

viszonyára korlátozódik, addig a kereszténység az Isten-ember-természet hármásával a transzcendenshez fűződő helyes viszonyunk helyreállítására is képes lehet, amelynek említése kimarad az összegzésből, jóllehet az immanencia térhódításának témája majdnem minden fejezetben megjelenik. Delsol gondolkodása arra a belátásra fókuszál, hogy „az ember a természet szerves része. Ezért kell megóvni, éppúgy, mint a természetet, és őt magát mint természeti lényt. Az ember belső törvényeinek védelme integráns része a természet megvédésének.” (193.) E törvények és határok védelme kitüntetett pontja Delsol politikai filozófiájának, amely, bekapcsolódva a modern politikai diskurzusba, képviselheti mindazt, amin túlnyomórészt még csak az ökológiai mozgalmak szószólói munkálkodnak.

Fülöp József

Ráolvasott történelem – egy intellektuális életrajz tanulságai

Roger Allen: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*
Woodbridge, The Boydell Press, 2018,
305 oldal

Roger Allen muzikológus, az oxfordi St Peter's College dékánja, Wagner és Bruckner életművének kutatója erősen indít: Wilhelm Furtwängler „egyszerre egy nagy hagyomány monumentuma és annak példája, hogyan tudja egy nagy ember jelensége eltorzítani a történelem érzékelését” (XV.). Tetemre hívó monográfiájának prelúdiuma némiképp félrevezető. Első látásra úgy tűnik, könyve elsősorban hazája olvasóihoz fog szólni. A zsenialitásáról és a Harmadik Birodalomban betöltött, kétes szerepéről híressé vált Furtwängler 1948 novemberében koncertkörúton járt Nagy-Britanniában (London, Liverpool, Birmingham, Oxford). A kultúrpolitikai jelentőségű hangversenyek fordulópontot jelentettek a két ország kapcsolatában. A vendéglátó részéről Myra Hess csatlakozott szólistaként, aki a háborús években koncertételeket szervezett a National Galleryben, minden hétköznap, hat és fél éven át. Az előszó után azonban elhagyjuk a szigetországot, és egy nagy erudícióval előkészített, helyenként terjen-gős, minuciózus és vehemens szembesítés tanúi leszünk.

Allen bevallotta csak a legszükségesebb életrajzi adatokra támaszkodott, ugyanis lényegesebbnek vélte Furtwängler szellemi fejlődését, gondolkodásmódjának és művészi gyakorlatának alakulását bemutatni. Ezt a belső, mintegy szellemtörténeti vizsgáldást elsősorban az tette lehetővé, hogy Furtwängler a karmesteri pálca helyett viszonylag gyakran ragadott tollat és vetette papírra előadóművészi, sőt (zene)esztétikai nézeteit. Jóllehet művészi tevékenységét gazdagon dokumentálják – hosszú időn át nem ritkán kalózfelvételeken megjelenő vagy kézen-közön terjesztett – legendás hang- és videófelvételei, sziszifuszi hermeneutikai erőfeszítés lenne ezekre támaszkodni egy

portré megfestéséhez (mégis elodázhatatlan, így néhányan megkísérelték). Allen monográfiájának fő forrásai: a Furtwängler által autorizált *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918–1954* (magyar kiadása: *Zene és szó*, szerk. Dán Károly, 2004), a *Gespräche über Musik* (1948) című interjúkötet, a posztumusz megjelenésű *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften* (1956), az Elisabeth Furtwängler és Günter Birkner szerkesztésében kiadott *Aufzeichnungen 1924–1954* (1980), valamint kisebb részben a Frank Thiess-féle levelezéskötet (1964).

A Fekete-erdő környékéről származó Furtwänglernek közel olyan jelentős tudós- és művészdinasztiája Németországnak, mint a Warburg, Mommsen, Weizsäcker vagy éppen Dohnányi család. A családi legendáriumot orgonaépítők, festők, ókori kutatók, orvosok, színészek, építészek alakítják mindmáig. A zeneszerző anyai nagyapja, a filológus Gustav Wendt Johannes Brahms baráti köréhez tartozott, nagynénje, a zongoraművész Mathilde Wendt Clara Schumannéhoz. Apja, Adolf Furtwängler (1853–1907) a XIX. század második felének egyik legjelentősebb régésze volt. Wilhelm Furtwängler karrierje a Német Császárság, illetve a wilhelminizmus utolsó éveiben kezdődött, a náciizmus alatt teljesedett ki, és a II. világháború utáni években fejeződött be. A porosz birodalmi berendezkedést a művelt középosztály *Bildung*, azaz klasszikus műveltség, művelődés iránti tisztelete jellemezte, ami aztán ellentétbe került a demokratikus weimari köztársaság új társadalom- és világgépével. Allen érvelése (és könyvének címe) a Furtwänglerrel többször párhuzamba állított Thomas Mann híres tanulmányosorozatát, az *Egy apolitikus ember elmékedéseit* (1918) idézi. Joggal tűnhet úgy, hogy az évtizedek előrehaladtával és a II. világháború közeledtével Furtwänglerből és Mannból a német középosztály vagy Bildungsbürger két olyan reprezentánsa válik, akik között szükségszerűen hiúsul meg az (előbbi kezdeményezte) párbeszéd a világegés után. Míg Furtwängler ragaszkodni fog a XIX. században gyökerező, politikamentes, transzcendens művészi krédójához és patrióta világgépéhez, addig Mann nagy erudícióval hirdetett, demokráciakritikus (és franciaellenes) téziseiből kijózanodva fog új, polgári humanizmusért munkálkodni.

