.

Nem csupán a kutatás tárgyában fut ki gondolatmenete efféle dilemmákra, hasonló jellemzi kutatói önfelfogását is, noha a kiindulás itt még inkább egyértelműnek tűnik. Hiszen Wilhelm számára evidens módon döntő a szakmaiság, a diszciplináris fegyelem kérdése (a poétika felől ezt Cage mentén bontja ki a leg részletesebben [vö. CAGE ÉS A HAIKU, 206–214.]). Több helyen is erőteljesen és nyilvánvalóan nyomós érvekre támaszkodva különbözeti meg egymástól a professzionalitást és a dilettantizmust (teszi mindezt önmagára vonatkozólag is, noha a szokásos határokat a társművészetekkel foglalkozó esszéekben többször átlépi maga is). Megítélésem szerint bár a distinkció forrását képező etikai szempont tiszteletre méltó, ugyanakkor tény, hogy így szerzőnk éppen annak a radikalizmusnak nem tud hangot adni, ami a számára is oly fontos avantgárd művészetek hajtóereje (volt), s amit különösen a ZENE ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET című írásában idéz meg plasztikus erővel (139–142.).

További visszatérő témák és kihordott vagy kihordatlan dilemmák szövik keresztül-kasul a kötet írásait, amiket alább úgy szeretnék érinteni, hogy közben az egymáshoz kapcsolódó esszék főbb csoportjait is jelzem (maga Wilhelm hat egységre tagolja könyvét, én csupán ötről fogok beszélni, minthogy értelmezésem szerint az írások így is kielégítően csoportosíthatók, a szerzői felosztás logikája pedig számomra nem vált nyilvánvalóvá).

1. Szóba hozni a zenét

Az első két esszé a zene, illetve a zenei tapasztalat szavakba foglalhatóságáról fogalmaz meg a kötet egészére nézvést is alapvető állításokat. Tehát már csak paradigmaticus szerepük miatt is e dolgozatok a könyv legfontosabb írásai közé tartoznak – és a recenzens nézőpontjából egyúttal a legproblematicusabbak közé is. A ZENEI ESSZÉ MŰFAJÁRÓL (7–10.) világos célkitűzéseket és műfaji elvárásokat fogalmaz meg önnön feladatait és a kötetbe felvett írások szándékait illetően. Ideálja az olcsó közérthetőségről lemondó, ugyanakkor nem elsősorban a szaktudomány közönségének szóló műleírás, ekfrázisz, analízis, eseménynapló („a művészet [nevezetesen: az írásművészet] eszközeivel megragadni a zenei alkotásokban valami olyan általánost, ami kapcsolható más művekben s más művészetekben megfigyeltekhez” [9.]). Wilhelm itt hangsúlyozza a műalkotás mindenkor kontextuális létmódját és komparatív módon történő érzékelését, másfelől azonban szemléletén egyértelműen egy meglehetősen rigid textualizmus uralkodik, ami előre eldöntöttnek tekinti a mű és kontextusa között húzódó határvonalat, s legalább ennyire evidenciaként számít a médiumok diszkrét elkülönülésére. „Sok mindenről lehet beszélni a zene körül: – mondja (8.) – történelemről, költészetről, pszichológiáról, horribile dictu: még interpretációról is, ízlésről, műélvezetről s hasonlóról” – ám ő mindezzel szemben a zenemű konkrét valóságát állítja (bonyolítja a kérdést, hogy a következő írásban ez utóbbit joggal nem azonosítja sem a mű partitúrájával, sem egy-egy konkrét előadásával [14.]). Figyelmen kívül marad azonban így az a kérdés, hogy a történelem, a költészet, a pszichológia és a többi miért is nem tekinthető konkrétumnak a zenei tapasztalat megértésének folyamatában.

E kérdés homályban maradásának legfőbb oka valószínűleg abban keresendő, hogy Wilhelm – legalábbis az itt olvasható munkáiban – egyértelműen innen áll a művészetelméletben a kilencvenes évek vége óta végbement nagy jelentőségű mediális szemléleti változásokon, amiknek következményei már a legújabb zenei vonatkozású elemzésekben is látszanak (mások mellett H. Lindenberger, K. L. Pfeiffer, G. Tomlinson, N. Cook, L. Kramer, K. Korsyn, P. Kivy újabb munkáiban vagy éppen az Open University kutatócsoportja által kezdeményezett THE CULTURAL STUDY OF MUSIC című tanulmánykötetben).

