

## „Nem maradhattam közömbös”

Beszélgetés Krzysztof Pendereckivel

A lengyelek számos kiemelkedő zenészt adtak az emberiségnek: Chopint, Moniuszkót, Wieniawskit, Szymanowskit... A mai idők is gazdagodtak azonban az egyik legnagyobb, legnépszerűbb zeneszerzővel: Krzysztof Pendereckivel, aki 1933-ban született az ország déli részén fekvő Dębicában, tanulmányai helyszíne pedig Krakkó volt, az évszázadok óta kulturális tevékenységet sugárzó város. Krakkó lett Penderecki lakhelye is, valamint a Tarnówhoz közeli Lusławicében levő nemesi udvarház, amelyet Penderecki zenei központtá alakított át.

Életműve igencsak sokrétű: vokális és zenekari művek, oratóriumok, szimfóniák, valamint kamara- és szólódarabok. Bátor kísérletezés és a régi zenéhez való visszatérés, valamint ezek szimbiózisa jellemzi ezeket a műveket. Penderecki ily módon lép túl a hagyományon és megszokáson, hogy új értékeket, új szintézist hozzon létre. Tévés beszélgetésünk a műholdas Duna tévé megrendelésére jött létre, és 1993 decemberében adták le. Penderecki 2020-ban halt meg Krakkóban. Az interjú csak a „Duna” képernyőjén jelent meg, sehol másutt. Lehet, hogy az alább olvasható beszélgetés révén Magyarországon is újra emlékeztükbe idézik az emberek ezt a nagyszerű zenét.

*KONRAD SUTARSKI: Az Ön pályafutása igazán fényesen indult. 1959-ben, alig egy évvel a krakkói Zeneművészeti Főiskola elvégzése után, már elnyerte első három díját egészen avantgárd művekkel. A következő, ugyancsak avantgárd mű, a „Hirosima” már világra szóló hírnevet hozott Önnek. Volt-e valamilyen titkuk ezeknek a hallatlanul gyors sikereknek?*

KRZYSZTOF PENDERECKI: Az én zenei nyelvem, jóllehet nagyon radikális volt, teljesen eltért attól, amelyet akkoriban használtak, különösen a német és a francia avantgárddal összehasonlítva. Én egészen másfajta zenét komponáltam, amely ellentéte volt mindannak, amit akkoriban például Darmstadtban írtak az ötvenes években. Az én zeném nem csupán a hangréteg értékeire támaszkodott, de természetesen nagyon érdekelték az egyes hangszerekben,

KONRAD SUTARSKI (1934) mérnök, költő, publicista, Poznańban született, 1965 óta él Budapesten. A Magyarországi Lengyeliség Múzeumának és Levéltárának nyugalmazott igazgatója.

a hangszínükben rejlő lehetőségek, különösen a vonós hangszereket illetően. Zeném sikere a különbözőségén alapult, azon, hogy egészen másmilyen volt. Az én zeném szubjektív volt, nem pedig objektivizált, mint az akkori német zene a darmstadti körökben. Két olyan értéket említenék, amelyek akkoriban különösen fontosak voltak számomra: az első a kifejezés ereje, expresszivitása, amely teljesen idegen volt a többi zenétől, a másik viszont magára a hangzásra vonatkozó kísérletezés volt.

– *Nem sokkal később, mert már a hatvanas évek közepén, Ön elkezdett távolodni az avantgárd kísérletezéstől. Posztmodern zeneszerző lett, ami észrevehető már például a „Passióban” sőt, még korábban, a mű önálló részében, a „Stabat Materben”. Mi okozta Önnél a művészi ízlés ilyen fajta változását?*

– Amikor már kimerítettem azokat a lehetőségeket, amelyekről korábban azt hittem, hogy kimeríthetetlenek, az ötvenes évek végén és a hatvanas évek kezdetén úgy döntöttem, hogy a hagyományhoz nyúlok, mert az addigi zene nem elégített ki. Ezért elhatároztam, hogy folytatom a kísérletezést. Ott volt például a holland iskola, amelyből mint hagyományból merítettem, de avantgárd nyelven a „Stabat Mater”-ben, később pedig a „Passióban”, az első polisztilisztikus próbálkozásban, amelyben új oldalról közelíttem a hangzás lehetőségeihez. Így fordultam az elektronika felé, még dolgozni is elmentem egy elektronikus stúdióba. Csakhogy az elektronika sem elégített ki, egy újabb, másik izgalmas kaland, a reneszánsz utolsó évtizedének zenéje csábított.