Furtwängler a német idealista filozófia hagyományának szellemében írt és gondolkodott, Kant és Hegel nyomdokain járt, írásaiban sok a *Faust*-utalás (nemzedékének meghatározó olvasmánya a goethei magnum opus), a német klasszicizmus pedig áthatja esztétikáját. Definitív jelentése van nála például az olyan kifejezéseknek, mint „drámai” vagy „epikus” – Goethe és Schiller levelezése nyomán Beethoven, illetve Bach művészetének felelteti meg ezeket. Furtwängler esztétikai, illetve művészetelméleti fejtegetései persze nemcsak azért jelentősek, mert egy

karmester vall bennük, hanem mert maga is alkotóművészként, zeneszerzőként kezdte pályafutását: huszadik életéve betöltéséig százkilencet fejezett be összesen százhusz művéből.

Allen munkájának első fejezete részletesen ismerteti a német zeneesztétika történetét: felvonultatja az abszolút (fontos kiegészítenünk: ezáltal önelvűvé tett) zene eszméjét kidolgozó Eduard Hanslickot, a zene világkonstituáló szerepét hirdető Arthur Schopenhauert (megjegyzendő: a mizantróp filozófus, korának legeltőkéltebb outsidersere nem a német, hanem mindenekelőtt Rossini olasz zenéjének szerelmese volt), E. T. A. Hoffmann, a fiatal Friedrich Nietzsche vagy éppen a kibontakozóban lévő Bach-reneszánszt. Furtwänglernek a német kultúrában gyökerező, döntően konzervatív alapállása egyaránt meghatározta saját kompozícióit és előadói praxisát, és annak a Kapellmeister-hagyománynak a részesévé avatta, amely Wagnerig és Mendelssohnig nyúlik vissza.

Richard Wagner 1869-es, *A vezényletről* című írása döntő fontosságú volt már a XIX. században is. Különösen a zenekari tempót illetően, amit önálló, úgynevezett melos-felfogásában értelmezett: karmesterként ugyanis felhagyott azzal a gyakorlattal, hogy egyenletesen és azonos hangerővel szóljon a zenekar mindaddig, amíg más tempójelzés vagy utasítás nem szerepel a kottában. Ezt váltotta fel nála az „éneklő” stílus, a közelebről nem definiált melos, tehát az egyenetlen gyorsaság és hangerő. Néhány rajz és karikatúra megörökítette a dirigens Wagner elevenné váló bal kezét, amellyel ritardandók és sforzatók gesztusait, fényesebb és sötétebb tónusokat helyezett el úgy Beethoven vagy Mozart szimfóniáiban, mint saját műveiben, ezzel nyomatékosítva önálló műértelmezésének legapróbb mozzanatait. A kritika egy ideig nem is tudott mit kezdeni az új gyakorlattal, Wagner karmesteri „szubjektívizmusával”. Ezt a wagneri praxist folytatták azok, akik asszisztensként segítették a mestert: Richter János, Anton Seidl, Felix Mottl és Nikisch Artúr – utóbbi aztán döntő hatást gyakorolt Furtwänglerre (Allen jelenleg a magyar karmester életművét kutatja).

A *The Organic Metaphor and the Idea of the „Whole”* (A szerves metafora és az „egész” eszméje) című fejezet elméleti alapvetéseket állít egymás mellé. Herder, Goethe, Hegel, Fichte, Wagner, Nietzsche és a német szociológia egyik atyja, Ferdinand Tönnies kerül szorosban egymás mellé ebben a rögtönzött eszmetörténeti arcképcsarnokban. De Allen jóformán csak egyetlen közös vonásukat domborítja ki: az „organikus”, az „egész” konstitutív minőségét. „Egy tényező alapvetőnek mutatkozik: a zenei tárgy jelensége, ami önmagáért és önmagában létezik. Az önálló zenemű a legfőbb.” (44.) A fiatal Furtwängler gondolkodásmódját meghatározó, közvetlen előzmények közül kettőt emel ki. Elsőként Heinrich Schenker anti

hegeliánus, részben Schopenhauerből és Goethéből építkező zeneelméletét. Különösen Beethoven IX. szimfóniájáról írt könyvét (1912) tanulmányozta Furtwängler szorgalmasan. Azt méltatta benne, hogy egyszerűen és közvetlenül kérdezett rá a műre, nem firtatta az oly sok félreértésre okot adó felépítést, nem igyekezett elhelyezni történeti összefüggésben, hanem az alkotás folyamatát vizsgálta, amelynek köszönhetően a hangszeres zene opus metaphysicum szerves egészként létrejött. A másik előfutár Wilhelm Dilthey, akiről Allen sokatmondóan megjegyzi: „milyen könnyen sajátíthatták ki tendenciózusan a konzervatív nacionalizmus erői ezt a fajta fennkölt és a Bildung-hagyományokból származó transzcendentális idealizmust” (31.).

