

„LILA SZÍN NÉLKÜL IS LEHETETT LÉTEZNI”

Szatmári Áron beszélgetése

– *Szatmári Áron: A PTE Művészeti Karán, az elektronikus zene és médiaművészet szak egyik műhelyében vagyunk. Ön is benne volt ennek a szaknak az indításában. Mitől függ, hogy be tud indulni egy ilyen képzés?*

– Vidovszky László: Hogy van-e igény rá, és van-e fogadókészség. Itt megvolt mindkettő. De ez még nagyon régen volt, a kilencvenes évek közepén. Itt kezdtünk először az elektroakusztikus zenével mint lehetséges tantárggyal, később mint lehetséges szakkal foglalkozni. Meghívtuk Szigetvári Andreát, aki ennek a területnek a legelkötelezettebb és legfelkészültebb hazai művelője. A szak kialakítása is elsősorban az ő elképzelései szerint történt, és az ő vezetésével folyik ez a képzés immár a Zeneakadémián is. Ez így nézve sikersztori, de azért fúrtak minket rendszeren.

– *Pécs gyakran adott helyet ilyesfajta kísérleti műhelyeknek. Az itt folyó munka hogyan kapcsolódik a klasszikus hangszeres képzéshez?*

– Keresem a szót... nehezen. A zenei felsőoktatás hagyományosan a sztenderd koncertéletet szolgálja ki, arra épül. Mit jelent ez? Olyan hangszereket kell tanítani, amelyek a szimfonikus zenekarban szerepelnek, hiszen azokat nem lehet kiváltani semmi mással. Amelyek viszont nem szerepelnek, azokat minek tanítani, hol fog elhelyezkedni szegény diplomás. De nem csak az elektronikus zenéről van szó. Ott van például a gitár. Jellemzően olyan hangszer, amely rendkívül populáris, azonkívül még nagy irodalma is van. Rendelkezésre áll egy tágas barokk és klasszikus repertoár, ennek ellenére soha nem tudott bekerülni a nagy presztízsű szólóhangszerek közé. A művek fennmaradtak, de a zenével szemben támasztott igényeink megváltoztak. Kialakult egy zárvány.

Ugyanilyen zárvány az elektroakusztikus zene is. Nincs igazi átjárás az akusztikus hangszerek irányába – legalábbis Magyarországon. A klasszikus zenei képzés 150-200 éves mintákat követ. Ha bővíteni akarja a repertoárját, azt is visszafele, a múltban keresi. Ami viszont az elektroakusztikus zenét illeti: annak a technológiai és szellemi háttere egyértelműen a számítástechnika világa, ahol hihetetlen gyorsan születnek új fogalmak, új gondolkodásmódok. Olyan kategóriának, mint például a granuláris szintézis, nyilvánvaló, hogy a klasszikus hangszeres praxisban semmilyen helye nincs. Egy harsonást nehéz meggyőzni a neurális hálózatok zenei lehetőségeiről.

Ehhez még hozzávehetjük azt is, hogy az egész felsőoktatási rendszeren belül maga a művészeti felsőoktatás sem egykönnyen érthető, gyakran felelős akadémiai emberek számára sem. Magának a képzésnek természetesen megvan a jogszabályi helye, akkreditációja. De amikor egyetemi főemberek beszélnek a művészetoktatás vélt feladatairól, problémáiról, akkor mindig előjön egyfajta idegenkedés, vagy egyszerűen csak a félelem az

A Pannon Filharmonikusok zenekar 2019. február 23-án *Vidovszky 75* címmel tartott hangversenyt a pécsi Kodály Központban, amellyel a hetvenöt éves Vidovszky Lászlót köszöntötte. A zeneszerzővel ez alkalomból beszélgetett Szatmári Áron.

ismeretlentől. Az ismeretlenség komoly fékezőerő, holott lehetne kimeríthetetlen energiaforrás is. Időnként komolyan fölvetik, hogy valami nagy budapesti vagy országos művészeti egyetemet kellene létrehozni, és mindent, ami művészet, ott tanítanának. Csak akik ezt fölvetik mint lehetőséget, nyilván soha nem voltak se színházban, se operában, se hangversenyen, se kiállításon, sehol. Ezeket a mesterségeket nem lehet azok szerint a mutatók szerint mérni, ahogy, mondjuk, a műszaki tudományokat. Tudjuk, hogy már a bölcsészképzés sajátosságai is sokszor kiverik a biztosítékot. Ilyen helyzetben nagyon nehéz kihasználni és tágítani a különböző műfajok lehetőségeit, előnyeit. De ez oly mértékben nem megy, hogy még a Zeneakadémián belül sem tudnak egymással mit kezdeni a hangszeresek és a médiaművészek.