– *A hetvenes évek következő évtizede újabb, még erősebb kapcsolódást hoz a hagyományos zenéhez, a dominanciát a reneszánsz és a barokk jelenti, különösen pedig a késő romantika, hogy példaként az 1976-os „Hegedűversenyt” vagy az 1978-as „Elveszett Paradicsom” című operát említsem. A hangtömeg átmeneti lehalkítása után a pátosz korszaka következik. Mi volt ennek az oka?*

– Kísérletezni nem csak annyit jelent, hogy kigondolunk valami újat. Számomra ezek próbálkozások voltak, erőpróbák, amelyekben olyasmivel kellett megbirkóznom, amit nem ismertem, és különféle technikákat kellett kipróbálnom. Mindig szintézisre törekedtem – leszámítva az első, Sturm und Drang korszakot. Aztán kezdtem felfedezni a múltat. Az a múlt nem volt meghatározó, mindenestre irányította zenei ízlésemet. Akkoriban Sibelius és Sosztakovics műveit vezényeltem. De érdekelt Bruckner és Mahler is. Ezek okozták, hogy az a zene inspirált alkotás közben. Különleges korszak volt ez, amelyben olyasmibe fogtam bele, amit aztán mások utánoztak. Különösen sok fiatal indult abba az irányba, ahol én voltam a kezdeményező. Ezért aztán az akkori kritika rám összpontosult, bár most, húsz évvel később úgy látom, hogy a zenei ízlésvilágban helyes út volt.

– *A nyolcvanas és kilencvenes éveket újabb változás jellemzi. A kifejező eszközök redukciója, a monumentális formáktól történő elfordulásnak lehetünk tanúi. Egyre több a szerény méretű mű, lapidárisvá válnak az időben hosszú alkotások, mint a „A fekete álarc” című opera. Mi készítette Önt erre az önkorlátozásra?*

– Az a benyomásom, hogy ahogyan sokasodnak az ember évei, lemond a zengzetes hangzásról, a zenekari formákról, meggyőződik arról, hogy mindazt, amit

addig csinált, esetleg még annál több is kifejezhető három vagy négy hangszer, azok párbeszéde segítségével, vagyis nincs szükség nagy zenekarra. Lemondás ez arról a ballasztról, amely meghatározza a fölösleges eszközök tudatos redukálását, ám – tudja – ehhez meg kell érni.

KONRAD SUTARSKI: *Mi az oka, mi a titka annak, hogy Krzysztof Penderecki zenéje olyan nagy népszerűsége telt szert a hallgatók körében?*

REGINA CHŁOPICKA (a Krakkói Zeneművészeti Akadémia professzora; Él: 1934–2021): Krzysztof Pendereckinek és zenéjének különleges jelentősége van, még ma is óriási tömegeket vonzanak. Hogy miért? Penderecki, a mai világhoz való viszonya miatt ugyanis azon ritkán előforduló zeneművészek közé tartozott, akik fejlődésük során felhasználták az összes, korukban létező stílust és technikát – olyan motívumokat és olyan témákat –, amelyek közös nyelvet jelentettek a hallgatókkal, s amelyekkel a művész hallgatóihoz kapcsolódott. A másik, ugyancsak fontos elem a drámaiság: Penderecki zenéje mindig drámai, feszültséggel teli a szó emocionális értelmében, miközben az általa használt zenei nyelvezet állandó átalakuláson esik át.