A további fejezetekben sorra kerülnek a korszellemet alakító más, jelentős értelmiségiek, így Oswald Spengler és Hans Pfitzner. Az újdonság erejével hat, hogy Allen felhívja a figyelmet Furtwängler közeli barátja, Friedrich Huch (a nagyszerű író, Ricarda Huch unokatestvére) egyik szépirodalmi művére. Az *Enzio: Ein musikalischer Roman* (*Enzio: egy zenei regény*) Münchenben jelent meg, 1911-ben. Szövegszerűen igazolható, hogy főhőse nagy valószínűséggel Furtwängler és egyik magántanára, Walter Riezler vonásait mutatja.

A lübecki és a mannheimi poszt közötti váltás évében, 1915-ben írta Furtwängler első jelentős tanulmányát *Egy zenész korszerűtlen elmékedései* címmel, amelynek állításaihoz egész életében tartotta magát. Művészetének ezen irányadó szövegéből a lübecki polgárok érzületét és erkölcsét érezni. Allen joggal idézi *A Buddenbrook házat*: „egészen át volt hatva a hamisítatlan, szenvedélyes protestáns lélek komoly, mély, az önkínzásig szigorú és kéréllhetetlen felelősségérzetével” (Lányi Viktor fordítása). Furtwängler hitet tesz a retorikából, illetve a narratív logikából ismert pars pro toto elve mellett, és azzal érvel, hogy a teremtő alkotás folyamatában egész (totum) és rész (pars) egyensúlyát kell megtalálni, valamint az alkotónak meg kell küzdenie az anyag ellenállásával még a forma kialakítása, jobban mondva kialakulása előtt.

Allen rámutat, hogy a darwini evolúciós elméletnek egyre tendenciózusabb értelmezései születtek a századfordulótól, és ezeket párhuzamba lehet állítani Furtwängler szövegével. Jellemző példaként Houston Stewart Chamberlain Goethe-könyvét (1912) és *Politische Ideale* (1915) című, népszerű értekezését említi, ahol a germanofil gondolkodó részletesen tárgyalja organikus és anorganikus mibenlétét. Kétségtelen, hogy Furtwängler gondolkodásának középpontjában az organikus szerveződő, az

erők játékából előálló műalkotás áll. Ám a szociáldarwinizmus korral adott tényezője mellett éppen annyira jogos volna Goethe saját műfelfogását, sőt általában a klasszikus (ókori) műalkotás belső formarendjét, arányos szervezettségét felemlíteni, kezdve mindjárt az arisztotelészi meghatározással, miszerint a szép – legyen akár élőlény (ζῷον), akár részekből összetett dolog – rend, azaz organikus elrendezettség, arányosság, eleven egész (*Poétika*, 50b 35). Wagner művészete a Gesamtkunstwerk elképzelése miatt kivétel e tekintetben, amivel Furtwängler is számot vet írásaiban. Vagy emlékezzünk Goethe kongeniális elemzésére a *Laokoón*ról. Szoborművet elemez ugyan, érvei mégsem kevésbé mérvadók a klasszikus esztétikai paradigma szempontjából. Goethe az itáliai élményegyüttes és az antikvitástól eltanult „közvetlen” tapasztalat birtokában a kimagasló műalkotások egyik megkülönböztető jegyét az „eleven, magasan organizált alkotásban”¹ látja, és többek között emberközponúságról, szabályos, szimmetrikus rendről, önálló, kiegyensúlyozott egészről beszél.

Allen Wilhelm Dilthey *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban* című munkáját is idézhette volna, ha már meghatározónak nevezte a német gondolkodót Furtwängler szellemi fejlődése szempontjából, és ragaszkodik a terminológiai azonosságokhoz. Művének harmadik fejezetében Dilthey az összefüggéseknek az emberi megértésben való alapvető szerepét elemzi, rész és egész viszonyát a történelemben, a társadalomban, valamint az organikus testek lényegét illetően, amelyek csak annyiban tekinthetők egésznek, amennyiben részeik nem önállóan működnek, hanem funkciójuk az egészhez való viszonyukban teljesül. Azonban Dilthey helyett Chamberlain talál utat magának Allen érvelésében.

Allen aprólékos szövegelemzéseiben sosem felejt el figyelmeztetni a szóhasználatra, valahányszor áthallásosnak gondolja azt. Az I. világháborúért lelkesedő korszellemet, Darwin elméletét vagy a gestaltpszichológiát véli kitapintani, ha felbukkan például a Kampf (harc), a Sieg (győzelem), a Dämonische és Dämonie (démoni), a Ganze (egész) stb. Talán igaza van, és ezen kifejezések konnotatív jelentése rögzíthető a korban, bár ezzel végül adós marad. Filológiaiailag azonban szinte lehetetlen közvetlenül alátámasztani terminológiai képzettársításait, hiszen Furtwängler sem esszéiben, sem feljegyzéseiben nem használt jegyzetapparátust. Így Allen vizsgálódása nem tud (véltően nem is akar) elszakadni a közvetettségtől és az egyoldalúságtól. Ellenben kihagy olyan szövegrészeket, amelyek argumentatív erejük Furtwängler meg-

¹ GOETHE, Johann Wolfgang: *A Laokoón-szobor*. Ford. GÖRÖG Livia = Uő.: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. PÓK Lajos, ford. GÖRÖG Livia et al., Bp., Gondolat, 1981, 197.

