

Szamuely Tamás

A TEGNAP VISSZAADÁSA

Két kortárs olasz műről

Ez a rövid kis esszé teljességgel a véletlen szülötte. Nemrég olvastam ugyanis Umberto Eco regényét, *A tegnap szigetét* Barna Imre kitűnő magyarításában, s a sors úgy hozta, hogy épp egy nappal azután, hogy a kötetet visszahelyeztem a könyvespolcra, meghallgattam Luciano Berio *Rendering (Visszaadás)* című 1990-ben befejezett művét, amelynek első lemezfelvétele a szerző vezényletével a múlt év nyarán látott napvilágot. Így adódott tehát, hogy az élmények időbeli közelsége folytán belém hasított a felismerés: e két, látszólag teljesen különböző mű – minden bizonnyal szintén a véletlen folytán, vagy talán mégsem? – egyazon alapkérdést boncolgatja, és kettejük konjunkciójában a lehetséges válaszok is sokkal tisztábban lépnek elénk. Gondos filológiai elemzés útján bizonyára e rokonság mélyebbre nyúló gyökereit is feltárhatnánk, ám erre mégsem vállalkozom, mégpedig három okból. Ezek közül az első és legfontosabb, hogy nem érzem magamat avatottnak e munka elvégzésére, csupán néhány szempont felvetésére. A második, hogy az analógiák boncolgatása köztudottan veszélyes játék: egy idő után az ember annyira beléjük szeret, hogy hajlamos minden apró véletlennek roppant jelentőséget tulajdonítani. Ezért gondoltam úgy, hogy a felületesség mégiscsak kellemesebb bűn a túlzásnál, sőt, akár erényt is lehet belőle kovácsolni, ha kellő rövidezséggel párosítjuk. Egy efféle gondolati *impromptu* ráadásul megőrizhet valamit az eredeti ötlet spontaneitásából, nem is beszélve annak mélységes szubjektivitásáról – íme, ez döntésem harmadik oka.

I.

De miről is van szó? Eco regényét aligha kell bemutatni az olvasóknak, bizonyára számosan vannak köztük olyanok, akiknek számára, hozzám hasonlóan, az elmúlt karácsony hosszú olvasmánya volt a könyv. Érjük tehát be e helyütt azzal, hogy a mű hamisítatlan, vagy legalábbis hamisított kalandregény, amelynek hőse egy piemonti ifjú, aki az 1640-es években a sors viszontagságai folytán tengerre szállni kényszerül, majd újabb viszontagságok folytán hajótörést szenved egy nehezen azonosítható déltengeri sziget közelében, azon a délkörön, amely az óraigazítás szempontjából a tegnapi napot a maitól elválasztja. Kijutni azonban nem tud a szigetre, ahol Európához képest 12 órával korábban mutatna az óra, csupán egy, a part közelében horgonyzó másik hajóra képes felkapaszkodni, ahol viszont már Európához képest 12 órával, s így a szigethez képest 24 órával később van.

Berio művének ismertetéséhez szerencsére nincs szükség efféle agytornára, bár ez esetben is érdekes szellemi kalanddal állunk szemben. A kiindulási alapot itt Schubert töredékben maradt utolsó szimfóniájának vázlatai szolgáltatják, amely a hagyományos számozás szerint a tizedik lett volna a sorban, és a szerző második szimfonikus korszakának

harmadik darabjaként a Befejezetlen h-mollja, valamint az utolsó befejezett szimfónia C-dúrja után D-dúr lett volna az alaphangneme. A szimfónia rekonstrukciójára több muzikológus is kísérletet tett már (legutóbb Brian Newbould a bicentenárium alkalmából), Berio azonban más utat követ. A fennmaradt töredékeket a késői Schubert-stílust követve hangszereli meg, ám közéjük “kötőanyagként” saját komponálású átvezető részeket illeszt. Ahogy ő maga írja magyarázó szövegében: *“Célom az volt, hogy azokat a modern restaurálási kritériumokat kövessem, amelyek megpróbálják feleleveníteni a régi színeket, anélkül azonban, hogy el próbálnák rejteni az idő okozta károkat, s így néha elkerülhetetlenül üres foltokat hagynak a kompozícióban (mint például Giotto assisi freskói esetében)”*. Innen a mű angol címe, amely jelenthet érzékeltetést, ábrázolást, sőt interpretációt is, ám mégis jobbnak láttam a szó eredeti gyökerét híven tükröző visszaadás szóval fordítani – bár az angol eredeti kizárólag a szó átvitt értelmének felel meg, voltaképpen mégiscsak arról van itt szó, hogy Berio visszaadja nekünk Schubertet, amint a restaurátorok is visszaadják nekünk Giottót, vagy legalábbis azt, ami belőle az idők során ránk maradt.