Következésképpen a komparáció Wilhelmél a kulturális termelést diszkrét módon tagoló médiumok lényegi egymásba fordíthatatlanságát tételező esztétikai felfogást követve gondolódik el. Ez önmagában nem tűnik ugyan tarthatatlannak álláspontnak, ám a „*medial turn*” nagy tanulsága éppen az volt, hogy a médiumok nem csak konkurálnak egymással, hanem konvergálnak is, mi több, történetileg elemzendő konfigurációkat alkotnak (vö. K. Ludwig Pfeiffer: *DAS MEDIALE UND DAS IMAGINÄRE*. Suhrkamp, 1999).

A bevezető esszéet követő *À LA RECHERCHE...* című írás (13–18.) az elsónél is szélesebb horizonton tesz fel nagy, klasszikus kérdéseket a művészetfilozófia tárgykörében, ezenfelül a legsűrűbb kompendiuma is mindazoknak a dilemmáknak, amelyek Wilhelm zeneesztétikai gondolkodását vezetik. Vajon a zenei objektum (a műtárgy?, az esemény?) tekinthető-e a zenei tapasztalat alapjának, vagy inkább a személyesen birtokolt „zenei tájékozódó képesség” (13.)? És mennyiben tartható a zenei objektum elsődlegesen a tradíció, mennyiben az individuális alkotói kifejezés eredményének? Mi a feltétele az autentikus zenei tapasztalatnak? Meghatározható-e a „zeneiség” (a zenei érzék, a zenei intelligencia, a zenei logika) lényege, ha azt nem pozitivistá, neurobiológiai és statisztikai alapon kívánjuk megközelíteni? Felszámolható-e valamiképpen a zenei „idealizmus” és „realizmus” oppozíciója? Számot adhat-e magának szavak segítségével egy „zenei tudat”? És lehet-e esélyünk intellektuális vagy esztétikai úton rákapcsolódni egy számunkra idegen zenei tudatra? (Szabolcsi Bence ezt még úgy kérdezte: lehetséges-e ma még „zenei köznyelv”?) Egyáltalán elgondolható-e a zenei tudat másképp, mint interpretatív működésként? És ha a zenei tudat eminens módon interpretatív, nem következik-e ebből, hogy megszüntethetetlenül kontingens és ellenálló mindenfajta normativitással szemben? Összehangolható-e az interpretáció és a kommunikáció igénye? Ha összehangolható, vajon a *zenetudományi* interpretáció jobb esélyekkel pályázik-e a kommunikativitás erényére, mint az előadói, a személyes-benső, a kritikai vagy a történeti interpretáció?

Ennek az 1989-ben keletkezett írásnak kétségtelenül elévülhetetlen érdeme, hogy pregnánsan, ma is érzékelhetően teszi fel kérdéseit. A megírása óta eltelt két évtized azonban az akkor még akut problémákat (különösen a his-

torikus gyakorlat körüli vitákat) – ha nem is feltétlenül megoldva – más problémákkal cserélte fel, s ha Wilhelm általános szinten megfogalmazott kérdései mindaddig aktualizálhatók lesznek is, amíg közünk lesz a modernitáshoz, a szöveg által érzékelhetővé tett álláspontja ma már nem tűnik inspirálónak. Amikor például a nemritkán valóban fejnehéz zenetudományi ellenében az ösztönös intuíció elleninstanciájára hivatkozik, akkor valójában a *praxis* és a *teória* régóta gyümölcstelen feszültségét szítja fel (izgalmasabbnak tűnik számomra Kevin Korsyn javaslata, aki – kutyaharapást szőrével – a teória öncélúságait és önellentmondásait még több teóriával gyógyítaná, a Susan Sontag által valaha szembeállított *értelmezés* és *érzékliség* aspektusait radikálisan egymásba oltva, az intellektuális munkát játékként és gyönyörforrásként tapasztalva, az érzékliséget mentális inspiráltságként és inspirációként [vö. Kevin Korsyn: *DECENTERING MUSIC*. Oxford University Press, 2003]). Mégsem a *praxis* képviselője mondja ki az utolsó szót ebben az esszében, hanem – csak még jobban felerősítve a dilemmát – a *theoros*, aki a *logosz* birtokosaként konkurens nélkül pályázhat az *integráció* ama feladatára, ami egyedülként ígéri a modernitás és a tradíció összebékítését („*A hallgató, az előadó kieshet bármely tradícióból – ám mindent, amit elfelejtett, elfeledni kényszerült, a muzikológus újra visszaadhatja számára*” [18.]). Az etikai szempontok azonban, amelyek a szóban forgó összebékítés mögött állnak, ma messze nem tűnnek vitán felül állónak.