ítélése szempontjából, sőt szerzőjük művészi habitusáról tanúszkodnak. Például ugyanitt, az *Egy zenész korszerűtlen elmékedéseiben* azt a részletet, ahol a zeneszerző-dirigens a művésznek a világhoz való legközvetlenebb és legmélyebb viszonyulásáról vall, és szeretetről, alázatról, áhítatról, hódolatról és csodálatról beszél; vagy éppen azt az önkritikus felütést, ami Furtwängler módszertani kiindulópontját jelenti. „Ha itt törvényeket mutatunk fel és határokat vonunk meg, akkor az nem azért történik, hogy bővítsük a művészetről való ismereteinket, hanem hogy korlátozzuk azokat, vagyis nem azért, hogy világosságot vigyünk a művészet problémájába, hanem hogy megmutassuk, egyáltalán mennyiben vihető bele világosság.”² E sorokat akár a fiatal Nietzsche is papírra vethette volna, amikor kritikai elméjével nekironott az „esztétikai szókratizmusnak” *A tragédia születésében*. Furtwängler bizonyosan jól ismerte a kentaur-gondolkodó életművét, Wagner-kritikájának tapasztalatai nyomán tanulmányt is írt róla, ezért különös, hogy Allen nem járt a végére ennek a közvetlen összefüggésnek az „irracionalisról”.

A tekintélyes Hofkapellmeister-pozíció Mannheimben (1915–1920) megtermékenyítette Furtwängler előadó-művészetét. 1916 márciusában itt vezényelte először a teljes *Ringet* és Bruckner *VIII. szimfóniáját*. Bizonyára az utóbbi koncert alkalmából jelentette meg első írását Brucknerről egy helyi lapban. A rövid szöveg csak újságkivágás formájában maradt fenn, de Allen angol fordításban közreadta könyvében (a *Zene és szóban* nem szerepel). Furtwängler Mannheimben megismerkedett leendő titkárnőjével, Berta Geissmarral, aki később kortörténeti értékű memoárt írt róla (*Musik im Schatten der Politik*, Zürich, Atlantis, 1945), valamint személyesen találkozott Heinrich Schenkerrel. Kölcsönösen nagyra becsülték egymást, ám a zenetudós naplójában fennmaradt egy kurta és magyarázat nélküli bejegyzés Furtwängler „nyílt antiszemitizmusáról” (82.). Schenker elméleti teljesítményéből leghosszabban a Fernhören-tézise foglalkoztatta Furtwänglert. A kifejezés angol fordításai számosak: long-range hearing, distance-hearing, hearing over distant spans (Schenker angolszász recepciója jelentős). Allen Felix Salzer megoldását, a structural hearinget választotta. *A Zene és szó* az 1947-es évből csak a Mendelssohn-tanulmányt tartalmazza, ám ebben az évben Furtwängler Schenkerről is írt egy értékelést *Egy időszerű probléma* alcímmel. Felfogásában a tér- és időérzékelésre vonatkozó Fernhören olyan zenei hallás, amely nagy időbeli távolságot fog át, és gyakran több (kotta)oldalon átívelő összefüggésekre irányul. Schenkerrel egyetértésben úgy gon-

dolja, hogy ez különösen jellemző a klasszikus német (és osztrák) zene felépítésére, és indirekt módon felpanaszolja hiányát a kortárs zenében, például a jazzben. (Negatív kritikáját a jazzről ellenlábasai gyakran felemlégetik, de a kortársak közül Bruno Walter sem volt a műfaj kedvelője.) A pozitív példa Beethoven, mert szimfóniáiban az első ütem utal az utána következő valamennyi ütemre, így a Fernhören akár a zenemű egészén átívelő agogikai kapcsolatokat is leírhatja. Ám ennél is továbbmegy: mélyebb, korszakos jelentőséget tulajdonít a távhallásnak. Mivel a zenemű organikus egész, a schenkeri Fernhören korrigálja a felszínes és történelmietlen gondolkodás hibáit, és egy objektív mérce meglétét bizonyítja, elősegítve a zeneművészet természettudományos (tudniillik biológiai) megismerését.