Egész életműve az érték, a jó és a rossz, a szeretet és gyűlölet, a szenvedés köré összpontosul, amelyeket a világosság és a sötétség ellentétéként foghatnánk fel. A világosság körébe tartozik mindaz, ami szép és jó, minden óhaj, amelyet az ember vár, és vár a zenétől is. Ez a kör ellentéte a megmutatott rossznak – a sötétségnek és mindannak, ami a szenvedés drámája. Nem más ez, mint az apokaliptiszhez vezető út. „A fekete álarc” című opera azt példázza, hogy milyen borzalmas a világ, amely egyedül a megsemmisülés felé vezet. A mű ellentéte az „Übü király” című vígopera nem csupán gúnyolódás, de alkalom is arra, hogy a zeneszerző rámutathasson, milyen a világ, amelyből hiányzik minden érték.

KONRAD SUTARSKI: *Az Ön útja bonyolult, tele van a legkülönfélébb kísérletekkel. Míg az első, avantgárd korszakában újjító törekvés volt például a negyed klaszteres technikának vagy a hangszíneknek, valamint a zajoknak mint a zenei struktúra alapvető elemeinek alkalmazása, addig a posztromantikához vagy más hagyományos stílusokhoz történő kötődés bizonyára a zenei horizontok tágítására tett próbálkozás volt. Végeredményben hogyan látja a kísérletezést a zene fejlődésének eszközeként? Hol érnek véget a kísérletezésből származó erények, előnyök?*

KRZYSZTOF PENDERECKI: Az az érzésem, hogy az embernek, főleg a fiatal művészeknek keresztül kell mennie a kísérletezés minden fokozatán, ezen belül a tiszta kísérletezésen, ami persze nem mindig jár azzal, hogy a közönség ezért megtapsolja. Az én esetemben ez teljesen fordítva történt, például a „Hirosima”, amely erőteljesen kísérleti alkotás, részvételem nélkül hozott sikert, bár normális körülmények között egészen másként szokott történni. Úgy vélem, hogy az életbe lépő fiatal művészek először is el kell dobnia mindazt, amit az iskolában tanult. Eldobni, mint a szemetet, mint valami alkalmatlan dolgot, hogy bizonyos

idő elteltével visszatérjen a zenéhez, és ez jellemző egész sereg zenészre. Nézzük Sztravinszkijt, aki félredobott mindent, az egész orosz 19. századot, hogy megtalálja saját zenei nyelvét már az első balettben. Aztán kezdett visszatérni, s végül elégedetten fogadta el a régi zenét. Így jött létre nála a neoklasszikus korszak. Végül fölfedezte magának Schönberget, érdeklődött iránta, és dodekafon stílusban komponált műveket.

– *Voltak pályája során vereségek is, mint például akkor, amikor kifütyülték a „Kánont” 1962-ben a Varsói Ősz fesztiválon.*

– Ha tudná, milyen boldog voltam a közönség reakciójától! Akkor már következő művemem dolgoztam, arról pedig tudni lehetett, hogy nem tetszhet a közönségnek. Egyébként a helyzet eléggé sajátos volt, a „Kánon” bemutatójára egy professzor, aki kompozíciót tanított, és persze nagyon konzervatív, hagyománytisztelő volt, nos, ez a Rittel professzor magával hozta a tanítványait, még sípokat is vett nekik, hogy kifütyülhessenek. Engem ez viszont csak szórakoztatott. Tudja, kezdetben például egy sereg zenekar megtagadta műveim előadását. Például Stockholmban, Münchenben vagy Rómában zenekari együttesek sztrájkolni kezdtek, nem akarták a zenémet játszani.

– *Mégis, hol látja a kísérletezés határait? Ön távolodott el az avantgárdtól, vagy az avantgárd szorult háttérbe?*

– Nem én árultam el az avantgárd zenét, a hatvanas évek avantgárdja árulta el a zenét. A művésznek fejlődnie kell, új dolgok felé kell haladnia. Ha valaki valamiféle zenei kifejezés falai közé zárja magát, és nem képes onnan kitörni, akkor abból akadémiai avantgárd születik, amely még a hagyománynál is rosszabb, mivel bizonyos minták másolásává lesz, miközben azok a minták már nem aktuálisak.

