

Beszélgetés Vashegyi Györggyel

1.

■ **Kulin Ferenc:** Mit adott, mit adhatott a Kádár-korszakban diákjainak egy egyházi iskola? Tudatában voltak-e annak, hogy az általuk elsajátított tananyag és a jellemeteket formáló nevelési módszerek mélyebben, szervezesebben illeszkedtek a magyar és az európai kulturális örökség mélyrétegeihez, mint az állami oktatási intézményekben megszerezhető műveltség?

Vashegyi György: Azok az évek, amelyeket 1984–88 között a Budapesti Piarista Gimnázium diákjaként tölthettem, alapvetően meghatározták életemet – most, hogy így belegondolok, talán jobban, mint bármi, ami szakmámon és szenvedélyemen, a zenén kívül, mondjuk 30 esztendőskoromig „történt” velem. Először is egészen különleges osztályom volt: negyven-valahány osztálytársam döntő többsége igazi egyéniség (sajnos már nincs mindenki köztünk), és rendkívüli osztályfőnökünk, a néhány éve elhunyt Fórián-Szabó Zoltán tanár úr (olykor kifejezetten formabontóan különleges) személyisége olyan sajátos közösséget hozott létre, amely valószínűleg a remek gimnáziumban is – talán osztályunkon kívülről nézve néha kissé ijesztő módon – igazi színfolt volt. Hadd tegyem hozzá, hogy ez a négy év egyáltalán nem volt konfliktusmentes időszak, sokszor nagyon komoly feszültség volt osztályfőnökünk és az osztály között is. Ami viszont páratlan élmény (melyre nem győzők újra és újra, azóta is sokszor rácsodálkozni), hogy az osztályközösségen belül mindenfajta „belvillongás”, személyes rivalizálás vagy bántó ellentét az első év végére lényegében magától megszűnt: emlékeim szerint a második-harmadik-negyedik évet olyan – unalmasnak nemigen mondható, rendkívül változatos – harmóniában töltöttük, amely egész életem valószínűleg felülmúlhatatlan közösségi kalandja és élménye marad. (Ha osztálytársaim közül valaki ezeket a sorokat olvasva esetleg nem ért velem teljesen egyet, tőle előre is elnézést kérek: természetesen csak a magam nevében beszélek, én tényleg így éreztem és érzem ezt.) Va-

lószerűleg – a kitűzött zenei célok elérése mellett – ezt is szerettem volna újraalkotni magam körül akkor, amikor, alig két-három évvel később előbb kórust, majd zenekart is alapítottam; persze ezt csak most, érettségink után ke-
reken 30 esztendővel látom ilyen tisztán.

Visszatérve a kérdéshez: éreztük, és valamennyire tudtuk is, hogy különleges helyen vagyunk ott a Mikszáth Kálmán téren (a rendszerváltozás előtt ott működött a gimnázium), de 1985–86, sőt 1987 körül még egyáltalán nem sejtettük, hogy a minket körülvevő, morális lények számára alapvetően elfogadhatatlan – ám a Vörös Hadsereg itt állomásozó tankjaira épülő, ezért akkor lebonthatatlanak tűnő – társadalmi rendszer napjai megvannak számlálva. Maguk a szerzetesrend tagjai, szerzetes-tanáraink – a sok fantasztikus tanár közül hadd emeljem ki dr. Jelenits István tanár urat, aki négy évig irodalmat tanított nekünk – is valószínűleg így voltak ezzel. Éppen Fórián-Szabó Zoltán mesélte el nekem néhány éve (amikor halála előtt pár hónappal, utoljára hosszabban tudtunk beszélgetni), hogy mennyire úgy érezték sokszor, hogy a kommunizmus véglegesen győzött az itthoni kereszténység felett, és a „mi” történelmünk bizony hamarosan véget ér. Aztán minden csodálatos módon megváltozott: a Jóisten, valamint a „történelmi szükségszerűség” mellett főleg II. János Pál pápának és Ronald Reagan elnöknek köszönhetően. (Angolszász értelmiségi barátaim jelentős része nem igazán érti, miért tartjuk mi, egyes magyarok, olyan sokra Reagan elnököt, hogy még szobrot is állítottunk neki Budapesten – pedig szerintem, legalábbis a mi nézőpontunkból szemlélve, ez elég egyértelmű.) A gimnázium négy éve számomra sok szempontból az öntudatra ébredés ideje volt: egyrészt ekkor, 1986 körül, elsősorban Johann Sebastian Bach *Máté-passiója* hatására döntöttem úgy, hogy hivatásos zenész leszek, másrészt ezekben az években ismertem fel, mennyire elutasítom a magát szocialistának nevező magyar társadalmi rendszert, mely akkor, sajnos, örök-

kévalónak tűnt. Azoknak a civil ruhás belügyi tiszteknek, akik '87 körül azért látogatták gimnáziumbeli osztályfőnöki óráinkat, hogy a rendszerellenes tevékenység (például a csoportos izgatás) veszélyeire provokatív kérdésekkel hívják fel az – eleve rendszerellenes, hiszen katolikus környezetben nevelődő – piarista diákok figyelmét, szintén volt egy kis szerepük e meggyőződés kialakulásában. Életem egyik nagy, megismételhetetlen élménye volt, amikor néhány évvel később összeomlani láthattam mindezt – még akkor is, ha az utána következő bő negyedszázad a kezdeti eufória után sok csalódást is hozott magával, talán nem csak nekem.