Az I. világháború után Furtwängler a művelt közeposztály általános vélekedését osztotta, és kitartott konzervatív és antimodernista nézetei mellett, összegez Allen, aki maradéktalanul egyetért a Harmadik Birodalom nemzetközi szaktekintélyével. Richard Evans sommázatát idézi is: „Furtwängler lényegében ahhoz a konzervatív-nacionalista elithez tartozott, ami oly sokat tett a weimari köztársaság tönkretételéért, és 1933-ban hatalomra segítette Hitlert” (107.). Ezután Furtwängler egyik (zenetörténeti vonatkozású) naplóbejegyzésével példálózik – nyilván a közvetett, általában a kulturális-történeti kontextusban gyökerező náci-szimpatia bizonyítékaként –, és bármiféle érv nélkül kétségbe vonja a bejegyzés őszinteségét, hogy ugyanazon mondaton belül „sovinsztának” és „nyíltan nacionalistának” (108.) nevezze. Ugyanakkor Allen tisztában van vele, hogy Furtwängler számos zsidó és nem zsidó származású muzsikust védett meg vagy segített, „személyes hősiességről” (116.) téve tanúbizonyságot. Véleménye szerint azonban nem volt teljesen mentes az antiszemitizmus „ideológiai formájától”, ahogy ezt kiolvasni vélte a Goebbelsnek szóló nyílt levélből.³ Arra a következtetésre jut, hogy Furtwängler „kettős látással” tekintett kora eseményeire. A zsidóellenességnek ez az ideológiai formája „potenciális romboló tényezőnek látta a német zsidóságot az organikus államban” (uo.). Az „organikus” Furtwängler egyik művészetelméleti-zeneesztétikai alapfogalma Allen interpretációjában így kap ideológiai gellert.

Megint másutt arra hívja fel a figyelmet, hogy egy 1931-es szövegében Furtwängler „a németiség kvintesszenciájaként és modellértékű völksisch zeneszerzőként mutatta be Brahmsot” (121.). Allen nem sokkal korábban (vö. 111.) már „játékba hozta” a szögletes zárójelben fel-

² FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Zene és szó. Zenei és esztétikai írások. Diszkográfiá. Szerk. DÁN Károly, ford. ARADI László, Bp., Q. E. D., 2002, 7.*

³ Uo., 57–58.

tüntetett német kifejezést, amikor angolul idézte a *Mein Kampf*-ot. A hivatkozott Brahms-szövegben azonban Furtwängler nem élt az inkriminált szóval (máshol sem), hanem tisztán és világosan arról beszélt, hogy a német népdalkincset nagy becsben tartó Brahms egyik különleges tulajdonsága a néphez való kötődése: „a nép nagy, individualitáson túli közösségével, és abból kiindulóan tudott élni és érezni”; e különös képessége révén tudott „olyan dallamot írni, mely a legkisebb hajlításokig saját tulajdona volt, s mégis úgy hangzott, mint egy népdal.”⁴

1934-ben, a Paul Hindemith melletti nevezetes kiállással Furtwängler magára vonta a náci vezetés haragját. Márciusban került sor a *Mathis, a festő* című szimfónia nagysikerű bemutatására Furtwängler vezényletével, aki egy novemberi megjelenésű cikkben védelmébe vette a komponistát az egyre szaporodó világnézeti támadásokkal szemben. December 4-én Furtwängler minden hivatali pozíciójáról lemondott, Hindemith pedig emigrált. 1935 áprilisától Furtwängler a nácik által engedélyezett módon, szabadúszóként folytatta a vezénylest, és óhatatlanul is a Harmadik Birodalom hivatalos művészetének világszerte ismert reprezentánsává vált. Szimbolikus politikai jelentőségű koncerteket is adott (elsősorban a Berliini Filmharmonikusok élén), amelyeket Allen viszonylag részletesen mutat be könyvében.

Az először 1948-ban megjelent *Gespräche über Musik* Walter Abendroth és Furtwängler 1937-ben zajlott hét beszélgetését tartalmazta. Allen elemzésének felvezetése ismét jól irányzott, nem mulasztja el eligazítani olvasóját: „Furtwängler pozíciójának kimagasló volta abban mutatkozik meg, hogy a beszélgetések határozottan tekintélyelvűek [„authoritarian”], *ex cathedra* stílusúak; nincs helye a spontán vitának vagy a kreatív eszmecsere nek” (140.). A megjegyzés második fele nehezen értelmezhető egy szerkesztett és nyomtatásban megjelent szöveg kapcsán, de még retorikai fordulatnak vagy szofizmusnak is esetlen; első fele pedig ismét közvetlen bizonyítás nélkül marad.

Az ezután következő szöveg szoros vizsgálata újfent arra kényszerít, hogy az értelmező körmére nézzünk. Az első beszélgetésben Furtwängler így fogalmaz (a kurzívval szedett szakaszt Allen kihagyta az idézetből): „Minden közönség – a mi berlini közönségünk is, tipikus nagyvárosi közönségként pedig kiváltképpen – akarattalan tömegnek tekintendő, mely akadálytalanul, mintegy automatikusan reagál minden ingerre. *Első reakciója lehet helyes, gyakran viszont akár alapvetően helytelen is. Ehhez még hozzájön, hogy az ilyen első reakció annyira függ az adott körülményektől, hogy olykor kis idő elteltével érthet-*

lenné válik a legközvetlenebbül érintettek – tehát maga a közönség – számára. Miként lehetséges például az, hogy nemcsak abszolút zene, hanem még olyan operák is megbuktak az ősbemutatón, melyek a későbbiekben áttörő és tartós sikernek bizonyultak, mint a Carmen, az Aida, a Bohémélet stb.? ABENDROTH: *Tudomásom szerint ezt a kérdést még nem válaszolták meg kielégítően.* FURTWÄNGLER: *Pontosan. Azzal magyarázható, hogy minden, ami a művészeti nyilvánosságban történik, teljességgel ösztönösen, kiszámíthatatlanul, a tudatosság magasabb foka nélkül megy végbe. Az úgynevezett »nyilvánosság« a zenei dolgok tekintetében semmivel sincs oly kevéssé tisztában, mint saját magával.*”⁵ Érvelését azzal folytatja, hogy a közönségnek mindekenélőtt – akár emberöltőnyi – időre van szüksége ahhoz, hogy egy zeneműről véleményt alkothasson és valóban megismerhesse azt.