Eco pedig visszaadja nekünk a kalandregényt: azt a borzongatóan jóleső, visszafojtott izgalmat, amellyel gyermekkorunkban a Robinsont és Verne Gyulát olvastuk. A műfaj hagyományaihoz való ragaszkodásában egy olyan, a kalandregényszerzők által is előszeretettel alkalmazott írói fogással él, amely elbeszélését Berio munkájához közelíti: állítása szerint könyve a főhős, az a bizonyos piemonti származású Roberto de la Grive hátrahagyott jegyzetein alapul, s ő azok alapján igyekszik rekonstruálni az eseményeket, a kirajzolódó történet fehér foltjait saját spekulációival töltvén ki. A két művet ezen az alapon párba állítani természetesen nevetséges volna, hiszen míg de la Grive úr feljegyzései a merő fikció birodalmába tartoznak, addig Schubert vázlatai nagyon is valóságosak. Tágabb perspektívából szemlélve az ügyet azonban az összevetés mégsem annyira túlzó, mint első pillantásra tűnik. Először is azért, mert azt mutatja, hogy a restaurálást mindkét szerző érdekes és legitim *művészi* tevékenységnek tartja – ennek a mikéntjéről még sok szó esik majd. Az Eco által alkalmazott gyermekded trükköt sok-sok író vetette be a XVII. század óta, mégpedig itt nem is csupán regényszerzőkre gondolok, hiszen, amint azt jól tudjuk, filozófus is akadt köztük. A romantikus-regényes tréfa rejtett célja az, hogy rávilágítson a tapasztalatok szükségképpen hiányos, töredékes voltára, és a művészet avagy a bölcsélet tárgykörébe utalja az adatok közti kohézió megteremtését.

Másfelől az összehasonlítás annyiban mindenképp jogos, hogy mindkét szerző egy-egy divatjamúlt műfajhoz nyúl a maga kétségkívül sajátos eszközeivel. A klasszikus kalandregény ma már halott, vagy legalábbis jelenkori reprezentánsait nem szívesen soroljuk az elitisztikusan “minőségi irodalomnak” nevezett kategóriába. A kortárs zeneszerzők sem igen nyúlnak előszeretettel a nagy formához, hagyományos értelemben vett szimfónia kevés terem manapság. Ezen a ponton meg kell említenünk, hogy sem Ecónak, sem Beriónak nem ez az első ilyen jellegű munkája: az előbbinek a korábban megjelent két regénye is meglehetősen hasonló sémát követett, ám azokat még értékelhettük műfaji újításként is, szemben a jelen munkával, amely mindenképp visszakanyarodás (fájdalom, saját korábbi ötleteihez is – *node most nem erről szólunk*). Berio pedig hosszú alkotói pályája során szívesen készített feldolgozásokat régebbi szerzők, mint például Monteverdi vagy Boccherini műveinek felhasználásával, sőt, “befejezte” Mozart torzóban maradt *Zaide* című kisoperáját. Érzésem szerint azonban ebben az esetben munkájának jellege minőségileg

más – míg például a *Renderinggel* egyazon felvételen szereplő Boccherini-feldolgozásnál nem kétséges, hogy ki tekinthető a mű valódi szerzőjének (valahogy úgy, mint Stravinsky *Pulcinellájánál*), addig itt Berio teljes komolysággal játssza a “restaurátor” szerepét. Ebben a tágabb értelemben Eco is restaurátor: egy műfaj leporolója.

II.