– *Ön azonban nem csak komponálással foglalkozik. A zeneszerzés mellett – valójában állandóan – pedagógusként is működik. A hetvenes-nyolcvanas években egyenesen a Krakkói Zeneakadémia rektora volt, azé az intézményé, amelynek egykor tanítványa volt. Széles körben ismertek az Ön nem mindennapi megnyilatkozásai a...*

– ...igen, a pedagógiával kapcsolatban.

– *Egy bizonyos professzorról, aki egyébként ismert zeneszerző és a Krakkói Akadémia előadója volt, így nyilatkozott: „sosem értettem egyet Artur Malawskival”. Olyan anekdota is kering, miszerint egyik előadását így kezdte: „A hangok harmóniájával foglalkozó tudnivalót saját maguk is megtanulhatják, mivel az csupán matematikai pontosság, én viszont elmondom, hogyan lehet azokat a szabályokat félredobni.” Végül is mi a véleménye a pedagógiai feladatokról?*

– Volt olyan időszak, amikor a pedagógia nagyon érdekelt. Annak az átadása, amit magam csináltam, mert akkoriban mindenkit hallatlanul izgatott az avantgárd zene, az egyetemistákat is, ezért tanítottam nekik olyan zenei nyelvet, amelyet magam is használtam. Később mindez megváltozott, mert nézze csak, olyan zenét írni, amilyen az enyém, ahhoz sokévi tanulásra van szükség, nem lehet csak úgy elsajátítani. Ráadásul tanítani valakit, akit kizárólag az ötvenes évekbeli avantgárd érdekel, annak semmi értelme.

Rubensnek volt műterme, húsz tanítványa, akik időnként megleshették, amint fest, néha szabad volt nekik is valamit hozzárajzolni, hozzáfesteni a készülő műalkotáshoz: az öltözék egy részletét vagy valami mást, amit a mester megengetett nekik... Így kell tenni, hogy a hallgatók – természetesen módon – ne csak az én partitúráimat tanulmányozzák, hanem másokét is, hogy maguk tanuljanak.

Olyan korszak volt ez, amikor a felsőfokú tanintézményekre óriási súllyal nehezedett a párt befolyása, én viszont ekkor már ismert művész voltam, a Krakói Akadémia számára afféle védőfalat jelenthettem. Többet engedhettem meg magamnak, nagyobb hatást fejthettem ki a minisztériumra, mint mások. Elmehettem oda, de még a párt Központi Bizottságába is, hogy pénzt szerezzek az Akadémiának. Meg kell jegyezni, hogy azok ott rendesen támogatták a művészeket, nem voltak nagyobb anyagi nehézségeink. Ellentétben a jelenlegi helyzettel. A kommunistáknak komplexusaik voltak, mert tudták, hogy a társadalom nem fogadja el őket, nekik pedig fontos volt a külső kép, a külső értékelés.

MAREK STACHOWSKI (a Krakói Zeneművészeti Akadémia rektora 1993–99 és 2002–04 között. Élt: 1936–2004): Krzysztof Penderecki alatt az oktatás egészen más volt, mint korábban. Ő akkor már neves zeneszerző volt, három rangos kitüntetés birtokosa, világhírré tett szert, beutazta a világot. Csak olyankor láttuk, amikor Lengyelországban tartózkodott. A vele történt találkozások egészen mások voltak, mint a szokásos akadémiai előadások.

Krzysztof Penderecki olyan partitúrákat hozott magával, amelyek Lengyelországban indexen voltak, de legalábbis nem lehetett hozzájuk férni, ugyanez volt a helyzet a zenei lemezekkel, felvételekkel, s mindezzel azt szolgálta, hogy megtudjuk, mi történik a zene világában. Vitakoztunk sőt, még veszekedtünk is. Ő arra tanított engem és általában a többieket, hogy nem szabad kikötni egy stílusnál, amelyet, hogy úgy mondjam, valaki hitelesnek tart.

– *Penderecki mintegy húsz évig volt a Krakói Akadémia rektora, s most Ön az. Hozájárult-e Penderecki az Akadémia fejlődéséhez?*

– Penderecki hatását az Iskola fejlődésére nem lehet szavakkal kifejezni. Mindenekelőtt is új látásmód jellemezte, és így viszonyult a zenei neveléshez is, különösen a modern zene esetében, amelyet a nagyvilágból hozott magával. Ennek eredményei hamar megmutatkoztak iskolánkban.