Lássuk, mihez kezd ezzel a jóformán recepcióesztétikai (és jócskán megkurtított) fejtegetéssel Furtwängler mai, tudós olvasója Oxfordból! Először is kimozdítja a kontextusból, és kertelés nélkül politikai értelmezést ad neki: „Teljesen világosak a párhuzamok Furtwänglernek a színházi vagy hangversenytermi közönségről szóló megfigyelése és a *Volk* [nép] mint az organikus állam alapja között. A műalkotás erőteljes hatásának kitett közönség kollektív viselkedéséről adott elemzése szemléletmódjában erősen totalitárius, és egyaránt leírhatná egy tömeggyűlés reakcióját, amikor az alávették annak a retorikai demagógiának, mely Hitler vagy Goebbels hipnotikus szónoki erejéből származik...” (140.) Talán kissé ravaszkodva Allen úgy gondolja, hogy Furtwängler jogosítja fel a „*Volk*” szó nyomatékosító és minősítő használatára, nemkülönben a demagógiával vont párhuzamra a következő megjegyzésével: „Végre öntsünk tiszta vizet a pohárba: voltaképpen mit is jelent művész és közönség kölcsönhatása? Csakis egymás mellett, egymással válnak önmagukká. Ha a művész nem érzékeli a közönségben öntudatlanul lappangó lehetőségeket, szelídíti meg és alakítja át azokat a mű számára, akkor – és itt nyugodtan mondhatunk »népet« közönség helyett – ez egyáltalán nem ébredne tudatára önmagának. Hiszen legelőször is emberek tisztán tetszőleges tömege.”⁶ Beszédese a furtwängleri analógia a náci állam szélesebb kontextusában, állítja Allen: „Adolf Hitler, aki a nürnbergi stadionban egy embertömeget egyesít szónoklata erejével, ugyanazt a demagóg eszközt használja ugyanazzal a térítő hévvel, mint Furtwängler, amikor egy Beethoven-szimfóniát vezényel a Berliini Filharmonióban vagy egy Wagner-operát Bayreuthban” (141.). A tertium comparationis újabb hajme-

⁴ Uo., 48.

⁵ FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Gespräche über Musik*. Zürich, Atlantis, 1954, 8.

⁶ Uo., 13.

resztő trapézmutatványával Allen azt bizonygatja, hogy koncerten és stadionban egyaránt fenyegető és uniformizáló tömegpszichózis lép működésbe. Mintha csak Elias Canettit olvasnánk, aki a *Tömeg és hatalom*ban (1960), amely egy leplezetlen fatalista antropológia jegyében fogant, ugyanezzel az elvakult determinizmussal hirdetett ítéletet többek között a koncertlátogató közönség ügyében.

Hasonlóan „leleplező” szellemben vesézi ki Allen a másik hat beszélgetést is, és megállapítja, hogy az elemzett könyv Furtwängler zeneesztétikájának alapvetéseit tartalmazza: tekintélyelvűséget általában, a német zene mesterműveinek fennhatóságát (tegyük hozzá: ez zene-történeti közhely), a folyamatos, töretlen fejlődésként értett történelem eszményét, a művészet völksich eredetét és határokat lebíró, transzcendens jellegét, valamint azt az elképzelést, hogy az organikus szükségszerűen kiveti magából a fejlődése szempontjából szükségtelent – márpedig mindez a náci ideológiát visszahangozza (vö. 148.).

A náci, sőt közvetlenül a Führer által intézményesített és szentesített Bruckner-recepció részletes bemutatása a következő fejezetben sem hagy kétséget afelől, hogy a szerző mindig résen van. Nem eltagadva, hogy Bruckner- vagy éppen Wagner-kultusz máig létezik (még ha az előbbi korlátozottabb mértékben is), Allen „oknyomozása” megint csak tendenciózus. Az a körülmény, hogy Hitler Németországában kvázi vallásos-kultikus tiszteletben tartották ezt a két zeneszerzőt, korántsem jelenti azt, hogy a műveiket vezénylő vagy írásában méltató Furtwängler közel állna a náci eszmékhez. Még akkor sem, ha Furtwängler 1939-es datálású Bruckner-esszéjében Allen megtalál olyan szavakat, mint Führer, Heimerde (szülőföld), biologisch (biológiailag), Einfachheit (egyszerűség), Reinheit (tisztaság) és Größe (nagyság). Furtwängler már-már winckelmanni lelkesültséggel vall Bruckner zenéje iránti tiszteletéről, abszolút zenéje nagyszerűségéről, az örökkévalóságra való nyitottságáról, arról az értetlenségről, amellyel a német kultúrszférán kívül fogadni szokták, sőt meghatározó voltáról a német nemzet számára. „[A Brucknerhez hasonlatos művészek] a hallgatótól is azt a teljes odaadást és elmélyülést [»völlige Hingabe und Entrückung«; az Allen által használt angol fordításban igazán szerencsétlenül: »total dedication, total surrender«] kívánják és követelik meg, amely aztán persze magában hordozza csodálatos jutalmát”⁷ – fogalmaz Furtwängler. Allen nyers átfordításában ugyanez: „Az organikus műalkotás teljes feladást [»total surrender«] kíván meg a hallgatótól, miként az organikus állam teljes hűséget és engedelmességet polgáraitól” (158.). Végül Furtwängler Bruckner-értelmezését ahhoz a regensburgi Goebbels-