És itt érkezünk el fő témánkhoz: hogyan végzik szerzőink a restaurátori munkát, vagy, tágítva a kérdést: hogyan bánnak a historikus anyaggal? Nos, semmiképpen sem igyekeznek múzeumba zárni, annak ellenére, hogy rendkívüli műgonddal dolgozzák fel. Berio annak rendje és módja szerint hangszereli meg a schuberti vázlatokat – bár természetesen, lévén Ravel mellett századunk talán legnagyobb hangszerelője, munkája sziporkázik az ötletektől. Ezek a megoldások azonban semmiképp sem idegenek a korai XIX. század, és közelebről Schubert stílusától. Mitöbb, a saját komponálású részekben is számos motívumot merít a schuberti töredékekből, illetve a mester más késői műveiből. Így hát a darabot hallgatva néha az a benyomásunk támad, mintha nem is csak a konkrét Schubert-szimfónia feltámasztását kísérelné meg Berio, hanem mintegy láttelelet kívánna adni a mester alkotói műhelyéről a halála előtti hónapokból. Ebben a műhelyben sok minden félkész állapotban van még, néha csak egy-egy futó ötlet, próbálkozás villan fel – közülük számosan így is őrződnek meg az utókor számára.

Hasonló általános jellegű észrevételeket tehetünk Eco módszeréről is. A mű szerkesztése lényegében megfelel a klasszikus kalandregény-kánonnak: az első száz oldal időjátékától eltekintve a cselekmény lineárisan halad előre, újabb és újabb szereplők tűnnek fel, majd lépnek ki a cselekményből végérvényesen, újabb és újabb rejtélyek merülnek fel, amelyek aztán nemsokára meg is oldódnak – így sodorják a regényt a tenger és a műfaji szabályok hullámai a még ismeretlen befejezés felé. S a zeneművel kapcsolatos másik megjegyzésünknek is megtalálhatjuk itt a párját: ahogy Berio mindenféle korabeli anyag felhasználásával teremti újra a schuberti atmoszférát, úgy Eco is mintegy a XVII. század első felének kisenciklopédiáját nyújtja át nekünk. Eco művében majd minden bútordarab “antik”: korhűek a tudományos, filozófiai fejtegetések, a korabeli politikai életre való utalások, az irodalmi referenciák; sőt még képzőművészeti csecsebecséket is bezsúfol művébe a szerző, amikor például Arcimboldo fantáziaportréira vagy Rembrandt *Anatómiai leckéjére* célozgat szándékoltan átlátszó módon. Eme igyekezetében kétségkívül eltér a régi, mondjuk Scott- vagy Dumas-féle kalandregényekben megszokottaktól: míg a külsőségek hitelessége ott is elsőrendű fontosságú, a dialógusokban megvitatott eszmék már a szerző saját korának gondolatvilágát tükrözik. Nem úgy Ecónál, aki a mentalitások korhűségére is ügyel.

Mindezek ellenére azt állítottam az imént, hogy a szerzők a történeti anyagot nem zárják múzeumba, nagyon is mai műveket alkottak. Hogy miből érzékeli ezt Eco olvasója? Abból a nyugtalanságérzetből, ami a könyv olvasását végigkíséri. A szerző egy pillanatig sem igyekszik elbújni historikus figurái mögé, újra és újra apró utalásokkal int bennünket arra, hogy mindez csak szerepjáték, s az olvasó mindvégig azt várja, hogy a történelmi világ egyszer csak szertefoszlik majd, átadva helyét valamely igencsak történelmietlen megoldásnak. Még evidensebb ez a nyugtalanságérzet Berio művének hallgatásakor, azon nagyon is prózai oknál fogva, hogy sohasem tudhatjuk, mikor szakad meg a Schuberttől

származó zenei anyag, és kezdődik Berio “töltelék-kompozíciója”. Paradox módon egyébként ezáltal a mű nemcsak a mi korunkhoz közelít, hanem valahogy sokkal romantikusabbá is válik: a töredékesség folytán a szimfónia klasszikus formastruktúrája elmosódik, ingataggá lesz, s erre a törékenységre Berio még rá is játszik a váratlan, gyors zárlatokkal, új motívumok beiktatásával. Helyenként mintha már Schumann tíz évvel későbbi szimfóniáit hallanánk.