– *Korábban beszélt arról, hogy az elektroakusztikus zene fejlődő lehetőségei lecsapódnak a zeneszerzés gyakorlatában mint alkalmazható technikák, és megváltoztatják a zeneszerzés módozatait.¹ De ha megmarad az elektroakusztikus zene zárványjellege, akkor ez a hatás elmarad.*

– Így van. Bár véleményem szerint ez sokkal összetettebb probléma. Az alapkérdés az, hogy a zene milyen formák, milyen intézményrendszerek keretében tudja magát megjeleníteni. Lehet az pop vagy szakrális zene, katonainduló vagy relax, a zene megjelenési formája végtelen, de minden esetben a társadalom valamely része számára körülírható módon az. Jelenleg is sokféleképpen jelenik meg, mindenhonnan valamilyen zene szól, még csak kitérni sem könnyű előle. Mégis számomra a polgári társadalom által létrehozott és kialakított kerete az, ahol a szellem a legközvetlenebbül nyilvánulhat meg. Egyfajta beavatás ez, és a 19. század során megszoktuk, hogy a zenét, a zeneművek hallgatását és előadását valamifajta rítus formájában éljük át.

– *Elég hasonlóan a liturgikus funkcióhoz.*

– De hiszen onnan származik. A zene a középkori ember számára a legmagasabb szintű tudást jelentette meg, ennek a tudásnak lett a terméke az ellenpont, a sokszólamúság, sokak szerint az egész racionális európai gondolkodás. A zenéről másféleképpen is lehet gondolkozni. És sokféleképpen kellene, lehetne még a zenéről gondolkozni. A homogenizáló tendencia nyilván alapvető funkciója a zenének, amelynek az a szerepe, hogy közösségeket hozzon létre. Mert valahogy közvetlenül érzem azt, hogy a hanghatások a mellettem ülőkre-állókra is hasonló hatást gyakorolnak. Az esemény során ez adja az összetartozás élményét.

– *Ez az összetartozás nem csak a zenehallgatás során jöhet létre. A munkásmozgalmak idején a kóruskultúrának nagyon fontos szocializációs szerepe volt, és az sokkal inkább a bevonásra épült. Bizonyos populáris zenei műfajokban ma is sokkal inkább megvan ez a bevonó jelleg, nem válik el olyan élesen a közönség és az előadói réteg. A klasszikus zenei koncerteken éppen ellenkezőleg: kialakult a csend kultúrája, tehát a hallgatónak abszolút passzívónak kell lennie, és nem szabad zavarnia az előadást.*

– Igen, de ez a passzivitás abból a meggyőződésből táplálkozik, hogy amit hallok, azal szemben értelmetlen az ellenállás. Nem akarom és nem fogom tudni kijavítani Bachot, mert meg vagyok győződve az igazságáról. Épp ellenkezőleg: szeretném azt minél jobban megérteni. Felőni a legnagyobb mesterekhez: ez minden zeneértő legfontosabb feladata. A kortárs zene előadásának és megértésének viszont az egyik leggyakoribb akadályá éppen az, hogy a hallgató – és sokszor maga az előadó is – eleve leküzdendő akadálynak tekinti a zenét.