beszédhez hasonlítja, amely ideológiailag kanonizálta Brucknert, de annyit azért megenged, hogy Furtwängler hangja „kevésbé harsány” (160.).

Különös, de csak egy kicsit kell balra fordítani az ideológiai tájolót, hogy egy méltán elfeledett, de egykor diadalittas műre bukkanjunk. Lukács György *Az ész trónfosztásában* (1954) – miután hasonló nyelv(politika)i és ideológiai eszköztárral, kiadósan felerősítette az egyedül elfogadható alaphangot – végigzongorázta a dialektikus materializmus hangfekvése számára összes disszonáns, „reakciós” (Allennél is többször előforduló jelző) szerzőket: a német irracionalizmust (és az amerikai imperializmust) kiszolgáló lakággondolkodókat, mint amilyen az alapító Nietzsche vagy már nagyburzsoá elődje, az önakaratú Schopenhauer; a dilettáns és álobjektivistá Spengler; az imperialista szubjektivizmus hirdetőjét, azaz Dilthey-t; vagy Tönniest, aki polgári gondolkodóként igyekezett átdolgozni és használhatóvá tenni Marxot, következésképpen meg sem értette.

A II. világháború után a közéleti szerepet betöltő Furtwänglernek is alá kellett vetnie magát a náciatlantísi eljárásnak. Allen idézhetné vádlottja jegyzőkönyvekben fennmaradt vallomását 1946. december 17-ről, mégsem teszi: „A zene lényege nem abban van, hogy valamit demonstráljanak vele, ez Hitler felfogása volt. Lényege, igazolása önmagában van. [...] Thomas Mann valóban úgy gondolja, hogy Hitler Németországában nem lehet Beethovent játszani? Ki máshoz szólhatna Beethoven szabadságról vallott üzenete, mint éppen azokhoz a németekhez, akiknek Hitler terrorja alatt kellett élniük? Nem hagyhattam magára Németországot legmélyebb szükségében. [...] Végére is német vagyok, mindegy, hogyan szemlélik ezt kívülről.”⁸ Inkább ragaszkodik korábban hangoztatott véleményéhez, miszerint Furtwängler konzervatív-nacionalista attitűdje, organikus-evolucionista szemlélete, szupracionális művészetfelfogása szorosan egybefonódott a nemzetiszocializmussal, és árnyoldalától még a háború utáni, Mendelssohnról, Schenkerről, Bachról és Beethovenról szóló írásaiban sem tudott megszabadulni.

Allen szövegközpontú szellemi fejlődésrajzában megvannak a maga filológiai, frazeológiai és intertextuális erényei: a német szellemtörténet, esztétikatörténet és zeneesztétika, valamint a náci ideológia glosszáriumainak viszonylag tüzetes ismerete (bár referencialitásuk abszolúttá tételével gyakran önkényesen összemosza ezeket), lappangó vagy ismeretlen Furtwängler-írások elemzése és angolosított szövegközlésük (Schenkerről és Pfitzner-ről). Csakhogy többnyire úgy akar politikai és ideológiai tendenciákat kimutatni mindenekelőtt az írásos hgya-

⁷ FURTWÄNGLER: *i. m.* (2002), 93.

⁸ Idézi PASDZIERNY, Matthias: *Wiederaufnahme?: Rückkehr aus dem*

Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945. München, edition text + kritik, 2020, 63–64.