2.

Előbb a piarista gimnáziumban elsajátított világszemlélet segítette megérteni a rendszerváltozásban kínálkozó történelmi lehetőséget, majd Bach remekművének hatása bizonyult meghatározónak pályaválasztásodban. Mindkét szellemi impulzust a vallásos kultúrától kaptad tehát, munkásságod azonban nem korlátozódik az egyházi zenére. Az általad alapított Purcell-kórus és az Orfeo zenekar több mint negyedszázados tevékenységében én nem pusztán egy mély gyökerű zenei tradíció ápolásának szándékát vélem felfedezni, hanem a korszerűség fogalmának újraértelmezésére vállalkozó modellértékű kísérletet is látok. Hol látod a *régizene* helyét „a világ”, illetve Európában?

Amikor ilyen kérdésre válaszolok, először érdemes meghatározni, mit is értünk „régizenén” (azaz az angol „early music” kifejezés magyar fordításán). Sokan, sokféle választ adnak erre a kérdésre: vannak olyanok, akik szerint a „régizene”, illetve a „régizenei” előadói megközelítés (történelmi tényeken alapuló előadói gyakorlat, angolul „Historically Informed Performance Practice”) körülbelül 1750-ig, azaz Johann Sebastian Bach haláláig érvényes; vannak, akik az 1800. évet javasolják efféle határvonalnak; megint mások egyéb múltbeli dátumokat. Az én véleményem (amellyel egyébként nem vagyok egyedül a világban) ezekkel szemben elég radikális: számomra minden muzsika régizene, melynek zeneszerzője már nem él. Szerintem például immár Petrovics Emil vagy Szokolay Sándor életműve is ebbe a kategóriába tartozik, hiszen ha elő akarnám adni valamelyik művüket, sajnos nem kérdezhetem meg tőlük többé, hogy ennél vagy annál a résznél pontosan milyen előadásra gondoltak. Míg például, amikor Gyöngyösi Levente barátommal együtt dolgozunk, és felvetem neki a próba folyamán, hogy mi lenne, ha az a *crescendo*, amelyet ő eredetileg a huszonötödik ütemben kezd, inkább a huszon-

negyedikben lenne, arra kapok valamilyen autentikus választ tőle: igent vagy nemet, mindkettőt zeneszerzői tekintély súlyával támogatva, sőt olykor magyarázattal is! Azaz olyan választ, amelyet egy kottától, de még egy hang- vagy képfelvételtől sem kaphatok meg soha. Tehát az előadónak a leírt kotta mellett – amennyiben nincs élő zeneszerző – szinte kötelező kutatnia is, legyen szó akár Monteverdiről, Bachról, Brahmsról, vagy akár Bartókról. Amikor 1988 őszén, a Zeneakadémiára frissen felvett karmester szakos hallgatóként első óránkon főtárgytanárunk, Lukács Ervin tanár úr nekem is feltette első kérdését („És maga milyen zenét szeret?”), nem a szokásos válaszok egyikét adtam. Általában ugyanis erre azt mondták a fiatal karmesterek, hogy hozzájuk a romantikus szimfóniák, vagy esetleg az operák állnak közel – én azt válaszoltam, hogy engem a drámai zene érdekel. Ezzel akkor keltettem egy kis derűtséget kollégáim körében (talán nemcsak a többiek, de én sem értettem még pontosan, mit is akartam ezzel mondani), de most azt gondolom, hogy a válasz valóban leírja azt, ami azóta is érdekel, nemcsak a zenében, hanem más művészetben is. (Minderre amúgy John Eliot Gardiner '88 nyarán tartott stuttgarter mesterkurzusa „ihletett”: e kurzus – melyen Monteverdi, Gluck és Haydn Orfeusz-operáival foglalkoztunk – óriási hatást gyakorolt rám.) A „drámai” mellé még egy jelző, az „emberi” kívánczik ide (hiszen „Sok van, mi csodálatos, De az embernél nincs semmi csodálatosabb.”): e két szó együttesen megindokolja, miért a körülbelül 1600 óta írott európai zenével foglalkozom – mert az európai zene azóta drámai és emberi. És még ehhez tartozik annak a kimondása is, hogy ember és Isten viszonyában az első igazán súlyos törésre 1789-ben került sor: az azelőtti zenék (melyek tevékenységem középpontjában állnak) esetében még alig-alig válik el egymástól az egyházi és világi fogantatású repertoár.