*KONRAD SUTARSKI: Mikor kezdett vezényelni?*

KRZYSZTOF PENDERECKI: Szükségem van arra, hogy közvetlen kapcsolatban legyek a zenével. Tudja, valamikor hegedültem, kezdetben még műveimet is kizárólag hegedűre írtam és adtam elő, vagyis volt bennem valamilyen összeköttetés az írott alkotással és magával annak az előadásával. Aztán abbahagytam a hegedülést, már nem gyakoroltam, kizárólag komponálással foglalkoztam. Ettől aztán valamilyen légüres tér keletkezett bennem. Egy szóval lehetőség arra, hogy amit csinálok, összekapcsolhatom olyan élő hangszerrel, mint a zenekar. Különleges érzés volt ez. Ezen felül, látja, az ember eljut a zene

elsődleges elképzeléséhez, a forráshoz, mindahhoz, ami nincs leírva a partitúrában, mert a leírt anyag még nem minden. Ennek a hiánynak a kiegészítése csak a zenekarral együttműködve történik meg.

– *A hetvenes évek elején vásárolt egy nemesi udvarházat Lustawicében, Tarnów mellett. Ez a második otthona a krakkói mellett. Miért volt erre szükség?*

– Nagyon lepusztult épület volt, amelynek azonban, szerencsére, volt tulajdonosa, vagyis megvehettem törvényesen, és nem az államtól kaptam. Kezdetben három fesztivált rendeztem ott. Csak olyan zeneszerzőket hívtam meg – tekintettel arra, hogy a nyolcvanas években egészen más volt a helyzet, mint most –, akiknek politikai természetű nehézségeik voltak.

– *Az ifjúkori „Dávid zsoltárai” után már nem használt lengyel nyelvű szövegeket. Majd csak Wojtyła bíboros pápává választása után, és amikor megszületett a Szolidaritás, akkor mintha újjászületett volna Önben kötődése a lengyelséghez, a nemzethez. Gondolok itt a „Te Deumra” és a „Lacrimosára”, amelyeket a nyolcvanas években hozzákapcsolt a nagyszabású és kiemelkedő színvonalú „Lengyel rekviemhez”. Hogyan ítéli meg manapság szerzeményei, híres művei lengyelségét?*

– Akkoriban különleges helyzet alakult ki Lengyelországban, reménykedni kezdtünk abban, hogy le tudjuk rázni magunkról azt a jármot, amelyet negyven évig cipeltünk magunkon. Nagyon megélnékült időszak volt ez, tele egészen furcsa érzésekkel. Éppen akkoriban jött el hozzám Lech Wałęsa, és arra kért, alkossak egy művet a gdański munkás áldozatok emlékére, vagyis a „Lacrimosát”. Aztán, Stefan Wyszyński bíboros halála után megírtam az „Agnus Deit”, és így, szép lassan létrejött a „Lengyel rekviem”, amely egészében tükrözi vissza a lengyel mártíromságot, pedig soha nem gondoltam magamra úgy, mint politikai komponistára. Akkoriban ez azonban érzelmi kérdés volt, nem maradhattam közömbös. Nem áll szándékomban a jövőben hasonlóan cselekedni, hacsak..., hacsak nem alakul ki a nyolcvanas évekhez hasonló helyzet.

– *Lehet az Ön lengyelségét úgy interpretálni, hogy az valójában az egész világon ismert univerzális művészet, amelyről azt mondhatjuk, hogy általa a világ figyelme Lengyelország felé is fordul?*

– Persze, ez természetes dolog. Ne feledjük azonban, hogy a „Rekviemet” gyakran adják elő Japánban vagy, mondjuk, Dél-Amerikában, hol senkit sem érdekelnek a lengyelek gondjai. Ezért ezt a művet kizárólag zenei alkotásként fogják fel az emberek, függetlenül attól, honnan származik. Ha ez a mű jó, zeneileg hat a hallgatóra. Én azonban lengyel zeneszerző vagyok, és az is maradok.

