

*le a másikra*”. Az ilyesmit nemigen lehet behozni. „*Bizonytalan helykijelölés*”, ahogy Heimito von Doderer írja, egy lichtenthali fiatal lány csak bizonytalanul jelölheti ki a helyét egy „*valahová máshová*” tartozó fiúnak. Doderer Lichtenthaljában olyan emberek élnek, akik „*csak sokkal később léptek színre*”, nagyjából száz évvel később, és abból a valamikori külvárosból ma, újabb száz vagy mennyi év múlva valószínűleg már semmi nem látszik, mégis, ezt a filmet valahogy visszafelé is el lehet indítani. Meg aztán ki tudja, mi látszik és mi nem.

*Wiepersdorf, 1997. április 11.–május 23.*

Theodor W. Adorno

---

## SCHUBERT

Bán Zoltán András fordítása

*„Az egész haszontalan testet eluralt a transzparencia. Fokozatosan fénné vált. A vér ragyog. A tagok érthetetlenül mozognak egy gesztusban. És az ember immár nem más, mint jel a konstellációk között.”*

*(Louis Aragon)*

Borzongás fogja el azt, aki a Beethoven és Schubert halálozási éve közti küszöböt átlépi, hasonlóan ahhoz, aki a morajló, felmagasló, kihűlő kráterből a fájdalmasan finom és fehéren nyugtató fényre lép, és a védtelenül elterülő magasság lávafigurái előtt sötétlő bozótost megpillantja, hogy végül, már közel a hegyhez és mégis messze magasan a feje fölött, felismerje az örök felhők vonulásának útját. A szakadékból olyan tájra lép, amely körülveszi e meredélyt, és amely egyedülként teszi láthatóvá feneketlen mélységét azáltal, hogy hatalmas csendjével körülkeríti, és készen áll, hogy magába fogadja a fényt, mely az izzó masszából korábban oly vakítóan vágott felé. Meglehet, Schubert zenéje nem mindig tartalmazza a tevékeny akaraterőt, amely a beethoveni természetkép központi fogalma: a barlangnyílások és aknák, melyek e tájat barázdálják, ugyanabba az alvilági mélységbe vezetnek, ahol ez az akarat fogant, és megjelenítik e hatalom démoni képét, amelyet a gyakorlati ész tevékenysége időről időre képes volt legyőzni; de a számára fénylő csillagok ugyanazok, mint amelyek elérhetetlen ragyogása után oly mohón nyúlt a kéz. Ilyen szigorú értelemben kell a schuberti tájról szólni. Semmi sem hamisíthatná meg jobban zenéje tartalmát, mint az, ha megkísérelnénk, hogy belőle – ha már nem hagyta, hogy közvetlenül személyiségének egysége alapján értelmezzük őt, mint Beethoven – olyan személyiséget konstruáljunk, akinek eszménye valamiféle virtuális középpont volt, amely körül a diszparát elemek elrendeződnek. Minél távolabb kerülnek a schuberti zene elemei ettől a belső emberi vonatkozási ponttól, annál láthatóbbá válnak annak az intenciónak a jelei, amely egyedül érvényesül az ember csalóka totalitásának romjai fölött, és amely szerint az ember önmaga