3.

A *régizene* előadása megengedi-e az olyan fokú spontaneitást, a mű értelmezésének olyan fokú szabadságát, aminőt már Liszt Ferenc is megengedett az őt interpretáló kortársainak, sőt meg is követelt tanítványaitól, s tegyük hozzá: amit Kocsis Zoltán is megfogalmazott egy beszélgetésben. Ezt mondta többek között: „Hogy lehet egy bartóki agogikát leírni egészen pontosan? Vagy hogy lehet azt visszaadni, ahogy például Gershwin játszsa a saját műveit zongorán? Hogy lehet azt visszaadni a kottairás jelenlegi szintjén? Sehogy! Vagy hogyan lehet visszaadni, ahogy egy népdalénekes énekel? A legtökéletesebb lejegyzés talán a Lajtha Lászlóé. Ő tudta talán

ezt legjobban csinálni. De az sem érzékelteti 100%-ig azt, ahogy egy népdalénekes énekel.”¹

Sok interjúban elmondtam már, hogy szerintem a szerencsés régizenei megközelítés egyfajta biztos idegen-nyelv-tudáshoz hasonlít: ha birtokában vagyunk, értjük a nyelv szavainak és szövegösszefüggésének jelentéseit – így nemcsak imitációra, hanem valódi kommunikációra is képesekké válunk. Az előadói szabadság kérdésében pedig a zseniális amerikai zongoraművész, Malcolm Bilson, barátom és mesterem útmutatása irányadó számomra. Bilson *Knowing the Score* című fantasztikus előadásában arra hívja fel a figyelmet, hogy a nagy európai zeneszerzőktől számunkra fennmaradt hangfelvételeken – amelyeken például Prokofjev vagy Bartók saját műveiket játsszák – hallható előadói szabadság nem önkényes döntés eredménye, hanem a mű lényegéhez tartozik. (Melyről annak szerzője – aki itt egyben előadó is: ez a kettősség az elmúlt évszázadok alatt egyébként teljesen természetes volt – értelemszerűen mindent, pontosan tud!) A mai ember számára e hangfelvételek azt a legfontosabb kérdést vetik fel tehát: az itt megnyilvánuló „szabadság” vajon hogyan és milyen módon lehet jelen a leírt kottában? Ne felejtjük el, hogy az európai műzene fontos jellemzője – más kultúrák olykor szintén hallatlanul fejlett zenéjéhez képest – az írásos lejegyzés, azaz notáció jelenléte: ez egyrészt hatalmas lehetőséget ad nagy formátumú kompozíciók létrehozására (melyek notáció nélkül nem születhetnének meg), azonban egyszermind tökéletlen is. Ha ugyanis rosszul olvassuk el, amit a szerzők leírtak, akkor valóban (sajnos igen könnyen) elveszíthetjük azt a szabadságot, amelyről Kocsis Zoltán beszél interjújában – ám én úgy vélem, a korabeli elvek kellő ismerete (természetesen kellően tehetséges előadó esetében) egyenesen felszabadító és katartikus előadás létrejöttét segítheti elő!

4.

A szoros összefüggés a régizene általad kifejtett jelentése és a notációból adódó kérdések között a műalkotások értelmezésének általánosabb érvényű művészetelméleti – mi több: művészetpolitikai – problémáit is felveti. Mit jelent a művészeti alkotás, s mit a művek értelmezésének szabadsága? Mik ennek a szabadságnak a feltételei, s vannak-e korlátai? Nem mint karmestert, hanem mint az MMA új elnökét kérdezlek: mi tennivalója van még az Akadémia testületeinek és tagozatainak a művészi alkotómunka ideális feltételeinek megteremtésében? Miket tartasz – ahogyan egy interjúdban fogalmaztál – „még megoldandó dolgoknak”?