– *Hogyan látja a pécsi vagy budapesti koncertéletet? Mi változott a kilencvenes évek óta? Pécsen például nagyon hiányzik a kamarazenélés, miközben az sokkal alkalmasabb módja a zenei újítások megismertetésének, mint a szimfonikus zenekari művek.*

¹ Weber Kristóf Vidovszky Lászlóval folytatott beszélgetései 1988 és 1997 között jelentek meg a *Jelenkor* oldalain. A beszélgetéssorozatot később könyv formájában is kiadták: Vidovszky László – Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

– Ez igaz. Hiányzik a kamarazene – kérdés, hogy kinek. Ezelőtt ötven-hatvan évvel a hangversenylátogatás non plus ultrája volt, hogyha valaki egy vonósnégyes-koncertre ment el. De miért? Azért, mert a közönség nem jelentéktelen része maga is kvartettezett. Minden kisvárosban akadt egy orvos, egy patikus, esetleg egy gimnáziumi tanár, akik ki tudtak állítani egy kvartettet, és rendszeresen játszottak. Nekem volt egy nagybácsikám, gyógyszerész, aki változó rendszerességgel, de egész életében kvartettezett. Már elmúlt nyolcvan, amikor kicsit félve elmondta nekem, hogy képzeljem el, ők most megpróbálkoznak Bartók *1. vonósnégyesével*. Gondoljunk csak bele, ha valaki csak Beethoven kamaraműveivel foglalkozik, az is több életre elegendő felfedeznivalót jelent. Hogyan nevezük ezt? Talán zenebarát?

– *Végül is az amatőr kifejezés eredetileg ezt jelenti.*

– Tényleg... Van néhány kottám otthon, amelyek Beethoven-vonósnégyesek zongorakivonatai. Mert gondolni kellett azokra is, ahol esetleg nem gyűlt össze egy kvartett. Hiszen zongorának kellett lenni mindenhol, és zongorán mindent meg lehet szólaltatni. Egy zenekari művet vagy egy komplett operát is át lehet írni. Ez abszolút egyfajta használati zene. Ez az együttlélegzés vagy együttműködés a zene hallgatója és a zene megszólaltatója között ma már nem létezik. Hiszen a nagy hangszeres szólisták is a show business részei. Az előadásuk ettől még lehet zeneileg perfekt. Sőt, nem is lehet más, ugye, ha már annyit fizetnek érte, akkor ez a legkevésbé, amit elvárhatok. Az egész zeneoktatás is valójában erre épül. Amit egy zeneiskolás gyerek otthon gyakorol, azt a világ más tájain sok százezer másik kisgyerek is legalább olyan szorgalmasan gyakorolja éppen.

– *És körülbelül ugyanazt a repertoárt gyakorolták már száz éve is.*

– Igen, de ez önmagában nem baj. Csépelni addig lehet, amíg van mit. Én inkább azon szoktam gondolkodni, hogy az az információtömeg, amely jelenleg elérhető, és az ezzel megjelenő élmények és tapasztalatok milyen formában tudnak lecsapódni. Mert ha a neten keresek egy művet, akkor rátalálok egy felvételre. Meghallgatom, mondjuk, Alfred Cortot-val. De akkor arról eszembe jut, hogy ez szólhatna másképp is. És meghallgatom egy másik előadóval. Szinte minden, amit megírtak, eljátszottak, hozzáférhető valamilyen formában. Igen ám, de ezek az előadások meg is kérdőjelezik egymást. Van-e a hierarchiának egy ilyen rendszerben jelentése, értelme, nem tudom. Ami a kortárs zenét illeti, az ötvenes-hatvanas-hetvenes években megvoltak a nagy fesztiválok, ahol minden nyáron – ugyanúgy, mint a Dior vagy az Yves Saint Laurent – bemutatták a kollektívát, és a következő nyárig mindenki igyekezett a szerint komponálni. Így garantálva volt a korszerűség.

– *Hetvenötödik születésnapja alkalmából a Pannon Filharmonikusok koncertet rendezett Pécsen, ahol – a Nárcisz és Echót (1981) leszámítva – a kilencvenes évektől írt műveiből válogattak.² A bemutatott művek többsége hagyományosabb hangszerösszeállításra íródott. Ez alól a MIDI-zongorára írt etűdök voltak csak kivételek. A MIDI-zongorás darabok elektroakusztikus zenék?*