Effajta hatás elérésére egy muzikológusi rekonstrukció is képes lenne, ha azt tűzi ki céljául, hogy a késői Schubert művészetének forradalmiságát, előremutató voltát igazolja. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy Berio nem XIX. századi, hanem *mai* zenét ír, a schuberti anyagot mai szerzőként használja fel, még ha maguknak a töredékeknek a meghangszerelésekor törekszik is a korhűségre. Minek tekintsük hát az általa írt átvezetéseket? Margináliáknak, a mai komponista kommentárjainak? Nem hinném, mert többszöri hallgatás során sem sikerült bennük felfedeznem (egy kivétellel) a *megelőző* töredékre vonatkozó reflexiókat, sokkal inkább a *következő* rész hangulati, illetve harmóniai előkészítését – nyilvánvaló példa erre az Andante tétel tündéri bevezetője. Talán meglepőnek fog tűnni, ha azt állítom: amire egy-egy ilyen kompozíciós rész a legjobban emlékeztet, véleményem szerint nem más, mint a *kadencia*. Nyilvánvaló, hogy a párhuzam némiképp erőltetett, hiszen bár a kadenciának rengeteg fajtája van, mégis (ha a hangszeres művészt-re szűkítjük a kört) funkciója alapvetően az, hogy egy-egy klasszikus versenyműtétel végén alkalmat adjon a szólistának virtuozitása csillogtatására. Márpedig jelen esetben sem szólistikus részekről, sem pedig kifejezett virtuozitásról nem beszélhetünk, annak ellenére, hogy mint említettem, Berio rendkívüli találékonyságról tesz tanúbizonyságot az átvezető részek komponálásakor. Amikor mégis rokonságról beszélek, a kadenciának arra a válfajára gondolok, amely virágkorát a bécsi klasszika előadói praxisában élte, s amelyben a szólista a tétel zenei anyagának, és esetleges más motívumoknak a felhasználásával szabadon improvizált, mintegy folytatva a művet egyszeri és megismételhetetlen módon a zenekari tutti belépéséig. A tematikus rokonság persze nem mindig volt kötelező, sőt sok esetben improvizációról sem volt szó, mert a szólista szerzői kadenciát játszott. Amikor azonban mégis rögtönzött, akkor a rendelkezésére álló néhány perc során ő maga is szerzővé vált, és Schubert korában az előadók még pontosan tudták, hol vannak a szabadság korlátai. Berio saját maga szabja meg önnön korlátait, de ugyanazzal a gesztussal lép elénk, mint a kadenciák előadói: ha úgy tetszik, az előadóművészekről lesi el a módját, hogyan találja meg az adott pillanatban szerzői önmagát, hogy aztán a következő belépésig ő szője tovább a mű szövetét. Nem Schubert tolmácsa ekkor, hanem saját egyéniségén keresztül közvetíti számunkra a schuberti világot.

Amennyiben elfogadjuk Berio átvezetései a kadenciákkal való rokonítását, akkor egy olyan művészi magatartás felélesztéséről beszélhetünk, amely mára igencsak kiveszöben van: napjaink koncerttermeiben ugyanis kadencia címén legtöbbször mélyhűtött cirkuszi mutatványokat tálalnak elénk. Vállalván a veszélyt, hogy a bevezetőben emlegetett betegségbe esem, és ott is analógiát próbálok találni, ahol pedig nemigen van, szeretnék rámutatni egy hasonlóan elfeledett előadóművészi hagyomány újjáéledésére Eco írásművészetében: ez pedig a *költői improvizáció*. Éppen Schubert idejében élte tündöklésének utolsó napjait Itáliában ez a hajdan rendkívül népszerű mesterség, amelynek képviselőiről Hans Christian Andersen egy mára ugyancsak feledésbe merült regényt is írt. Az improvizátorok