2. Elméleti kérdések

A kötet írásainak egy kisebb csoportja a muzikológia szűkebben vett elméleti kérdéseivel kapcsolódik – nem egy esetben messze túlmutatva a szakterület belügyein. Ezek közül is kiemelkedik a Kocsis Zoltán egykori felvetését továbbgondoló *AZ UTOLSÓ KÉZJEGY MÍTOSZA* című 1994-es tanulmány (19–26.). A *szerező – műalkotás – befogadó* változó súlyelosztású konstellációit vizsgáló szöveg szabatosan és ma is tanulságokat kínálva járja körül világosan körvonalazott kérdéseit, melyek révén az *autenticitás* könnyen homályba burkolózó fogalmát itt egy nagyon konkrét anyagon tudja megvizsgálni (és ezzel összefüggésben a zenetudomány kritikai fordulatának igényét nagyon meggyőzően tudja tenni). Ez a dolgozat a zenei esszétől várható, a bevezetőben megfogalmazott igények maximumát

nyújtja: egyetlen, marginálisnak tűnő zenefilológiai jelenségből kiindulva magisztrális belátásokkal szolgál a modernitás művészetének nagy belső ellentmondásait illetően (alkotás *versus* újraalkotás; a műalkotás verzionalitása mint alkotáslélektani *versus* recepcióesztétikai tünemény, végső soron az alkotó és az alkotás konfliktusos viszonya).

Hasonló nagyságrendű és ambícióiban talán még jelentősebb a TÚL A FILOLÓGIÁN című esszé (27–36.), noha a magam részéről jóval sikerületlenebbnek látom. Kétségtelen ugyan, hogy a Somfai László munkássága előtt tisztelgő írásmű érdekes kérdéseket vet fel a filológiai kétely természetéről (ti. hogy a zenemű valósága miért nem azonos az azt így-úgy dokumentáló rögzítések részlegességeivel, és még amazok összegével sem; valamint hogy honnan származik a filológiai kétely, ha egy műalkotással kapcsolatban minden tudottnak, minden rendben lévőnek látszik), ám a *részek „rémmuralmát”* (Pilinszky) ellentételező holisztikus igény kicsit ábrándszerűnek tűnik, s bizonyára nem véletlenül csap át a szöveg bizonyos pontokon rezignációba. A summázatban megfogalmazott állítás azonban tökéletesen meggyőző: a filológiai munka során felmerülő intervenciókat a zenetudósnak azzal a tudattal kell végrehajtania, hogy így nem annyira a magányos jobban tudás fellegvárába válthatja meg belépőjegyét, semmint inkább egy élő interpretációs hagyomány történetébe.

Jelentős elméleti kérdésekhez kapcsolódik a HANGZÁS ÉS JELENTÉS című esszé is (105–110.), s bár a „zenei jelentés” könyvtárnyi irodalmat felölelő területen belül igyekszik csupán a hangzások, illetve az azoknak tulajdonított zenei jelentés problémakörére fókuszálni, végeredményben így is sokkal több kérdést hagy nyitva, mint amennyit explicite egyáltalán megfogalmaz (tisztázatlan marad például a „zenei hang” és a „hétköznapi hang”, a magában álló hangzás és a kontextualizált hangzás, a hang „zenei” és nem zenei használata, továbbá a bármilyen hangzást muzikalizálni képes „zenei kontextus” produktív, illetve a „zenei figyelem” receptív oldala közötti különbség és összefüggés). A kiválasztott zeneszerzők pedig, akiknek a zenei jelentéshez kapcsolódó eszméit Wilhelm koronatanúkként idézi, természetesen érdekes adalékokat szolgáltatnak e kérdésekhez, nézőpontjaik magasabb autenticitása azonban messzeemenőkéig kérdéses marad, ha a zenekultúra lényegét a zeneművészet héroszjai helyett az őket

összekapcsoló és viszonylataik kötőanyagát szolgáló társadalmi képzetekben és hitvilágban látjuk. Wilhelm okos és néhol fantasztikusan érzékeny analízisekben férkőzik hozzá a zene-történet nagyságainak alkotói tudatához (a Thomas Mannról [170–190.] és John Cage-ről [202–214.] írt tanulmányokban, a Kadosa-írásban [85–95.] és legszebben a Sztravinszkij-esszében [191–201.]), érdeklődéséből azonban – úgy tűnik – általában hiányzik a „zenei köztudat” (tágabban: az auditív médiumkonfigurációkra reflektáló hétköznapi tudat) megértésének igénye.