tékban, hogy „hősének” életrajzát és a köztörténetet illetően a legszükségesebbre szorítkozik. Éppen történeti vizsgálatnak nem elég alapos. A primer források köre igen szűk, ellentétben például a jóval árnyaltabb és kiegyensúlyozottabb Herbert Haffner-féle életrajzzal (2003) vagy Fred K. Prieberg *Kraftprobe* című, gazdagon dokumentált könyvével (1986). Érthetetlen, miért tekint el olyan életrajzi adalékoktól, amelyek nélkül sem Furtwängler személyes élet- vagy sorstörténete, sem a kortársakkal való kapcsolata nem érthető meg. Elmarad a magánélet, a magán- és hivatalos levelezés és az oral history bemutatása, a családtagokkal, muzsikustársakkal, zenekari tagokkal, szólistákkal készült interjúk hangzó és videóanyagainak feldolgozása stb. Allen monográfiájából – hacsak az előszóban található és az örökösöknek szóló köszönetnyilvánítást nem vesszük figyelembe – még az sem derül ki, hogy Furtwängler családos ember volt. Javarészt szellem-történeti vizsgálata kilúgozza tehát a magánéletet és a köztörténetet, mégis igényt formál a politikai és ideológiai kontextualizálásra. Az olvasó nem értesülhet arról, hogy Furtwängler folyamatosan összeütközésbe került a legfelsőbb vezetéssel, amiért megrögzött párton kívüliként (ellentétben a törtető és elvtelen Herbert von Karajannal) nem volt hajlandó párttagok silány műveit vezényelni, sőt magával Hitlerrel is, amiért megvédte a Berlini Filharmonikusok zsidó zenészeit. Egyikük, Szymon Goldberg csak Furtwängler kedvéért maradt még egy évig a náci Németországban. Himmler személyes sértettségéből és ellenszenvből megfigyelési aktát nyitott Furtwängler-ről. De arról sem igen találunk adalékokat, hogy a nácik időről időre azon mesterkedtek, hogy magukhoz láncolják a kultúrpolitikai szempontból legfontosabb művészeit. Göring ötlete nyomán, rögtön az első, adandó pillanatban, 1933 júliusában egy üres, de örökös címmel ruházták fel a mit sem sejtő karmestert. A Staatsrat, azaz államtanácsos titulus hangzatos ragadvány jelzőként funkcionált, Furtwängler maga azonban sosem használta.

A Furtwänglerről szóló irodalom kötelességszerűen boncolgatja azt a kérdést, miért nem emigrált Furtwängler Németországból 1933 után – a kortársak közül például Thomas Mann és Bruno Walter megütözték döntésén. Elisabeth Furtwänglertől (akinek 1979-ben megjelent kötetére Allen egyetlen helyen hivatkozott) például megtudjuk, hogy a náci hatalomátvétel évében Furtwängler Schönberggel találkozott Párizsban. Elmondása szerint maga Schönberg tanácsolta neki, hogy térjen vissza hazájába, ahová a kötelesség hívja, és az emberek is ezt várják tőle. Vagy: amikor az emigráns Stefan Zweig 1942 februárjában öngyilkosságot követett el Petrópolisban, felesége szerint a német kultúra ügyét mindig szem előtt tartó

Furtwängler ezt mondta: „Látod, én is ezt tettem volna, csak jóval hamarabb”. (Elhangzott Jan Schmidt-Garre 2004-ben készült, *Furtwängler's Love* című dokumentumfilmjében.) Furtwängler soha nem volt párttag, soha nem köszönt náci karlendítéssel – politikai értelemben hontalanként élt és működött hazájában.

A kutatás részletesen feltárta Furtwängler kompromittált szerepét a Harmadik Birodalomban, egyes döntéseinek következményeit, a zsidósághoz fűződő, nem egyértelmű viszonyát, személyes érvényesülési vágyát és önhittségét, sőt naivitását, amellyel még a legkiélezettebb helyzetekben is szét akarta választani a művészetet és a politikát. Allen döntően egyoldalú vizsgálatával azok közé állt be, akik feltétlenül pálcát akartak törni felette. Leszögezi: „A transzcendentális művészeti idealizmus és a mindennapos politikai ideológia egyazon érem két oldala” (141.).

Így válik Beethoven magasztos szabadságvágyából, Bruckner lélekemelő fennköltségéből, Wagner lehengerlő pátosából kirakati látványra hajazó, ideológiai scenika, militáns propagandaeszköz (vö. például 159.) – Brahmsból völkisch zeneszerző. Holott Furtwängler számára Beethoven, Bruckner, Wagner vagy Brahms a német kultúra középpontját jelentette. Szívügye volt a nagyság, amit az osztrák-német zenekultúra hagyományában talált meg (sokak szerint személyiségében is ehhez igazodott). Allennek legalábbis abban igaza van, hogy „megcáfolatlanul hitt e hagyomány elsőbbségében” (84.). Miközben viszont e tényből politikai vádiratot formál, azt már nem hangsúlyozza, sőt nem is érinti, hogy egyfelől a német kultúra, különösen pedig a referencialitás ellen ható, megfoghatatlan párhuzamos világot felállító zene egyáltalán nem azonosítható a német politikummal vagy történelemmel, másfelől éppen e német zene egyértelmű dominanciájával számos zeneszerzőnek és előadóművészeknek kellett tudatosan felvennie a versenyt. (Bartók is ezért tanulmányozta például Grieget.)

És így válik régi művészetelméleti fogalmakból, mint az „organikus”, ideológiával átitatott terminológia, a német és osztrák zene együttlításából veszedelmes pángermanizmus, a következetes Bildungsbürger-konzervativizmusból reakciós belesimulás, a XIX. századi német kultúra egyik átmentőjéből esendő fausti alak (Thomas Mann-i értelemben), a rendíthetetlen elvhűségéből megalkuvó társutasság – a transzcendens módon értett műalkotás (kanti he) autonómiájából retrográd gesztusokkal felpántlikázott aranyketrec.

Mert emlékezzünk Furtwängler önbeteljesítő megjegyzésére: „egyáltalán, hova jutnánk, ha a politikai vádaskodás módszerét széleskörűen alkalmaznánk a művészetre is?”⁹

⁹ FURTWÄNGLER: *i. m.* (2002), 61.