A Magyar Művészeti Akadémia frissen megválasztott (és öt hónapja hivatalban levő) elnökeként jelenleg (2018 áprilisában) ott tartok, hogy igyekszem összevetni hétről hétre frissülő és gazdagodó tapasztalataimat azokkal az elképzeléseimmel, amelyeken a 2017. október 10-i közgyűlésen röviden elmondott elnöki programom alapult. Rendkívül tanulságos számomra azt látni, hogyan módosul a képem – sok művészeti részterületről, valamint a magyar művészeti és kulturális élet működésének különböző aspektusairól – új ismeretekkel és fontos, számomra új személyi kapcsolatfelvételekkel gazdagodva. Ha egy „még megoldandó dolgot” kell most mondanom, az továbbra is a minőségi szemlélet mindenekfeletti érvényre juttatása – október előtt, azaz életem első 47 évében kialakult meggyőződése, és azóta elnökként szerzett tapasztalataim egyaránt azt mondatják velem, hogy ezen a téren rengeteget kell fejlődünk. Amikor e sorok megfogalmazása előtt néhány nappal, az MMA új ösztöndíjrendszerének sajtótájékoztatóján a 2018. szeptember 1-jével induló programunkról beszéltem – mely szerintem a magyar művészet történetében korszakos jelentőségű lehet, ha sikerül jól élnünk a lehetőséggel –, a program alapgondolatait kifejtve három szó kívánczított sűrűn a számra: minőség, önállóság és felelősség. MMA-elnökként mindent meg fogok tenni azért, hogy elnökségem időszakában minél többet lépünk előre e téren: azért, hogy e fogalmak tudatosan legyenek jelen művészeti életünkben. Egy szellemi kincsekben (többek között tudományban és művészetben) ilyen hallatlanul gazdag, ám szinte minden másban alapvetően szegény nemzet egyszerűen nem engedheti meg magának, hogy ne törekedjen a jelenlegi állapotnál sokkal többre. A jetsuita jelmondatról („*Ad maiorem Dei gloriam*”) olvastam egyszer valahol, hogy saját korában a legforradalmibb a második szó volt belőle, mely azt fejezte ki, hogy nincs ok megelégedni az aktuális helyzettel – valahogy én is így érzek a mai magyar művészet és kultúra terén. Büszkeségre – tegyük hozzá – szerencsére sok okunk lehet, elégedettnek lenni viszont annál kevesebb.

5.

Engedd meg, hogy végezetül az MMA művészetelméleti folyóiratának képviselőjében is megszólítsalak! Tudom – és remélem is –, hogy a teóriáknak az alkotás folyamatában nincs meghatározó szerepük, de azt is tudom, hogy a különböző elméleti irányzatok, iskolák közötti pozícióharc minden korszakban rányomta a bélyegét a közműveltségre. Hogy mikor mit tanítottak/tanítanak az iskolákban, hogyan hatottak/hatnak a közmédiák

az emberek kulturális értékírányultságára, milyen irodalmi/művészeti irányzatok kapnak hátszelet a könyvkiadásban, a filmiparban, a zenei életben – mindez rejtély maradna az uralkodó teóriák ismerete nélkül. Nincs itt helye, hogy akár csak a közelmúltunkra kiterjedő szemlét tartsunk az irodalom- és művészetelméletek frontján zajló csatákról, azt azonban megállapíthatjuk, hogy az MMA-ra ebben a szellemi küzdelemben is sok tennivaló vár. Milyen módszerekkel lehetne ösztönözni a különböző kulturális és felsőoktatási intézményekben dolgozó fiatal tudósokat, hogy az MMA programjába illeszthető kutatásokat (is) végezzenek?

Jók az indulás feltételei: megalakult az Akadémia Művészetelméleti tagozata, megkezdte működését az Elméleti Intézet, és a Magyar Művészet immár öt évfolyamára tekinthet vissza. A fiatalabb bölcsész- és művészettelméleti nemzedékek szellemi kapacitását tekintve azonban lényegesen nagyobbak a még kiaknázatlan lehetőségeink. Úgy gondolom, egyszerre kellene a „házon belüli” három műhely együttműködését szorosabbá tenni, és bevonni a legtehetségesebb – fővárosi és vidéki – fiatal kutatókat az MMA által koordinált elméleti kutatómunkába. Nagyon fontosnak tartom a tudományos együttműködés erősítését minden lehetséges, MMA-n kívüli partnerrel – itt természetesen első helyen a Magyar Tudományos Akadémia áll: Lovász László elnök úrral rendszeresen konzultációink, és nagy öröm számomra, hogy sok téren kifejezetten hasonlóan gondolkodunk. Közhely, de igaz, hogy tudomány és művészet felségterületei sok helyen átfedik egymást, valamint a nagy tudományos eredmények éppúgy elképzelhetetlenek egyfajta inspiráció jelenléte nélkül, mint a művészi alkotómunka: mindezek miatt az MTA és MMA közösen képviselhetik, közösen kell, hogy képviseljék azt a szellemi kincset, amely a nemzet jövőjének egyik aranytartaléka.

Köszönöm a beszélgetést!

JEGYZET

- 1 Szegedy-Maszák Mihály beszélgetése Kocsis Zoltánnal Liszt-ről = *A géniusz kötelez – Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára*. Szerk. KULIN Ferenc, Bp., Argumentum, 2012, 338.