Általában, de nem minden esetben. Szépen példázza ezt a közelmúlt zenetörténetéhez (illetve a közelmúlt írott zenetörténetének történetéhez) kapcsolódó néhány írás (VOLT-E VALAHA IS? [55–68.]; VULGÁR-BARTÓK MINT „TISZTA FORRÁS” [69–76.]; TÁJKÉP PARADIGMAVÁLTÁS UTÁN [77–84.]; MOZART – ÚJ TÜKÖRBEN [164–169.]), melyekből az derül ki, hogy nem csupán a zenemű nyúlik „túl a filológián”, hanem a zenei tapasztalat és a zenei eszmények képzetrendszere is a szűk, monomediális értelemben vett zenén. Egyebek mellett politikai és társadalmi aspirációk, kultúr- és mentalitástörténeti tendenciák, művészet- és tudománypolitikai csatározások határozzák meg mindazt, amit egy korszak, egy közösség a művészeti termelés valamely jól elkülöníthető szegmenseként érzékel – a mindezekre irányuló történeti visszatekintés kellő szkepszissel ruházhatja föl az aktuális állapotok kritikusát és értelmezőjét.

3. Zenetörténet

Hagyományosabb értelemben fogja fel a zenei író feladatát a Szöllősy András életművét elemző, kissé szervesen bevezetést követően nagyszerűen kibontakozó esszé (AZ EGYÉNI SZEMPONT [96–104.]), valamint a kötetet záró tizenhárom rövidebb írás (három ezek közül nem zeneszerzőhöz, hanem a zene néhány nagy interpretátorához kötődik, méghozzá konzenciális szellemben: Simon Alberthez, Szvjatoszlav Richterhez, Fodor Gézához). A könyv egészét tekintve úgy érzem, Wilhelm ezekben a történeti vázlatokban van leginkább elemében, a páratlan enciklopédikus tudás a szigorú műfaji keretek és az egyértelmű retorikai szándékok közegében a lehető legkedvezőbb arcát mutatja. A fontos, de korántsem közismert alkotók (Landini, Ockeghem, Schumann, Szkrjabin, Satie, Zemlinsky, Ravel, Rachmaninoff) korszerű bemutatása a tárgyalt életművel és az olvasóval egyaránt empatikus, s

kicsiny darabonként éppen ahhoz a kívánt *szinézishéz* járul hozzá, ami oly fájoán hiányzik a magyar nyelvű zenetudományból (bár a nagy Eggebrecht-kötet magyarítása némileg enyhítette a hiányt a közelmúltban), és amit alkatilag épp opponálni lenne hivatott.

4. A zene és a társművészetek

A kötet alapvetően monomediális szemléletét izgalmasan ellenpontozza egy terjedelmes közjáték: Wilhelm – hűen reprezentálva szerzeágazó munkásságát – nyolc olyan írást helyez itt el, melyekben a zene/hang csak részeleme egy komplexebb mediális működésnek, legyen szó mozgóképről, színházról, hangköltészetről. Ha bizonyos részleteket illetően a recenzens éppúgy vitába szállna a szerzővel, mint a zenetörténeti portrék olvasván, az mindenképpen kijelenthető, hogy az esszék nagyobbik része prima, tárgyyszerű és megvilágító olvasmány. Különösen a JANCÓS ZENÉI (119–124.), az ERDÉLY MIKLÓS ÉS A ZENE (131–134.), valamint a Duchamp és Cage egy-egy munkáját elemző ZENE ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET (139–142.) című írások emelkednek ki a többi közül, noha az utóbbi egyúttal egy latens problémára is rávilágít, ami különösen Schwitters ŐSSZONÁTÁ-jának értelmezése során tűnik elő (153–154.). Arra a problémára kívánok utalni, hogy Wilhelm nem reflektálja a különbséget *multimedialitás* és *intermedialitás* között (vagy azok között a jelenségek között, amiket Adorno egyfelől a művészetek „*dörgölődésének*” nevezett, másfelől „*kirajtosodásuknak*”). Számomra úgy tűnik, hogy a szerző az intermedialitást csupán feloldandó kihívásként érzékeli, nem pedig tudomásul veendő, a radikális modernitást régóta jellemző adottságként.