– *És milyen kapcsolata van az Ön alkotó tevékenységének a magyar zenével? Ha jól tudom, ifjú korában lelkesedett Bartók Béla zenéjéért, később a műveit világhírű magyar karmesterek vezényelték, olyanok, mint például Doráti Antal.*

– Bartók kétségtelenül mérföldkő a 20. századi zenében, hatással volt mindnyájunkra, az én zenémre talán nem közvetlenül, de zenei gondolkodásomra igen. Még egy olyan zeneszerzőre is, mint Lutosławski, hatással volt Bartók művészte, példaként megemlíthetjük a „Concerto zenekarra” vagy a „Gyászzene vonószekarra” című műveit, utóbbit egyébként éppenséggel Bartók

emlékére írta. Az én kapcsolataim nagyon jók voltak Magyarországgal, különösen a magyar forradalmat követő években, amikor rengeteg magyar érkezett Lengyelországba. Én is szerettem Magyarországra utazni. Sajnos, egyre ritkábban tudok erre időt szakítani, de volt ott néhány jól sikerült koncertem, és remélem, hogy újra ellátogatok Magyarországra, ha meghívnak.

- Ön életében már igazán nem keveset ért el. Mit tart mindebből lényegesnek a zene világában, és azon kívül?

- Most, túl a hatvanon az ember kezdi igazán érteni a zenét. Képes arra, hogy félredobjon minden fölöslegeset, és csak arra koncentráljon, ami a legfontosabb. Nálam ez úgy történik, hogy a kamarazene, a személyesebb, intim zene komponálása erősebben érdekel, mint holmi zaj vagy zenebona. Ha az ember világhírnévre tesz szert, már nem olyan fontos, hogy műveit Londonban adják-e elő, vagy hogy New Yorkba utazik-e. Az a fontos, hogy megírjam a következő művet, nem pedig az, hogy újra elutazom-e valahova.

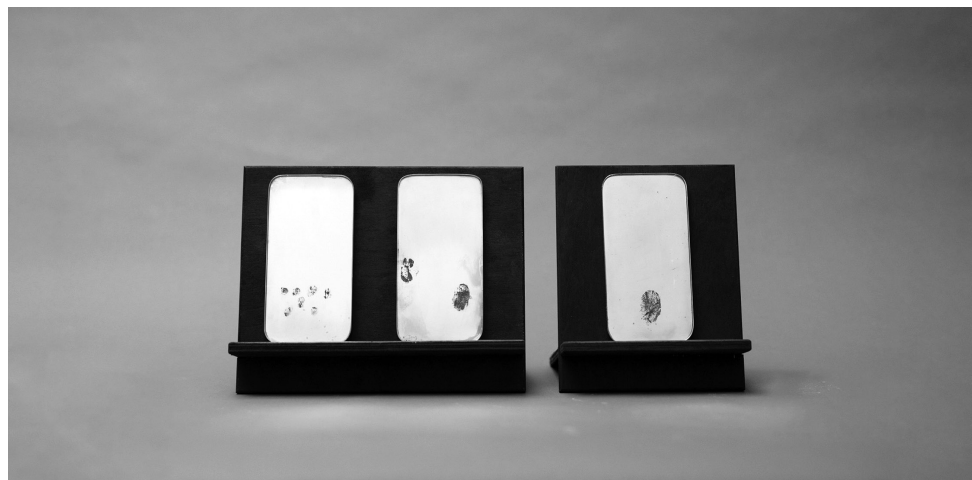
- És általános, általánosan emberi ügyekben?

- Folyton arról álmodozom, hogy több időm legyen, hogy elüldögélhessek Lusławicében, a kertben, hogy több fát ültethesek, mert - tudja - számomra a fák az életet, képzeletem meghosszabbítását jelentik... a fa az élet szimbóluma, ezért szeretnék még sok fát ültetni.

- Magyarországon az a mondás járja, hogy diófát az ember az unokáinak ültet.

- Ebben sok igazság van.

Fordította: Szenyán Erzsébet



SZENYÁN ERZSÉBET József Attila-díjas műfordító.