által meghatározott szellemből állna. Az egykori idealisztikus forгатókönyv éppúgy elrugaskodott, mint az elkapkodott, az „érzéki egységről” szóló fenomenológiai kutatás; a schuberti muzika sem zárt rendszer, sem céltudatosan növekvő virág, hanem a valóságkarakterek együttesének színtere, de nem teremti, hanem befogadja őket, és csak ha emberek fogadják be, akkor válnak kimondhatóvá. Ez persze nem jelentheti azt, hogy Schubert zenéjében ne volna semmiféle része a személyes alkotóelemnek, és azt sem, hogy tökéletesen elhibázott volna a közismert képzet, miszerint Schubert, saját énjének lírikusa, minden további nélkül, cenzúrázatlanul fejezte volna ki, amit pszichológiailag meghatározott lénye éppen érzett; ám éppoly téves lenne ama felfogás is, amely Schubertet, az embert kiiktatná zenéjéből, és őt – a bruckneri frazeológia mintájára – a tökéletes kinyilatkoztatás vagy az isteni adományok gyűjtődényévé tenné; hiszen a művészi intuícióról szóló beszéd, az alkotási folyamat rossz pszichológiai értelmezéséből és a kész képződmények válogatás nélküli metafizikájából alkotott zavaros kevercsként, mindig csak akadályozza a betekintést a művészetbe. Mindkét elképzelés azonos voltaképpen, jóllehet a felszínen hevesen konfrontálódhatnak, és egyikük azonnal kioltja a másikat. Mindkét képzet a lírairól alkotott téves felfogásban gyökerezik, amely a lírait, hűen a XIX. század ádázul túlnövesztett művészetszemléletéhez, valóságosnak tekinti, a valóságos ember részének vagy a transzcendentális valóság szilánkjának, miközben művészetként a valóság lírai képe is marad, és pusztán abban különbözik más képektől, hogy megjelenése a valóság behatolásának lehetőségével kapcsolódik össze. Ezzel új meghatározást nyer a szubjektív és az objektív elemek részesedése a lírai elembe, amely a schuberti tájat alkotja. A lírai tartalmak nem teremődnek, legkisebb sejtjei ők a létező objektivitásnak, mintegy azok képeiként állnak, miután az objektív állapotok nagy formái már régen elveszítették a maguk autoriter jogát. E képek eközben nem úgy hullanak a lírikusan nyitott emberi lélekbe, mint a fénysugarak a növényzetre: a műalkotások sohasem teremtmények. Sokkal inkább az emberek által telelött céltáblákhoz hasonlíthatók: a megfelelő találatszám után átfordulnak, és hagyják, hogy átderengjen rajtuk a valóság. Az erő, amellyel eltalálják őket, emberi, nem művészi: emberi érzések mozgatják. A lírai képben rejlő szubjektív és objektív különbségét is hasonlóan kell felfogni. A lírikus a képben nem közvetlenül képezi le a maga érzéseit, az érzés csupán eszköz, hogy képpé rendezze a valóság páratlanul apró kristályait. Nem maga a valóság hullik bele a képbe, hanem önmaga ábrázolódik benne, és az ember műve annyi, hogy leleplezze a képet. A képalkotó leleplezi a képet. De a valóság képe mindig a történelemben áll. A kép története önnön szétesése: a valóság látszatának szétesése mindama tartalommal, amelyet magától gondol, és a valóság transzparenciájának feltárása által azoknak a valóságtartalomnak a felfedése, amelyek rá vonatkoznak, és amelyek csak e szétesésben lépnek elő tisztán. A lírai kép szétesése szubjektív tartalmainak szétesése egyben. A lírai műalkotás szubjektív tartalmi csak a mű anyagi részeit alkotják. Velük a leképezett valóságtartalmaikat eltalálják csupán; a kettő közti egység a történelemhez tartozik, és felbomlik. Így aztán a lírai képekben nem a konstans emberi alapérzések maradandók, ahogy azt a természethívő statika megkívánná, hanem azok az objektív karakterek, amelyeket a műalkotás eredetében a mindenkori múlt érzések megérintettek; a szubjektive értett és reprodukált tartalmaknak eközben ugyanaz a sorsuk, mint csak a nagy, az anyag által meghatározott formáké, amelyeket felold az idő. Dialektikus az összeütközés a két hatalom között: a csalóka örökkévalóságban a csillagokból kiolvasott formák és a tudat immanenciájának anyaga között, amely levezethetetlen adottságként már ko-

rábban leülepedett; most széttörök mindkettő és velük a műalkotás átmeneti egysége: a mű kettejük múltjának színtereként nyílik meg, és végre szabaddá teszi azt, ami a valóság képein a műalkotás törékeny burkává emelkedett. Ma vált csak evidenssé a schuberti zene tájképszerű karaktere, ahogy csak ma akadt olyan mérőőn, amely képes lemérni a beethoveni dinamika luciferi mélységét. A schuberti tartalmak dialektikus felszabadítása a romantikát követően teljesedett be, amelyhez ő maga aligha számított volna magát. A romantika Schubert művét szubjektív kijelentések jelbeszédének olvasta, formaproblémáit banális kritikába fojtotta; a belőle kivont pszichológiai közléseket dinamikusán túlnövesztette, és oly sebesen kimerítette, ahogyan csak a rossz végtelen meríthető ki. De Schubert művének jobb részét hátrahagyta mint maradékot, és vele a kiáradt szubjektivitás üres tereit; a poétikus felület repedései jól láthatóan telítődtek meg ama fémmel, amely korábban a lelki élet megragadható megnyilatkozásai alatt volt eldugaszolva. Hogy a felkavarodó szubjektivitás elbukik a mű valóságkarakterében, azt Schubertnek, az embernek az alakváltása tanúsíthatja, amikor is förtelmes tárgya lesz ama kispolgári szentimentalizmusnak, amelynek irodalmi formáját Rudolf Hans Bartsch agyalta ki a „Gombácska” (Schwammerl) figurájában, és amely titokban ma is uralja a teljes osztrák Schubert-irodalmat; hogy mindez a romantikus Schubert-imagináció záródarabjaként a „Három a kislány”-ban semmisüljön meg véglegesen. Mert hát oly kicsivé kell az embernek lenni, hogy ne zavarja túl sokáig ama távlatot, amelyet ő állított fel, és amelynek bűvköréből nem volt kiűzhető teljesen, hanem azt, legcsekélyebb staffázként, a kép szélén kellett benépesítenie; ez az alakmás ugyancsak illik ahhoz a határozatlan Schuberthez, aki – masamódok gúnykacajának tárgya a maguk körében, és ő maga is része e körnek – belemerül az erotikus tanácstalanságba, ez a figura valóban jobban megfelel zenéje *genuine* képének, mint a *Vormärz* álmodozója, aki makacsul a csermely mellett ücsörög, hallgatva annak zúgását. És jogosabban is kapcsolódik a „Három a kislány” képzetéhez Schuberthez, mint Mozarthoz vagy Beethovenhez; a biedermeier szociálisan determinált vonzódása a zsánerkép-levelezőlap iránt, amely a Schubert elgiccsepedéséhez tartozó impulzust felszabadította, az életműben az egyes részek marandóságában mutatkozik meg, ahogyan az birtokába veszi a schuberti tájat. Meglehet, a schuberti formák marandósága véges, míg a mozarti és beethoveni forma töretlenül némán tartós – amiről persze csak akkor lehet döntenie, ha már alaposan rákérdeztünk ama formákra –, a zavaros, banális, mókás és a fennálló renddel szociálisan fölöttébb inadekvát potpourri világa garantálja Schubert témáinak második életét. Az egyvelegben a mű elemei, amelyek a szubjektív egység alkonyakor szétszóródtak, új egységbe rendeződnek, amelyet mint olyat nem lehet ugyan legitimálni, de amely csupán csak az egyes elemek összehasonlíthatatlanságát bizonyítja, miközben közvetlenül szembesíti őket. A téma mint téma tartósságát a potpourri garantálja. Téma kapcsolódik itt témához, anélkül, hogy ebből le kellene vonni a változás konzekvenciáit. Nincs téma, amely meg ne halna, amely képes lenne a másikkal való ilyen kitüntetett rokonságot elviselni; rémületesen halálos merevség dermedti a XIX. század operaegyvelegeit. De Schubertnél hemzsegnék a témák, anélkül, hogy medúzaszerű alakká alvadnának. Mégis e témák vakon választott gyűjteménye nyitja meg az utat eredetükhöz – és ezzel egyidejűleg, mintegy visszafelé, a schuberti formákhoz vezető bejáratot. A potpourri ugyanis – mint afféle zenei kirakójáték – jó szerencsével a műalkotás elveszett egységének visszanyerésére tesz kísérletet. De csak akkor van erre esélye, ha az egység maga nem szubjektív termék volt, amely a szerencsejátékban sosem engedi, hogy hazavigyék, ha-