– Nem. Kifejezetten az elektroakusztikával nem is nagyon foglalkozom. Ami engem a zenei számítástechnikában érdekel, az sokkal inkább az algoritmikus komponálás. Természetesen ez rendszerint fölvet olyan kérdéseket, amelyeknek az akusztikai realizálásához kell valamifajta segédeszköz. Ez sok esetben a MIDI-zongora. A másik ilyen terület a mikrotonalitás, vagyis amikor az egyes hangok hangmagasságát végtelen finom skála szerint, vagy más rendszerek: akusztikus és egyéb szempontok figyelembevételével szervezi az ember. De ezek nem feltétlenül igényelnek elektroakusztikus instrumentumokat, különböző szegmensei applikálhatók, megszólaltathatók hagyományos hangszereken, élő előadókkal. Sőt, jelenleg elsősorban ez tűnik számomra érdekesnek. Mert előzenészekkel együtt dolgozni mindig többsélys dolog. Ha egy berendezéssel dolgozol, akkor az vagy működik, vagy nem. Ha működik, akkor viszont mindig egyformán műkö-

² Vidovszky László műjegyzékét lásd a Budapest Music Center – Magyar Zenei Információs Központ honlapján: <https://info.bmc.hu/>

dik, vagy ha elromlik, akkor megette a fene az egészet. Gépzongorán egy nagyon nehéz zongoradarabot lejátszani ugyanolyan élmény a publikum számára, mint egy nagyon könnyűt. Nem tudom átérzeni a dolog lehetetlenségét. Mert egy virtuóz előadásnak ez a lényege, még akkor is, ha én mint hallgató egyáltalán nem tudok zongorázni, vagy egyáltalán nem vagyok képes ezeket a darabokat leolvasni sem. Amikor egy nagy virtuóz zongorista játszik, akkor át tudom érezni a dolognak a kivételességét, hihetlenségét.

– Ebből a szempontból volt érdekes a közönség reakciója is. A koncert a három MIDI-zongorás darabbal kezdődött, és először nagyon sokan nem is tudták, hogy mi történik, elindult-e a koncert, sokan beszélgettek még egymással. El kellett telnie egy kis időnek, amíg kiderült, annak ellenére, hogy nincs a színpadon előadó, már zajlik az előadás. A 3. darab után szintén nem volt egyértelmű, hogy akkor most egy zongorát megtapsolunk-e. Ekkor jött csak be a konferanszié, és felszabadult tapsot kapott, mert ez az, ami már ismerős, ami biztos: hogy a konferansziét meg kell tapsolni.

– Igen, hogylene-hogylene. Ez minden klasszikus elektroakusztikus darabnál felmerül. Ott van a színpadon akárhány hangszóró, és akkor a végén meghajolnak? Az a helyzet áll elő, hogy a bevett intézményi keret egyáltalán nem biztos, hogy korrespondál azokkal a lehetőségekkel, amelyeket a rendszer kínál.

– Gyakran elhangzik, hogy milyen jó lenne egy kortárs zenei koncertet egymás után kétszer eljátszani. A műsorfüzetek rövid összefoglalói is lehetnek jó orientálók, de vannak szerzők, akiknek épp az a bajuk velük, hogy ez esetben az ott leírt két mondatra figyel a hallgató, és nem a hangzó anyagra. Pedig fontos lenne, hogy a kortárs zenéről kialakuljon valamifajta beszédmód, közös nyelv.

– Nem is feltétlenül az a lényeg, hogy a zenét fogalmi úton-módon mennyire lehet becserkészni. Nekem a tapasztalataim abban az esetben voltak pozitívak, amikor a prezentációba be lehetett vinni az ismétlést. Emlékszem, abban az időben, amikor a szegedi zenei gimnáziumba jártam, Szegeden tanított a „formalista” Bartók-analíziseiről ismert Lendvai Ernő. Büntetésből, vagy nem tudom, miért, odahelyezték. Én mindenesetre jól jártam. Kurzusokat hirdetett meg a Kékszakállúról, és szervezett koncerteket is. Az egyik koncerten Tusa Erzsébettel Bartók kézzongorás Szonátáját adták elő, de úgy, hogy az első – nem mellesleg terjedelmesebb – félidőben Lendvai végigelemezte a darabot. Bizonyos részleteket eljátszottak, bizonyos dolgokra külön felhívta a figyelmet. Aztán a hangverseny második felében eljátszották az egészet egyben. És a darab idegensége máris eltűnt, azok a helyek ültek igazán, amelyeket az ember már ismert. Ja, igen! Ez volt az! Függetlenül attól, hogy milyen érzelmi viszonyom volt azzal a zenei elemmel, már a tudásom részévé vált.