Gyakorló zenészként Wilhelm nagyon sokat tud a művészet tranzitivitásáról, zenetudósként mégis inkább a műalkotás autonóm textusának egyoldalúságig feszített álláspontját képviseli: „*a mű csakis önmagában áll előttiünk, önmagából kell érthetőnek lennie*” – írja Ligeti és Nádler kapcsán (136.). Ugyanez az elméleti alapon álló önkorlátozás teszi egyoldalúvá a zeneművek tépoetikáját elemző izgalmas történeti vázlatát (TÉR-KÉPZETEK A ZENÉBEN [143–150.]), ami nem egészen ki a zenekultúra tértörténetével (e tekintetben még Gary Tomlinson operatörténetének exkurzusai is messzebb mennek, lásd METAPHYSICAL SONG. Princeton University Press, 1999).

5. A hang

A végére hagytam a legizgalmasabb szekciót, azt a három írást, melyekben különböző arányokban, de mindig fantasztikusan összetett és mégis természetes módon kapcsolódik össze csupán néhány oldalon Wilhelm érdeklődésének számos nagy témája: a hangzás és a zenei tudat fenomenológiája, a zenetörténet és az akusztika összefüggése, az *ismeretlen*, illetve a *tökéletesen idegen* keresésére vállalkozó radikálisan modern készítés gyönyörének és fájalmának (a lacani *jouissance*) pszichológiája, végső soron a „zenei szubjektum” megképződésének kérdése.

A HAMMER című írás (39–43.) Mahler HATODIK SZIMFÓNIA-jából, pontosabban a mű partitúrájának e szokatlan hangszermegjelöléséből indulva ki, a modern zeneszerzést (is) átható *kísérletesség* jelenségét ragadja meg. Egy olyan mozzanatot, amellyel Mahler és a jelenkor érzékenysége közös vonatkozásba állítható, s amely vonatkozás – épp a kotta és a történeti adatok szoros olvasatának köszönhetően – a művészi zene nem múltó kulturális-szellemi jelentőségét és átütő kommunikativitását igazolja, minden állítólagos magába záródása, ezoterikussága ellenére. Mindezeket túl Wilhelm Mahler szemléletének értelmezése során széles perspektívájú magyarázatot villant fel önnön esszéista gyakorlatának megértéséhez is, melyben a perfekcionizmus és a rezignáció kéz a kézben járnak: „*a komponista egy nyilvánvalóan nagyon erős, de mégis körvonalazatlan akusztikus elképzelés birtokában sem tudta utasításba foglalni annak megvalósítási módját – éppen csak megkísérelte körülírni a lehetséges megoldást, amit azonban a maga számára megnyugtatóan sem a kottapapír előtt ülve, sem a karmesteri pulpituson nem tudott meglelni*”. (40.)

Az autenticitás vágya és e vágy beválthatatlansága, a „realitással” megkötenő kompromisszum vállalhatósága vagy vállalhatatlansága s végül a tökéletlenségbe, a hiányba való bele-törődés vagy bele nem törődés dilemmái mozgatják a Bartók KÉKSZAKÁLLÚ-jához kapcsolódó „IRRACIONÁLIS HANGOK” BARTÓK OPERÁJÁBAN című dolgozatot (44–47.), valamint a szerző önnön halláskárosodásáról frott, megrázó erejű valomását is (A HANG [TINNITUS] [48–51.]). Ez utóbbi különösen is egyértelművé teszi, amit az olvasó addig csak sejtetett: hogy ebben a könyvben egyetlen tárgy egyetlen mozzanata sem csupán tudományos téma – minden mondat arra a szubjektumra mutat, aki a hallgatás, a

gondolkodás, az írás és a nem írás gesztusaiban a saját bőrét viszi a vásárra. (Az utóbbi, mármint a nem írás, azért hangsúlyos itt, mert Wilhelm legalább három fontos könyvet *nem* írt meg, három nagy munkával tartozik – az Új Zenei Stúdióról, Kurtágról, valamint Cage-ről –, s így sokak, különösen kollégái számára a várakozás, a hiány, majd a beletörődés állapotait idézte elő, némiképp úgy, ahogyan övele is történt, midőn évtizedes küzdelmet folytatott fülzúgásával.)