nem a sikerült képek konfigurációjából nőtt ki. Ekkor úgy tűnik, hogy az a fajta Schubert-értelmezés, a közismert, s amelynek hamis képzete van a lírai elemről, körülményesen forgatja a szót: az a felfogás ugyanis, amely Schubert zenéjét növényszerűen kibontakozó lénynek látja, amely ügyet sem vet bármiféle korábban kigondolt formára, s talán minden formától mentesen önmagából nő ki, és üdén virágzik. A potpourri konstrukciója éppen az organikus elméletet tagadja szigorúan. Az ilyen organikus egység szükségképpen teleologikus lenne: benne minden sejt szükségszerűvé tenné a következőt, és az összefüggés a szubjektív intenciók mozgékony élete lenne, amely elhalt, és amelynek újraélesztése bizonyosan nem a potpourri értelme. Wagner zenéje – az organikus kép alapján felépítve – leglényegével zárkózik el az egyvelegtől, nem így Bizet és Weber muzsikája, amely valóban rokon Schubertével. A potpourriban egymásra rétegzett sejteknek más törvény szerint kell egybeszővődniük, mint az eleven élet egysége alapján. Schubert zenéje inkább növekedett, mint teremtődött, növekedése igencsak töredékes és sohasem önelégült, inkább vegetabilis, mint kristályos szerkezetű. Miközben a potpourrivá való óvatos átváltozása jóváhagyta a schuberti vonások eredetileg is konfiguratív elszigetelődését és vele zenéjének konstitutívan töredékes karakterét, tökéletesen felderítette a schuberti tájat. Nem tekinthető véletlennek, hogy a XIX. században a potpourri mint a zenei formák szurrogátuma ugyanakkor terjedt el, amikor a miniatűr tájképfestészet – mint valamikori polgári használati tárgy – levelezőlappá változott. Mindezek a tájképi intenciók abban a motívumban konvergálnak, hogy hirtelen kiugorva a történelemből, mintegy ollóval metsszék le magukat róla. Sorsuk továbbra is a történelemben van, ám egyedül annak színtereként: sohasem tárgyak a történelem. Bennük az időtlen, misztikus, démonikussá depraválódott realitás eszméje ölt alakot. Ekként időtlenek az egyvelegek is. Az összes tematikus rész tökéletes felcserélhetősége minden esemény egyidejűségére utal, amelyek történet nélkül tolnak egymás mellé. Ebből az egyidejűségből ismerhetők fel a schuberti táj körvonalai, amelyeket az infernálisan visszatükröz. Az esztétikai tartalmak összes valóban törvényes depravációját inaugurálják azok a műalkotások, amelyekben a kép leleplezése olyannyira sikerült, hogy a valóság átderengő hatalma nem tartóztatja meg immár önmagát a képben, hanem benyomul a valóságba. Az a transzparencia, amelyért a műalkotásnak a maga életével kell fizetnie, a schuberti táj kristályainak tulajdona. Sors és megbékélés szorosan egymás mellett nyugszanak ott; kétértelmű örökévalóságukat szétzúzza a potpourri, hogy ezáltal felismerhető lehessen. A halál előtti táj ez. Amennyire kevés a történés az egyik schuberti téma belépése és a másik konstitutív téma között, olyannyira kevés az élet zenéjének intencionális tárgyában. A Schubertnél tagadhatatlanul fellépő hermeneutikai problémának mind ez idáig egyedül a romantikus pszichologizmussal folytatott polémiában jártak utána, és korántsem azzal a szigorral, amely kívánatos lenne. Minden zenei hermeneutika kritikája joggal semmisíti meg azt a régi felfogást, amely a zenét pszichikai tartalmak poétikus reprodukciójának tekinti. De nem legitim, hogy az érintett objektív valóságkarakterek vonatkozását eliminálják és a művészetről szóló rossz szubjektív szemléletet annak vak immanenciájába vetett hittel pótolják. Nincs művészet, amely önmagának a tárgya; csak hogy az, amiről szimbolikusan szó esik, nem anyagi konkretizációjának absztrakt elkülönülésében lép fel. Eredetében elválaszthatatlanul ehhez kapcsolódik, hogy aztán a történelem során levágja magát róla. A történelemben változó tartalmak emelkednek művé, és egyedül az elnémult mű áll helyt önmagáért. Schubert műve – a mai depravációban sokkal ékesszólóbban, mint a maga korában bármi más – éppen azért

