

javaslom meghallgatásra Bartók Béla IV. VO-NÓSNÉGYES-ének V. tételét. Az energikusan felrakott akkordokból, „barbár” futamokból, rövid motívumokból felépített tétel zenéje ugyanis olyannyira rokon érzelmvilágot tükröz a Seffer-lemez NOCE CHIMIQUE (VEGYI NÁSZ) című darabjával, hogy e tétel közepének kiállásai után a Seffer-darab vonósnégyesen elhangzó része szinte a Bartók-mű szerves folytatásaként hangzik. (Én magnón összevágva is kipróbáltam!) Mindezek után mégis ki kell ábrándítanom azokat az olvasóimat, akik valamiféle kamarazenét várnak a lemez utolsó számaként. Amit hallunk, valami egészen ördögi dzsezrak, amelyben Seffer József logikus szerkesztéssel szerves egységgé tudta komponálni a páratlan ritmusú, népies főtémát a rak, a dzsez és a kortársi kamarazene elemeivel. Maga a mű stílus- és ritmus-tanulmány, melyben az 1/8-tól a 17/8-ig mindenféle ütemelosztás előfordul, bár maga a főtéma 11 és 13 hangból álló, 7/8 és 8/8-os tagolású motívumokból álló két sor. A szignálszerűen, három hangmagasságból felépített téma a fejlesztések során nem veszti el karakterét: előbb osztinátóként, 7/8-os metrumokban vonul végig a melléktémaként megjelenő ének/billentyűs hangszer lassú tempójú uniszónója, illetve a szabadosi* mélységű zongora- és a dobimprovizáció alatt, majd a ritmusjáték másodlagossá válásával a zongora/hegedű-rögtönzésnek képez alapot. Mikorra a vonósnégyes magára marad, az alapütketés teljesen feloldódik a főtéma atomjaira hullott mikrofelépítményeiben, illetve a szignálmotívumok különféle metrumú megjelenéseiben.

Ekkor következik be az a pillanat, amikor a művet a kialakult logika szerint már nem lehet folytatni. A zaklatott, páratlan metrumot páros váltja fel, és pergő dzsezrakalapra megjelenik a második (mellék)témával rokon, fényes tónusú, magyaros szoprán saxofontéma (énekkesérettel ellenpontozva) Ritmusváltások, az eredeti páratlan osztású té-

* Szabados György magyar zongorista, zeneszerző, a magyar zeneélet egyik legeredetibb személyisége. Szabadosi mélységűnek nevezem azt a zenét, melyben a bartóki humánus és zenei színvonal a dzsez-rögtönzések erőteliességével, személyessége mellett nagy érzelmi mélységgel párosulva jelenik meg

ma felelevenítése után basszusimprovizáció, majd egy magyar párostánc-idézetet követően a darab első témája már 6/8-os ütemekben, lassabb tempóban, basszusgitár/ének uniszónóján zárja a művet.

Túlzás lenne azt állítanom, hogy nem hallottam még ennél jobb darabot. Az viszont tény, hogy ennél összetettebb, tömörebb tizenkét perces, ilyen logikus zenei fejlesztéssel kialakuló, összetettségében is tiszta vonalvezetésű számot a dzsez műfajában ritkán lehet hallani.

Fárasztó végigülni a lemezt. Fárasztó, mert nem hagy elmerülni akusztikus hullámaiba. Seffer nem hajlandó elringatni minket, hanem daccal a pofánkba vágja: „Itt vagyok! ember vagyok! magyar vagyok!... és mindezek ellenére még élek, és... hiszek!”

Hát kell ennél több nekünk, itt, most?

Libisch Károly

KRITIKAPÁLYÁZAT

A TÚLÉLÉS MUZSIKÁJA

*Robert Wyatt: Rock Bottom
Virgin Records, Virgin V 2017, 1974*

Egy évvel ezelőtt, a demokrácia vívmányaként nálunk is fogható Music Television adásában immár a hosszú hajú, nagy szakállú, ötvenes éveiehez közeledő Robert Wyatt¹ láthattuk a magyarországi tévéképernyőkön, amint éppen életéről, munkásságáról beszélve bemutatta új, DONDESTAN² című nagylemezét.

Wyatt az 1960-as években a Wild Flower és a Soft Machine együttesben beatzenészként kezdett, később Kevin Ayers, Carla Bley, Lindsay Cooper, Chris Cutler, Lol Coxhill, Brian Eno, Fred Frith, Tim Hodgkinson és mások zenei törekvéseiben vett részt, mára pedig többé-kevésbé magányos multinstrumentalista alkotóvá avanszált, s így készíti a kommunista dalokat feldolgozó NOTHING CAN STOP US (SEMMI SEM ÁLLÍTHAT MEG MIN-

KET), OLD ROTTENHAT (VÉN ROHADTKALAP), SHIPBUILDING (HAJÓÉPÍTÉS) és más albumait

1973-as kórházi tartózkodása alatt komponálta ROCK BOTTOM (LEGALUL) című alkotását, mely azóta sok kortárs, ún. *no wave*³ zenész fontos kiindulópontjává vált, s amely, akárcsak e művészeti áramlat, zenetörténeti érdekessége ellenére hazánkban meglehetősen ismeretlen.