– Az Új Zenei Stúdió mi volt? És mikor lett vége? Egyáltalán – ha a dolog lényegét tekintjük – olyan dolog volt, amelynek vége lehetett?

– Nyilván van néhány olyan kérdés, amelyre nem egészen az én reszortom válaszolni. De lehet dátumozni. 1970 decemberében volt egy teljesen spontán összeszervezett koncert a Rottenbiller utcában, és tulajdonképpen ez adta az apropót, hogy ott valamifajta zenei műhely alakuljon ki. A másik vége pedig 1990-ben, a rendszerváltás után volt. Karácsony és szilveszter között csináltunk egy koncertet, amely bár nem így volt meghirdetve, de lehetett érezni, hogy a dolgok kicsit másképp mennek tovább. Vagy nem is kicsit. Az Új Zenei Stúdió két évtizede, a hetvenes meg a nyolcvanas évek azokban az ideológiai keretekben mozgott, amelyben az ötvenes évek. Divat ma ezt az időszakot puha diktatúrának nevezni. Nos, ezt elfogadom, ha azt értjük alatta, hogy időnként minden ok nélkül puhára vertek embereket. A gyakorlat bizonyos értelemben megengedőbb volt, de az ideológiai keret ugyanolyan képtelen és agresszív.

Apró adalék, hogy hivatalosan a KISZ Központi Művészegyüttes, sőt, még hivatalosabban: a Munka Vörös Zászló Érdemrenddel kitüntetett KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója voltunk. Amikor ifj. Kurtág György először jött egy koncertre, az első reakciója az volt, hogy honnan tudtuk, hogy ide kell jönni. Ez a Nagykörúttól elég távol, mindenfajta rivaldafénytől mentes, szomorú, félreeső ház volt a Rottenbiller utcában. Nem

mondanám irigylésre méltónak. Korábban még egy nagy tangóharmonika-zenekar is működött ott, különböző kórusok, és néptánc, pontosabban „népi tánc”-együttesek. A felettsek számára úgy nézhetett ki, hogy ez is valami olyasmi lesz. Ugyanakkor rendezvény-szervezési jogai voltak, ez abban az időben ma már elképzelhetetlen kivételezettséget jelentett. Nem kellett a műsorokat külön engedélyeztetni, stencilgépet használhattunk. Megint másvalaki úgy gondolta, hogy mivel van Fiatal Képzőművészeti Stúdiója, meg Balázs Béla Stúdió, miért ne legyen egy új zenei stúdió is. Csak hogy előbbieket kemény állami ellenőrzés mellett szervezték meg. Nekik, mondjuk, pénzük is volt, mert mi gyakorlatilag a semmiből dolgoztunk. Ez tehát valami furcsa ex lex állapot volt, amely aztán '90-ben fölöslegessé, vagy legalábbis abban az üzemmódban használhatatlanná vált.

Meghatározó volt, hogy az Új Zenei Stúdió alapvetően zeneszerzői műhelynek indult. A hangversenyeink elsősorban a zeneszerzői gondolkodás nyilvános dokumentációi voltak. Ugyanakkor hamar megjelent az igény, hogy megszólaltassuk azokat a külföldi szerzőket is, akik jelentős hatással voltak ránk. Egy idő után a külföldi kortárs zeneirodalmat szinte kizárólag az Új Zenei Stúdió közvetítette, ez a Filharmónia szerkesztőinek is így volt egyszerűbb. Ugyanakkor a zeneszerzők nem feltétlenül rendelkeznek előadóművészi adottságokkal és attitűdökkel. Még ha nagyon triviálisan nézem is, a zeneszerzés tipikusan introvertált tevékenység, míg a pódiumon szereplés igen komoly exhibicionista képességeket és ambíciókat feltételez. Volt egy-két hangszeres, akikkel többet dolgoztunk együtt, akiket érdekelték a hangszerek új lehetőségei. A nyolcvanas években viszont megalkult az Amadinda, de ekkor már létezett a 180-as Csoport is. Ezek olyan vállalkozások voltak, amelyek kifejezetten a pódium felől közelítették meg a kortárs zenét. Ilyen értelemben is okafogyottá vált a mi működésünk.