nem igényli a megkövesedést, mert élete nem a múltó szubjektív dinamika konform leképezésének köszönhető. Ez az élet már eredetkor szervesen, hasadozott, törékeny kövekből állt, és túl mélyen átjárta a halál, hogysem félnie kelljen tőle. De semmiképp se gondoljunk ezúttal a pszichológiai reflexekre, a halálélményekre és arra a számtalan anekdotára sem, amelyek Schubert halálsejtelmeiről szólnak, ám amelyek aligha értékesebbek, mint a gyenge rajzok. Sokkal többre jutunk, ha számba vesszük, miként választotta ki Schubert a dalszövegeit; e textusok ereje hozza mozgásba a schuberti tájat. Különösen fontos emlékeztetni arra, hogy mindkét nagy dalciklus olyan költeményekhez kötődik, amelyek szakadatlanul a halál képeit állítják az ember elé, aki oly kicsiként vándorol közöttük, mint Schubert a „Három a kislány”-ban. Patak, malom és fekete téli pusztaság a melléknapok kétes fényében elnyúlva, időtlenül, álomszerűen – a schuberti táj jelei mindezek, elszáradt virágok szomorú diszükben; az objektív halálszimbólumok feloldódnak, és érzetük visszatér az objektív halálszimbólumokba. Ilyen a schuberti dialektika: a szubjektív bensőség hatalmával magához vonzza a létező objektivitás sápatag képeit, hogy aztán ismét megtalálja őket a zenei konkretizáció legkisebb sejtjeiben. A halálról és a lánykáról megalkotott allegorikus kép elmerül benne, de nem azért, hogy önmaga feloldódjék az individuum érzületében, hanem hogy alámerülése után a gyász zenei alakjából megmentettként emelkedjék fel. Ezáltal persze megváltozik minőségileg. De csak a legkisebb egységekben sikerül a változás. Nagyban a halál uralkodik. A két dalciklus diszpozíciójának ciklikus karaktere elegendő ennek bizonyítására: a dalok körbefutó folyamata időtlenül zajlik le a születés és a halál között, ahogy a vak természet diktálja azt. A vándor alakja járja be e folyamatot. Eddig még nem született magyarázat arra, mi a jelentősége a maga meghatározott méltóságában a vándor kategóriájának a schuberti életmű struktúrájában, miközben pedig az olyannyira mély belátást nyit Schubert misztikus alakjába, amennyire Wagner kézzelfogható szimbolikájától tökéletesen távol tartja magát, Schubertnél valóban megragadható, ami Wagnernél csupán idézet. Ha a pszichoanalízis az utazást és a vándorlást mint archaikus reziduumot foglalja le az objektív halálszimbólika nevében, akkor mindkettő alkalmas arra, hogy a halál táján keressék őket. E táj excentrikus felépítése, amelyben minden pont egyformán közel esik a középponthez, a vándornak nyilatkozik meg, aki áthalad rajta, anélkül, hogy továbbhaladna: minden fejlődésnek megvan az ellenjátéka, az első lépés éppoly közel van a halálhoz, mint az utolsó, és a lépések nem előrehaladva, hanem körben járva tapogatják le a táj disszociatív pontjait. Mert Schubert témái ugyanúgy vándorolnak, mint a molnár vagy az, akit télen elhagyott a szerelme. Nem történelmet ismernek ők, hanem perspektivikus körben járást: bennük minden változás a fény változása. Ez magyarázza Schubert hajlamát arra, hogy ugyanazt a témát kétszer, háromszor is felhasználja különböző műveiben, és különféle képpen exponálja őket: a legfigyelemreméltóbb módon annak a halhatatlan dallamnak a megismétlésében, amely témaként a zongoravariációkban, mint variációs téma az A-MOLL VONÓSNÉGYES-ben és a ROSAMUNDA kísérezésében szerepel. Balgaság lenne ezt a visszatérést egy olyan zeneszerző mohóságával magyarázni, aki a maga csömörig dicsért melódiagazdagságában száz más témát is találhatott volna; csak a vándor találkozik változatlanul, ám más fénytörésben ugyanazokkal a részletekkel, amelyek időtlenül és kötetlen szétszóródásban jelennek meg. Ez a séma nem csupán ugyanannak a témának felhasználására vonatkozik, a schuberti formálás egészére is érvényes. E formában is dialektikus történet nélkül állnak a témák; és a schuberti variációkban – nem úgy, mint Beethovennél – soha nem ragadható meg a téma szerke-