Ha vannak is régóta várt írások, amelyek egyelőre nem készültek el, a kezünkben lévő kötet nyújt némi kárpótlást, és minden bizonynyal megerősíti a szerzőről korábban kialakult szakmai képet. Nem csupán páratlan tudásanyaga, hanem az írásaihoz kötődő etikai állásfoglalása okán is nyilvánvaló Wilhelm kiemelkedő szerepe a magyar zenekritika és zenekultúra területén. Hozzájárulása különösen az újabb magyar komponált zene fejlődésében megkezdhetetlen és vitathatatlan. Teoretikus munkásságának tárgyi értelemben vett időtállósága, paradigmaticussága azonban ebből a kötetből nem jósolható meg. Ahogy a személyes hatókör vonatkozásában nem beszélhetünk „Wilheim-iskoláról” (szemben Szabolcsi és kisebb mértékben Ujfalussy szerepével), úgy a könyv médiuma révén kialakuló tanítványi kör létrejötte sem várható (erre talán még ma is több esélye van Dolinszky Miklós MOZART-ŰRHAJ-jának). Pedig Wilheimtől nyilvánvalóan lenne mit tanulni, könyve egy nagyon mély és lényegi tudásba enged bepillantani. Ez a tudás persze akkor tárul majd fel csak igazán, amikor a korábban tervezett monográfiák valamelyikét végre kézbe veheti az olvasóközönség.

Veres Bálint

KÖLTŐ ÉS SZABADELEKTRON

*Tomaji Attila: Sötéttszta sáv
Fekete Sas Kiadó, 2010. 104 oldal, 1800 Ft*

Ha egy versgyűjtemény a DUBLIN cikluscímmel kezdődik, s a ciklust az ULYSSES keserű, elégikus fedélzeti naplója nyitja, James Joyce neve, élet-

művének egyértelművé aligha tehető struktúrális és nyelvi legendáriumra hamarabb megszólal, mint maga a szólaló verseskötet. Ám elég néhány oldal öble, s érkeznek más nagy, titokzatos hajósok is: a második mottót adó Kavafisz Joyce-szal együtt fut be (akit Akutagava egy idézettel meg is előz), aztán Hofmannsthal vet horgonyt, és Pessoa szedi fel. Eliot, Rilke, Yeats, Beckett, Weöres sem sokat várat magára, más irányokba Valéry és Kassák szolgál révkalauzsként, s verscímben vitorlázik sokak ezeréves-kortalan hőse, maga SZINBÁD, a hajós. A névsor korántsem teljes: e valamilyen kontextusban leírt nevek le nem írt neveket is vonnak magukkal. Tomaji Attilából nem hiányzik a kormányosi öntudat – „*Én / költő és szabadelektron*”, olvassuk tágas lélegzetű önjellemzőként a KARDVIRÁG hegyén –, a SÖTÉTTISZTA SÁV-ban mégis szívesen láttatja magát a száz-százhusz esztendeje lobogó, sokzászlós modern nagyköltészet matrójának.

Az intertextuális telítettség – néha már-már túltelítettség – hűség, de nem elköteleződés, és vita, de nem szembefordulás. Tomaji ugyan a vendégzsövegekkel is exponálja intellektuális és emocionális rokonszenveit (elsősorban az Újhold költői és tágabb körük – Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Kormos István, Rákos Sándor, Lator László és mások – iránt), rengeteg szellemi szövetségést invitál, laudál, nyer meg. Nincs azonban a huszadik századból a huszonegyedikbe tartó időnek olyan lírai flottája, amelybe egyértelműen besorolná magát, és nem is aktív irodalomtörténeti tájékozódásainak enged a bőséges név- és idézettel. A gazdag könyv többek közt azért tárgyalható az 1959-ben született szerző korábbi köteteit (TORZÓ, 1991; KERESZTMETSZET, 2004), valamint itt sorakozó verseinek interneten is elérhető változatait ezúttal figyelmen kívül hagyva, mert az óhajtott pillanatnyi teljesség és az ellentétben megvalósuló egység erős, vonzó benyomását kelti.

Más kérdés, hogy az intarziák mindig javára szolgálnak-e a Tomaji-versnek. Az ORPHEUS az „*Elmondanám ezt neked. Ha nem unnád*” indítás, a későbbi „*Várj csak, hogy is kezdjem, hogy magyarázzam?*” fordulat nélkül is rendelkezne tökésséggel, s egésze egyáltalán nem oly kosztolányis, hogy e hódoló visszautalások nélkülözhetetlenek lennének nem is igazán a Kosztolányi-alúziók (HAJNALI RÉSZEGSÉG) iránytűjéhez hajló