– *Az experimentum hogyan tudott megjelenni az Új Zenei Stúdió megszűnése után? Addig mégiscsak adott volt egy csoport, amely ebben otthon volt, és a koncertezés lehetősége is.*

– Abszorbeálódott. Illetve mint szubkultúra, értelmiségi szubkultúra megmaradt. Bizonyos arcok még most, harminc év elteltével is rendszeresen megjelennek. Ugyanakkor – talán inkább az utóbbi tíz évben – akkumulálódott annyi zenei tapasztalat, hogy szervezettebb vagy tökéletesebb vállalkozásokat is ki tudjon szolgálni. Gondolok itt olyanokra, mint, mondjuk, a CAFe Budapest, amely egészen más formában működik, a műsora vagy a szempontjai is egészen mások természetesen, de mutatás mutandis, a világ is úgy melleleg egészen más lett. Bizonyos elemei tehát ennek a mentalitásnak beépültek más-hova.

– *Az is érdekes, hogy ebből mit fedezett fel a fiatalabb szerzőgeneráció. A CentriFuga Kortárs Zenei Műhely bemutatkozó koncertjének a címe például ;Vida! volt, és egyben az Ön hetvenedik születésnapját is ünnepelték vele. De, ha jól tudom, felmerült az Új Zenei Stúdió Szellemi Örökösei név is. A dologban persze az is benne lehet, hogy egyszerűen a tanáraik nagyrészt Új Zenei Stúdiósok voltak. Mégis, az experimentális gondolkodás egészen másképp jelenik meg a műveikben, mint ahogyan az a hetvenes-nyolcvanas években megjelent.*

– Azért ez is kétélű dolog lehet, hiszen a tanár arra is való, hogy ledöntsék a katedrájáról, vagy cáfolják, szembemenjenek vele. Visszatérve az experimentumra. Kérdés, hogy mi a szerepe a társadalom egy adott pillanatában vagy szellemi állapotában. Számomra úgy tűnik, hogy a 20. században elsősorban maga az experimentum volt az egyetlen viszonyítási vagy tájékozódási pont. Ami nagyon jövőcentrikus mentalitás. Hogy nem azt mutatom, ami van, pláne nem azt, ami volt. Hanem azt mutatom, ami lesz. Ennek az igazi motorja a jövőbe vetett hit, amely a 20. századot valamilyen formában egészen a hetvenes évekig jellemezte. Akkor kezdődött el egy retro folyamat. Nagyon finoman rekonstruálta Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* című filmjében, hogy a 20. század fordulóján micsoda naivitás, és mégis micsoda korlátok nélküli fantáziálás jelent meg. Szinte mindenki alig várta, hogy legyen már vége a 19. századnak, folyóirat indult *Huszadik*

Század címmel, szóval ez a 20. század valami fantasztikus dolognak tűnt. Egyáltalán már maga a két X is milyen bombasztikus. És aztán alakult, ahogy alakult. De kétségtelen, hogy nagy lelkesedéssel és nagy reményekkel várta a társadalom. És ha ezt összehasonlítja az ember azzal, ahogyan az ezredfordulót várták, amely ráadásul nagyságrenddel nagyobb távlatba helyezi az egész történetet, akkor hatalmas apátiával találkozik. Jó, hát lövöldöztek, petárdáztak, de mindenfajta meggyőződés nélkül. És jelenleg sincs olyanfajta elérendő cél vagy remény, amely felé a jelek szerint az emberiség jó része hajlamos lenne menni. Nem tudom, hogy a fiatalok ezt hogyan látják.

– *Erős az a narratíva, amely az elmúlt fél évszázadot csalódások sorozataként értelmezi. A '68-as mozgalmak során úgy tűnt, vagy sokan úgy gondolták, hogy megnyílt a történelmi lehetősége annak, hogy megdőljön a kapitalizmus vagy az elnyomások globális rendszere, és végre eljöhessen egy olyan világ, amilyen még soha nem volt. Mondjuk, győz a munkásmozgalom vagy a forradalom, vagy nem tudom. Ezt követte a hetvenes évek, majd a kilencvenes évek nagy csalódása. A 2008-as gazdasági világválság pedig végképp bebizonyította, hogy jelenleg semmi terve nincs az emberiségnek arra, hogy megmentse magát a katasztrófától vagy a barbárságtól. És ha nincs semmiféle remény, az megnehezíti azt is, hogy az emberek azt várják a művésztől, hogy valami újat mutasson, vagy új irányba mutasson. A zene ma inkább biztonságos, jól megszokott környezetet jelent, ahol az embereknek nem kell arra gondolni, hogy időnként milyen szörnyű hely amúgy a világ.*