zete, a zene csak körülírja, körüljárja azt, csakúgy, mint a schuberti vándorlás körkörös formáját, amelyben nincs elérhető centrum – nem, ez a centrum egyedül abban az erőben ad hírt magáról, hogy mindent, ami megjelenik, magához térít. Mind az IMPROMPTUS-kre és a MOMENTS MUSICAUX darabjaira, mind a szonátaformában írott művekre jellemző ez. Nem csupán az különbözteti meg őket Beethoven szonátaítoitól, hogy tökéletesen tagadnak bármiféle tematikus-dialektikus fejlődést, hanem az is, hogy a változatlan karakterek megismételhetők. Hogy az első A-MOLL SZONÁTA-ban két témaötlet építi fel a tételt, amelyek nem első és második témaként állnak egymással szemben, hanem mind az első, mind a második témacsoport tartalmazza mindkettőjüket, az nem a motivikus ökonómia érdekében történik, amely az egység miatt kíván jól sáfárkodni az anyaggal, ez ugyanannak a visszatérése a kiterjesztett sokféleségben. Itt lelhető fel annak a hangulatnak az eredete, amely a XIX. század művészetében, akár a tájképfestészetben ugyancsak érvényesnek számított: hangulat az, ami megváltozik abban, ami időtlenül ugyanaz marad, anélkül, hogy a változás erőt venne rajta. Ha fellazul az, ami ugyanaz marad, az elegendő ahhoz, hogy a hangulat egyidejűleg látszattá változzék. Schubert perspektivikus hangulatainak valódisága ezért tapad elválaszthatatlanul az identikus tartalom valódiságához, amelyet e hangulatok körülvesznek; és ha megmenekültek attól, hogy elbukjanak a hangulatművészetben, azt maguknak az eltalált karaktereknek köszönheték. A magánvalóan álló egyes megismételhető, nem így a szubjektíve teremtett, amely szükségképpen szétfoszlik az időben. Nem az ismétlés mint olyan veszélyezteti a wagneri vagy a schumanni formákat, hanem csupán a megismételhetetlen megisméltése, amelynek csakis a forma ama helyén van létjogosultsága, ahol eloldódik a belső idejű szubjektív dinamikától. Nem így Schubertnél. Az ő témái a valóságkarakterek megjelenései, és a művész képessége csupán arra korlátozódik, hogy képeit érzékenyen eltalálja, és miután egyszer megjelentek, újra és újra felidézze őket. Ám egyetlen idézet sem tűnik fel ugyanabban az időben, és ezért változik a hangulat. Schubert formái a már egyszer megjelent ígéretének formái, és nem a lelemény átváltozásai. Ez az alapvető a priori tökéletesen uralja a szonátaikat. A kidolgozásra kerülő közvetítőrészek helyett a harmonikus elmozdulások új megvilágításként lépnek fel, és új tájegységbe vezetnek, amely önmagában éppoly kevésbé ismeri a fejlődést, mint az előző rész; e forma lemondott arról, hogy a kidolgozásban motivikusan szétszálazza a témákat, és hogy annak legkisebb részeiből is dinamikus szikrákat csiholjon, ám a megváltoztathatatlan témák fokozatosan lelepleződnek; a visszatekintő témák újra előbukkannak, e témák végigjárják az utat, de eközben nem hálnak el, és mindezek fölött vékony, sístergő burokként fekszik a szonáta, amely a növekvő, gyarapodó kristályokat burokként beborítja, hogy aztán hamarosan szétrepedjen. Schubert műveinek valódi formaelemzése, amely mindmáig nem kezdődött el, de amelynek programja tökéletesen világos, mindenekelőtt annak a dinamikának járt volna utána, amely az előírt szonátaforma és Schubert második, kristályszerű formája közt működik, és létrehozta e formát – azáltal, hogy az ötlet a szonáta csalóka dinamikája fölött megtartja magát, és megerősödik; semmi sem erősítheti meg jobban a témákat, mint az immanens kényszer, uralni egy formát, amely magától nem hajlik rá, hogy a témákat témaként elviselje. Az ötlet és a lelemény közti alapvető különbség, amely nem húzható meg éles határvonalaként a jóindulat és az akarat között, hanem mindkettőt átmettszi, Schubertnél példászerűen jelenik meg. A forma objektívációhoz mindkettő egyformán dialektikusan viszonyul. A lelemény konstruktív erővel járja át önnön szubjektív létét, és feloldódik a személyiség megnyilatkozásában,