a közönség által felvetett témákra kapásból hosszú költeményeket rögtönöztek, a kor divatjának megfelelően megtűzdelve allegóriák, mitológiai és klasszikus irodalmi utalások tömkelegével. Egy-egy – gyakran meglehetősen prózai – tárgyat minél több cikornyás hasonlaltal tudtak illetni, annál nagyobb volt a siker, olyannyira, hogy az előadók meg is tudtak e tevékenységükből élni, hasonlóan a híres muzsikusvirtuózokhoz. Hangsúlyoznom kell, hogy a műfaj már annak idején is archaizáló volt, és arra szolgált, hogy a korabeli itáliai költészetnek a nagy latin auktorok hagyományával való kontinuitását igazolja. S hogy miért jutottak éppen ők, a hajdani improvizátorok az eszembe, az nem lehet meglepetés senki számára, aki olvasta *A tegnap szigetét*: a mű stílusának egyik fő jellegzetessége, hogy a szerző alkalomadtán, olykor teljesen mellékes témák kapcsán is, barokkosan burjánzó szótömeget zúdít az olvasóra; érezni, ahogy pillanatnyi elragadtatásában csak úgy lubickol a sok-sok szinonima, allegorikus kép, mitológiai referencia áradásában. Az olvasó azt gondolja magában, hogy az egész dolog voltaképpen komolytalan – de hisz éppen ez volt a cél, ilyenkor találja meg Eco a saját XX. század végi énjét. A barokkban, sőt a reneszánszban gyökerező retorikai hagyomány felélesztése átlépi az archaizálásnak azt a pontját, amely a mai olvasó számára még mosolygás nélkül elfogadható, s így a szerzőnek a tárgyától való elhatárolódását teszi lehetővé. Ahogy Berio a kadenciát, úgy használja Eco a költői improvizációt teljesen egyéni szerzői fogásként – az egyszerű és visszahozhatatlan újjáélesztésének a kísérlete Ecónál óhatatlanul (és szándékoltan) paródiába fordul, s ezáltal válik visszavonhatatlanul jelen idejűvé.

III.

Úgy gondolom, immár világossá válhatott az olvasó előtt, hogy a két szerző által egyaránt feszegetett kérdés, amelyre a bevezetőben utaltam, egyszerűen így hangzik: *mit kezdjünk a múltunkkal?* Az európai kultúra egyik visszatérő alapkérdése ez, azon kérdések egyike, amelyek alapvetően különböztetik meg kultúránkat más kultúráktól. Eco egyik nagy ötlete éppen az, hogy ezt a kérdést a földgolyónak az európai kontinensről legtávolabbra eső pontján teteti fel hőisével. A tradicionális felfogással ellentétben az ő robinzonádjában a déltengeri szigetvilág nem civilizálatlan, meghódítandó vidék, sem pedig az elveszett földi paradicsom jelképe – egyszerűen csak a legmegfelelőbb hely arra, hogy ezt a kérdést feltegyük. Mitöbb, a helyszín megválasztása sem más, mint az alapkérdésnek egyetlen hatalmas allegorikus képben való megfogalmazása, amely bizonyára dicsőségre vált volna a hajdani itáliai improvizátoroknak: az eltévedt, mindenfajta tájékozódási ponttól megfosztott hős éppen a tegnapi és a mai napot elválasztó határvonalon horgonyoz hajójával, s az egész regény folyamán azon tanakodik, mit is kezdjen ezzel a földrajzi szituációval, amely voltaképpen időbeli szituáció. Érdekes-e átjutnia a jelenből a múltba, s ha igen, mi módon tehetné meg? S ha netán el is jutna oda, van-e a jelenbe visszaút?

Luciano Beriónak a múltbeli szimfónia feltámasztására tett kísérlete ugyanezt a kérdést szegezi a mellünknek itt, a huszadik század utolsó évtizedében: mit kezdjünk a múltunkkal? A kérdésre a megelőző évtizedekben sokféle válasz született. Láthattuk, hogy lehet a múltat gondosan rekonstruálni, formalinba áztatni, száműzni poros múzeumi szegletekbe. Láthattuk, hogy lehet megtagadni, elfordulni tőle, megpróbálkozni valami soha nem látottal. Láthattuk aztán, hogy ki lehet róla jelenteni, szerves egységként

immár érvényét veszítette, jobb inkább cserepekre tördelni, s a cserepeket beépíteni valami merőben más koncepcióba avagy koncepciótlanságba. Berio is kezelhetné ezen a módon Schubert vázlatait, ám mégsem ezt teszi: nem *széttördel*, hanem *összeilleszt*. S bár, mint említettem, a saját maga alkotta zenei anyag szinte sosem tartalmaz a Schubert-töredékekre vonatkozó direkt reflexiót, az utolsó, alig néhány ütemnyi átvezetésben mintha mégis megszólalna egy távoli ekhó (olaszosan: *eco*). E viszontagságos század végén Berio és író honfitársa teljesen egyéni, egyszersmind a szó legjobb értelmében *alázatos* módon tesznek kísérletet arra, ami fennmaradásunk és megújulásunk szempontjából elengedhetetlen: hogy visszaadják nekünk a tegnapot.

Budapest, 1999. január