– Igen, csakhogy rengeteg dolog, amit a művészet kapcsán jelenleg dicséretesnek vagy kívánatosnak, vagy szerencsésnek gondolunk, a 20. század első felére nyúlik vissza. Akkor változott meg sok minden. Az, hogy ma is ezekben látjuk a megoldást, még mindig csak prolongálása egy már régóta húzódó problémának. Toljuk tovább a döglött lovat. Nem akkora meggyőződéssel, nem akkora energiával, de még mindig ugyanabba az irányba megyünk tovább. Miközben ha az ember nem is lát ebből semmit, nem is vizionál semmit, hanem egyszerűen csak józan paraszti ésszel gondolkodik, akkor is teljesen nyilvánvaló, hogy azóta mennyit fordult az idő kereke. Ilyenkor erősödik bennem egyfajta igény vagy vágy, hogy valahogy át lehessen törni a falat. Nagyon kívánja az ember, hogy a zene legyen valami tényleg más. Ez elsősorban nem experimentum kérdése, hanem hogy hogyan lehet tényleg egészen másképpen megfogni a dolgokat. Nem látom a feladatokat. A helyzetet talán igen, de hogy ebből ténylegesen mi következik, és hogy kinek mi benne a feladata, azt már nem.

– *Az egész intézményrendszernek megvan a nehézsége, amely mindig újratermeli a már meglévőt. Nehéz azt mondani, hogy ha az egyén vagy a műhelyek szintjén elkezdene következetelesen valami mást csinálni, akkor az valóban maradandó változást ér el a rendszerben.*

– Rengeteg részletkérdés van, ezek mind külön szálon futnak, és egyáltalán nem biztos, hogy mind ugyanoda vezetnek. Mi a szerepe például a kottának, és mit jelent a szövegűség? A színházban, ami nincs olyan messze a zenétől, egészen mást jelent. Hogyha ott is az volna az etikett, amit a zenében elvárunk, tehát hogy a *Hamletet* úgy volna szabad csak előadni, hogy egy szót sem húzunk ki belőle, akkor megbénulna az egész színház. Lehet, hogy nem is mi ragaszkodunk a dolgokhoz, hanem a dolgok kapaszkodnak belénk, és ezáltal lelassul vagy tehetetlenné válik az alkotás. Sok mindennek kell megfelelni. Egyáltalán nem mellékes kérdés, hogy honnan kezdve és meddig művészet a művészet. A liturgikus zenében minden mindent lefedett. De amikor önállósult a zene, magának követelt különböző jogokat, különböző területeket. Az egésznek áttevődött a szellemi horizontja. Ha az ember dialógust kíván folytatni az univerzummal, azt most csak a zene révén teheti.

A 20. század ab ovo ateista kor. És ez különféle konfliktusokat generál. Olivier Messiaen hihetetlen mélyen vallásos volt, és ettől teljesen függetlenül borzasztóan érdekelték a ritmusok, méghozzá nagyon radikális értelemben véve. Arról nyilatkozott, hogy Mozartot kivéve a nyugat-európai zene egyáltalán nem ismeri a ritmusokat. Amit ritmikusan hiszünk, az egyszerűen motorikus. A ritmusoknak ezt a szabad, nagyon hajlékony és ugyan-

akkor nagyon egzakt felfogását az indiai zenében találta meg, és sokat dolgozott azon, hogy hasonló ritmikai világot hozzon létre. Igen ám, de ennek az instrumentáriuma nem lehet más, csak az ütőhangszer. Messiaen nagy ütőhangszeres apparátusokat használ fontos műveiben. De ez nem lehet liturgikus zene, mert az ütőhangszereket nem szabad beengedni a templomba. Így történt, hogy míg darabjaiban effektíve teológiai problémákat vet föl vagy old meg, ennek ellenére egész életében nem írt liturgikus zenét. Volt két önmagukban abszolút hiteles és egyértelmű kívánság benne, de nem voltak összeegyeztethetők.