amely a formát még egyszer szabadon megteremti önmagából; az ötlet disszociációk által robbantja fel a formát, miközben annak konstitutív méltóságát, amely nagyban veszendőbe megy, megőrzi abban a kicsinyke maradékban, amelyben az egyesül a szubjektív intenciókkal. A lelemény a végtelen feladat dimenzióiban építkezik, és a totalitást igyekszik berendezni; az ötlet lerajzolja a valóság alakjait, és ezért csekély és szűkös a sikerdíja. Ezzel teljesen világossá válik a találó képekről szóló beszéd. Jól eltalált, akár a lövész lövése és a valóság leképezése; miként a fénykép „találó”, ha hasonlít egy bizonyos személyre, akként jól eltaláltak a schuberti ötletek multhatatlan előképek szerint, amelyek öröklétükből gyakran már csak a nyomaikat őrzik, mintha ők maguk már itt lettek volna, és csak feltárnák őket; ugyanakkor bennük az ember oly biztosan hajtotta végre a betörést a valóság területére, akár egy éles szemű lövész. Mindkét eltaláltság a pillanatban történik, villámcsapásként, fényesen, nem az idő kiterjedésében; az idő legkisebb része szignálja önmaga megszüntetve megőrzésének. Az eltaláltság jele; lyuk a forma felületén, amelyet megcéloztak, ezzel egyidejűleg Schubert témái aszimmetrikusak az elérhetetlen valódi forma derengésében, korai csúfságként a tonalitás architektúráján. A maguk rendhagyóságában a találó képek autonómiája érvényesül a tiszta formaimmanencia absztrakt akarata fölött; a szubjektív intenciók felépítésébe és azok történelmileg tételezett stíluskorrelátumaiba rendszerint törekeket épít be: így marad töredék a mű. A schuberti finálékban zenéjének karaktere materiálisnak bizonyul. A dalciklusok körben járó karaktere elrejti azt, aminek az időtlen sejtek összes időbeli következményében evidenssé kell válnia, mihelyt arra törekednek, hogy a szonáta kidolgozási részének idejét megközelítsék; hogy Schubert a H-MOLL (VIII.) SZIMFÓNIA fináléját nem volt képes megírni, az összefüggésben állhat a WANDERER-FANTÁZIA fináléjának elégtelenségével; nem a csordultig telt lelkű dilettáns némul el az odaillő zárlat előtt, hanem a tartaroszi kérdés riasztja vissza: „lehetséges-e még beteljesedés?”, amely teljesen uralja és megigézi a schuberti tájat, és amelytől elnémul a zene. Ezért, hogy Schubert sikerült fináléi talán a leghatalmasabb jelei ama reménynek, amelyet műve magában foglal.

Mindebből persze még semmi sem lelhető fel a WANDERER-FANTÁZIA-ban. Sőt, világos erdei zöldje sötét, alvilági barlanggá sűrűsödik az említett ADAGIO-ban. A halál hermeneutikája, amely a schuberti zene oly sok képébe benyomul, és bár megérinti, de nem meríti ki azok objektív karakterét. A halál affektusa – mivel Schubert tájképén a halál affektusa van ábrázolva, az ember gyásza, nem pedig fájdalom – egyedül az alvilágba nyíló kapu, amelyhez Schubert elvezet. Itt elakad a hermeneutika szava, amely még képes volt elmenni a halálba nyíló kapuig. Nincs többé metafora, amely utat törhetne a jégvirágerdőn, a hevesen jegecesedő kristályokon át, amelyek a kihalt sárkányokhoz hasonlóan ebből az erdőből zúdulnak elő; a fényteli felvilág, amelyből mindig ebbe a birodalomba vezet az út, alig több, mint perspektivikus eszköz, amelyet harmadik dimenzióként az első és a második megelőlegez; olyan vékony a növényi takaró, mint az organikus-dialektikus szonáta burka Schubert második formája fölött. Schubert vakon vonzódott a mitologikus költeményekhez, anélkül, hogy eközben lényeges különbséget tett volna Goethe és Mayrhofer között, e hajlam mutatja meg legérőteljesebben, hogy ebben az alvilágban lemondtak a szavakról, a szó benne csupán-csak anyagként használható, de soha nincs ereje, hogy megvilágítsa azt. Az üresen csengő szavakat, nem azok megvilágító intencióját követi a vándor a mélybe, saját emberi szenvedélye válik eszközévé az alászállásnak, amely nem a lélek mélyére, hanem a sors boltíves termébe vezet. *„Ich will den Boden küssen, / durchdringen Eis und Schnee / mit*