– Ennek részben zenén kívüli, intézményes korlátai voltak.

– Igen, de a zene mindent magába tud foglalni. Az a kérdés, hogy mit tart ebből nélkülözhetetlenek a kor. A 20. századi zeneszerzésben a mainstream, mondjuk, Sztravinszkij és Bartók kifejezetten valamifajta panteista ihletettséggű gondolkodásmódot képviselt. Egyszer kezembe került egy szórólap, ahol valamit rosszul nyomtattak vagy összekevertek, és az egyik műsorszám Bartók *Krisztus* című oratóriuma volt. Az ember hangosan felnevetett, mert ez valahogy elképzelhetetlen. De ugyanezt el lehet mondani Joyce-szal vagy Picassóval kapcsolatban is. És akkor mit csináljon egy ember, aki mélyen vallásos, és rendkívüli energiákkal és képességekkel rendelkezik? Megvárja, amíg ezek a kérdések zárójelbe kerülnek. Messiaen megvárta. És ennek megfelelően recepciója ma sokkal tágasabb, szélesebb.

– Az Ön művei is sokszor arra keresik a választ, hogy mit tud a zene magába olvasztani. Mitől lesz valami zenei, ha nem attól, hogy hangszereken előadják egy koncertteremben. Mitől lesz zenei egy mozdulatsor, egy képsor vagy egy sor pizzicato. Mi a zenei egy koráldallamban vagy a dadogásban. A bevett keretek megkérdőjelezése és lebontása egyben a zene lehetőségeinek kitérítését is jelenti.

– Az igazi nagy kérdés, hogy együtt mozdul-e a társadalom ezekkel a személyesen, önállóan felfedezett lehetőségekkel. Magára ismer-e bennük. Vegyük csak bizonyos műfajoknak a történetét, például az operáét. A 19–20. század fordulóján az opera mai léptékel is hatalmas anyagi és szellemi eszközöket mozdított meg. De a 20. század modernista felfogása nem tudott ezekkel mit kezdeni, az opera a „mértékadó” zenei közvélemény számára eleve gyanús műfaj lett. A nyolcvanas évektől kezdődően aztán megindult egy új operairási mozgalom, de a kettő között eltelt majd hatvan év. Egyszerűen csak megint megértettük az opera nyújtotta kifejezési lehetőségeket. Ez más műfajokkal is, sőt, egész művészeti területekkel megyesik. Az ötvenes évek nagy szellemi felfedezéseinek az ideális médiuma volt a zene. Ekkor alakultak meg az első elektroakusztikus vagy elektronikus zenei stúdiók. Néhány évvel később már a számítógépes zeneszerzés is megjelent, nem is akárhogy, hanem a mesterséges intelligencia első kutatásainak a részeként. Az absztrakt művészet magyarázásában és megértésében is a zene volt az egyik legszilárdabb hivatkozási pont. Az, hogy ülök a villamoson, és egy verseskötetet lapozgatok, nagyon szép, csak nem kompatibilis. Mert mindaz, ami körülöttem van, nem erről szól. Nem azt mondom, hogy akkor most gyorsan zárjuk be a könyvesboltokat, de vannak bizonyos műfajok vagy művészeti területek, amelyek háttérbe szorulnak, míg mások esetleg előtérbe kerülnek. A hatvanas években hány példányban jelentek meg verseskötetek?

– Sok ezres.

– Sok ezres, akár tízezres. Ma ilyeneket épeszű ember el sem tud képzelni. Kétségtelen, hogy akkor még a költészetnek Magyarországon a nagy tradíció folytán jóval nagyobb hitele volt. Az embereket érdemben tudták befolyásolni azok a felvetések, amelyek a költészetben megjelentek. Ma már nem is nagyon értjük, hogy egyáltalán hogy történhetett az a nagy öngyilkossági hullám, amely Goethe *Wertherét* követte. Ma már mindenki természetesen veszi, hogy érzelmek nélkül nem lehet élni. Miközben dehogynem lehet. Ugye? Lila szín nélkül is lehetett létezni.