*meinen heißen Tränen, / bis ich die Erde seh.*” („Meg akarom csókolni a talajt, forró könnyeimmel áthatolni jégem és havon, míg meglátom a földet.”) Ott lent a mélyben a harmonizálás dolgozik, a zenei természeti mélység valódi princípiuma: a természet itt azonban nem az emberi bensőség természetfelfogásának érzéki tárgya, a természet képei magára az alvilági mélység tereire vonatkozó hasonlatok; soha ennyire elégtelen nem volt a költői szó, mint most. Nem alaptalanok e schuberti hangulatok, amelyek nem körben járnak csupán, de a harmóniai elmozdulásokban áramlanak is, hozzákapcsolódva a moduláció mindenén áthatoló tekintetéhez, amely az egyforma dolgokra váltakozó mélységből hullatja rá a fényt. Akár a fényképezőgép blendéje, úgy változtatja meg a hirtelen, a kidolgozástól idegenkedő, a sohasem közvetítő jellegű modulációt a felszíni fényt; a nagy B-DÚR SZONÁTA első tételében a második témacsoport bevezetése, a hatalmas kromatikus menet az ESZ-DÚR TRIÓ-ban, végül a C-DÚR SZIMFÓNIA első tételének kezdete a szonátaforma átvezető részét a harmonikus mélységbe való perspektivikus betöréssé változtatja. Hogy mindhárom dúr darabban a második témacsoport mollban lép fel, az – a schuberti művészetben még töretlenül érvényes hangnemi szimbolika alapján – jól érzékelhetően a sötétségbe való belépést jelenti. A mélység démonikus funkciója Schubertnél az alterált akkordokban teljesedik be. A moll és dúr szerint kettéosztott táj kétértelmű, akár maga a mitikus természet, egyként mutat felfelé és lefelé; fénye fakó, és az érzés, amellyel a schuberti moduláció kombinatorikája megtölti, a szorongás: szorongás a föld halálos megismerésétől és a puszta emberi Én megsemmisítő megismerésétől: így válik a hasonmás (Der Doppelgänger) tükörképe az emberek fölött uralkodó törvénné, amelynek önnön szomorúsága az alapja. Csak a tonális rend idiómájába berobbanó moduláció és az alteráció ad neki ilyen erőt a történelmi órában. A moduláció és az alteráció ellenjátéka aláássa a természeti felvilágot, ennek beomlása után a moduláció és az alteráció is visszahúzódik a szubjektív dinamika minőségmentes áramába, és a fundamentális lépések hangsúlyos meghatározásával csak Schönberg nyeri vissza még egyszer a harmóniai elvek schuberti erejét, hogy aztán végérvényesen megsemmisüljön. A legmélyebb pontot a schuberti harmonizálás, amelyet még a melódia plasztikus árnyékaként idáig követ a kontrapunkt, a tiszta moll gyászában éri el. Ha a halál affektusa az alászálláshoz vezető kapu volt, akkor a végre elért föld maga a halál testi megjelenése, és általa az alászálló lélek nőként ismeri meg önmagát, elszakíthatatlanul behelyezve a természeti összefüggésekbe. A német nyelv utolsó nagy allegorikus költeményében, Matthias Claudiusnak a halálról és a lánykáról írt versében a vándor eléri a táj gravitációs pontját. Ott nyilatkozik meg a moll lényege. De amint a rajtakapott gyermeket a tett után rögtön eléri a büntetés, vagy miként a lapos közmondás szerint, ahol nagy az ínség, közel a segítség, úgy követi e ponton a gyászt a vigasz. A megmenekülés a legkisebb lépésben történik; a nagy és kis terc váltakozásában; oly szorosan tapadnak egymáshoz, hogy a kis terc a nagy terc megjelenése után annak árnyékaként lepleződik le. Ezért nem lehet csodálkozni azon, hogy a gyász és a vigasz minőségi különbségét, amelynek konkrét alakmására Schubert valódi választ talált, kiegyenlítő módon fedték el: amikor a XIX. század úgy vélte, hogy a lemondás fogalmának bevezetésével megtalálta a képletet Schubert alapmagatartásának jellemzéséhez. De a megbékülés látszatának, amely a rezignációból indul ki, semmi köze a schuberti vigaszhoz, az a remény által ábrázolódik, hogy a természeti behálózottság kényszerének mégis meglegyenek a maga határai. Nehéz a schuberti gyász megalapozása, és maga a vándor is remény nélkül szeretne alábukni a születés vizébe; mozdíthatatlanul áll a vigasz a halottak fölött, és jótáll ezért: megmarad a re-



mény, hogy a természet megvetett varázskörében a vándor helye nem mindörökre meghatározott. Itt lobban lángra Schubert zenéjében az idő, és a sikerült finálé más szférából származik, mint a haláléból. És persze másból is mint a beethoveni követelés: „meg kell lennie”. Mert a beethoveni fenyegető, kikövetelt, sürgető, kategorikusan megfogható, de materiálisan elérhetetlen örömmel ellentétben a schuberti öröm a fél-rehallott, zilált, ám végül bizonyosan és közvetlenül megadatott echo. Csak egyszer sikerül megalapozni a nagy dinamikát: a C-DÚR SZIMFÓNIA zárótételének fokozásában, amelynek fúvósdallama olyannyira valóságos hangokkal tör be a zene képébe és robbantja szét azt, amilyen mértékben máskor aligha rugaszkodott még el zene a maga valódi alapjaitól. Egyébként az öröm más és fölöttébb irritáló utakon jár Schubertnél. A nagy, négykezes A-DÚR RONDÓ-ban a megállapodott jólét dala szól, oly testies tartóssággal, amennyi testiség van a maradandóságban, és magasabb értelemben Beethoven-tól oly eltérően, amennyire egy finom falat különbözik a gyakorlati észben posztulált halhatatlanságtól. Gyakran ehhez az örömhöz kapcsolható a schuberti tételek terjedelmessége is, és a „mennyei hosszúságukról” szóló mondás érvényesebb, mint egykor gondolták. Ha a halál tájképében a témák időtlenül állnak egymás mellett, úgy a zene – távol a halálos végtől – vigasztalón tölti meg a megtalált időt az örökkévalóság megelőlegezett maradandóságával. A schuberti részletek megismételhetősége kiugrik a maga időtlenségéből, de materiális telítettségé válik az időben. Ez a telítettség eközben semmiképpen sem igényli a nagy tételeket vagy a nagy forma páto-szát. Sokkal szívesebben tartózkodik abban a régióban, amely a polgári zenei gyakorlat által megerősített formáknál sokkal mélyebben fekszik. Mert a schuberti világ tulajdonképpen öröme, a táncok és katonai indulók, a silány négykezes zongoradarabok, a lebegő banalitás és a könnyű részegség világa szociálisan éppoly kevésbé adekvát az a polgári, sőt kispolgári zenéléssel, mint amennyire az egykor magát a fennállót naivan megerősítette. Aki elhatározza, hogy Schubertet zenészként besorolja, annak nem árt belegondolnia, hogy az a muzsikusz, akiről itt most szó eshet, társadalmilag deklaszálódott elem volt, közelebb állt a csellengők népségéhez, a szemfényvesztők-höz, varázslókhöz és társaikhoz, mint a kézművesek metaforikus rétegéhez. És hát a schuberti indulók öröme nagyon is függelensérvető, az általuk megjelenített idő nem a lélek pallérozására, de sokkal inkább az embertömegek mozgatására szolgál. Schubert öröme a maga közvetíten tanúsága szerint nem ismer többé formát, használatra készen közeledik az alsóbb régiók realitásához, és szinte hagyja, hogy az használatba vegye, mihelyt kitör a művészet területéről. Aki ilyen anarchikus örömet talál a zenében, annak dilettánsnak kell lennie; és mikor nem tűnt a forradalom dilettantizmusnak a magas államférfiak szemében? De ez a dilettantizmus a még egyszeri kezdés dilettantizmusa; és pecsétje az önálló organizáció, amely eloldódik a kezdettől. Schubertnél az organizáció megmarad kompozíciós technikának, de a kép borzongató. Seholy sem nyomult közelebb a valósághoz, mint a schuberti folklórban, tökéletesen más értelemben, mint bárkinél, aki ugyanezen fáradozott. Schubert nem arra vállalkozott, hogy az elveszett közelséget az elérhetetlen távolsággal korrigálja: számára a transzcendentális távolság közvetlen közletről válik elérhetővé. A kapu előtt terül el, mint Magyarország, és oly távoli egyben, mint az érthetetlen nyelv. Innen ered a titok, amely nemcsak a DIVERTISSEMENT-À LA HONGROIS-ban, a négykezes F-MOLL FANTÁZIÁ-ban és az A-DÚR RONDÓ-ban, hanem finom elágazásaiban az egész schuberti életművet áthatja, megfoghatóan közel hatol és fantomszerűen eltűnik az A-MOLL VONÓSNÉGYES cizmoll témájában. Ez a schuberti nyelv dialektus: de talajtalan nyelvjárás. Rendelkezik

a haza konkrét képével, de nincs haza, amelyre emlékeztetne. Sosem volt Schubert távolabb a földtől, mint amikor felidézte. A halál képeiben megnyilatkozik: a közvetlen közelség arcában azonban maga a természet őrződik meg. Ezért nem vezet út Schubert zenéjétől a zsáner- vagy honi művészethez, hanem csupán a legmélyebb depravációhoz és a változó emberek felszabadult zenéjének alig megszólitott realitásához. Szabálytalan vonásokkal, szeizmográfként Schubert zenéje az emberek minőségi változásainak üzenetét jegyzi fel. A sírás a helyénvaló válasz e zenére: a legnyomorúságosabb szentimentalizmus sírása a „Három a kislány”-ban nem más, mint a megrendült test zokogása. Schubert zenéjétől kiáradnak a könnyek, anélkül, hogy a lelket faggatná előbb: olyannyira képektől mentesen és valóságosan hullik belénk. Sírunk, bár nem tudjuk, miért; mert olyanok még nem vagyunk, miként e muzsika ígérte; és a névtelen boldogságban e zene léte elegendő, hogy bizonyosságot szerezzünk arról, egyszer majd olyanok leszünk, amiként ígérte volt. Nem vagyunk képesek kiolvasni, de ez a zene az elhomályosuló, könnybe lábadt szem elé odatartja a végső kibékülés rejtjeleit.

1928

Peter Härtling

---

## FRANZ SCHUBERT SZIMFONIKUS REGÉNYE

Szegzárdy-Csengery Klára fordítása

### I

Már jó pár éve történt, de még mindig fel tudom idézni magamban a jelenetet. Életem bármikor előhívható pillanatképei közé tartozik. Tombolt a nyár, a déli nap kiegészítette az utcákból az árnyékokat. Nem is tudom, miért éppen akkor kerekedtem fel, hogy a Stefánsdom mögötti szállodámból Schubert szülőházához sétáljak a Nussdorfer Strasséra, s talán ugyanazt az utat tegyem meg, mint a leendő konviktusi diák, amikor édesanyja kíséretében vizsgázni indult. Útközben betértem valahová, ittam egy tejeskávét, s valami tompa fáradtság mintegy védőhártyaként óvott a hőségtől. Az újabb és magasabb épületek között megbúvó szerény, régi házban jóleső hűvös fogadott. A kert felé nyitott belső udvar – inkább udvarocska – lélegezni engedte a házat.

Megtekintettem a múzeumot, álldogáltam egy darabig az első emeleti, fából épült, nyitott körfolyosón, végül pedig lementem az udvarra. Én voltam az egyedüli látogató. A falnak dőltem, becsuktam a szemem, hallgatóztam. Az utca felől tompa zaj szűrődött be. Maga a ház csöndes volt. Egyszer egy kisgyerek szaladt végig apró, gyors léptekkel a fafolyosón. A lépésekről csak mellékesen vettem tudomást. Visszhangjuk azonban jelzés volt immár amúgy is nyugtalan, házat és udvart egyaránt benépesítő fantáziám számára. Így fedezhette fel a zenét a kis Schubert – mondtam magamban. Nem apja hegedű- vagy bátyja zongorajátékának, hanem az élettel teli háznak, ennek a sokszólamú valóságnak, ennek az egyetlen, hatalmas hangszernek köszönhetően.