A *no wave* zene számára nem létezik egymástól elkülönítetten komolyzene, könnyűzene, népzene stb. Egyszerre kísérletezik a dzsesszel, a rockkal és a komolyzenével. A *no wave* alkotások többnyire műfajokba besorolhatatlanok: hol a modern opera keveredik a countryval, hol az angol vagy a néger folkzene a punkkal, a dzsesszel, hol pedig a szimfónia a rappel vagy a beattal. Az irányzat nem ismer határokat: így képes a világon létező összes muzsikából újat teremteni azáltal, hogy az ember zenéhez viszonyulásának a világban fellelhető etnikai, földrajzi és társadalmi szintekre bomlott rituális és zenészi alapállásából teljes szintézist kíván létrehozni. Mindenből a lehető leglényegesebb formálóerőket próbálja egy új eklekticizmus jegyében minél tökéletesebbé szervezni.

A Wyatt-életműben kitüntetett helyet kapott a ROCK BOTTOM című alkotás, nem pusztán azért a biográfiai mozzanattért, mert szerzőnk egy baleset következtében megbénult, s tolösézkbe kényszerült, amely miatt ütőhangszeresi és énekesi tevékenységét újra kellett értelmeznie, hanem azért is, mert e közel negyvenperces mű tükrözi azt a szemléletváltozást, mely 1973-tól jellemző Robert Wyatt muzsikájára.

Most megkíséreljük röviden vázolni a ROCK BOTTOM című zenemű jelentőségét, amelyről úgy látjuk, Wyatt egész eddigi munkásságával együtt (és a *no wave* zene hazai köztudatba emelésével) gazdagíthatná zenei életünket.

Először röviden bemutatjuk néhány karakterisztikus vonás kiemelésével a mű zenei szerkezetét, majd az ehhez kapcsolódó nyelvi-szövegtartalmi jegyeket vesszük sorra, remélve, hogy feltárul e szokatlan zenei világ néhány problematikus pontja.

Mind zeneileg, mind szövegét tekintve olyan művel állunk szemben, amely a tragikus sorsú művész felfokozott intenzitású élet-

és halálközeli élményeit igyekszik néhol cinikus-ironikus, néhol szürreális-metaforikus módon megragadni egy alapjában véve egyszerű keretbe helyezve mindezt: a wyatti zene sémája nem más, mint a *slágerzenei formák „teletüzdélése” disszonanciákkal* (sic!).

Leginkább négy zenei műfaj hatása mutatható ki a ROCK BOTTOM-ban: az angol népzeneé, a hatvanas évek beatjéé, az 1968–1972 közötti dzsesszrocké, a kortárs komolyzene „avantgárd” törekvéseié. Nyilvánvaló, ez a felosztás meglehetősen elnagyolt, ám ennek segítségével válik csak áttetszőbbé a lemez szerkezete.

Fontos motivációja a komolyzenei *neotonalitás*; észrevehetjük, hogy az egyes darabokon belül több hangnem tonális vonzása érvényesül, s a szeriális zenével ellentétben újra lényeges lesz az *akkordtechnika* (ennek alkalmazása Robert Wyatt könnyűzenei múltjára is visszavezethető, így nem csak erre a dalciklusára jellemző). Ez nem mindig tiszta hármashangzatokban valósul meg, hanem gyakorta *hangstruktúrákat* hallunk, melyek nem válnak a klasszikus értelemben vett akkorddá: például a zongoraszólamban megjelenő struktúra úgy kap állandóan más-más értelmet, hogy Wyatt az előzőktől eltérő dallamokat játszik fölé. Az ismétlés így megmarad, de a muzsika ettől az egyszerű, ám mégis hatásos ötlettől szinessé válik. Wyattnál az ismételt részek sosem térnek vissza azonos formában: a SEA SONG (TENGERDAL) esetében akkordbontással indít (f-moll, desz-moll, asz-moll, esz-moll hangzatokkal), majd a „B” részben úgy tér vissza, hogy egyben megüti már az akkordot, később a „C” részben pedig az akkordokra kórushangzást épít.

A LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD (PIROSKA ÚTRA KEL) hallgatásakor észrevehetjük, hogy a darab elején egy g-moll akkordra f-e-d-f dallamot játszik, amely sokáig ismétlődik, s a későbbiekben is csak egyetlen D-dúr akkord leütésével teremti meg a feszültséget (az énekszólam is ekkor lép be).

Az ALIFE című kompozíciónál tapasztalható *szekvenciaisméllés* kapcsán egy jellegzetes Robert Wyatt-i stíluselemet láthatunk: egy ütem b-moll akkordot egy esz-moll akkord nagyszexttel követ, majd egy F dominánszeptim-akkord, utána egy b-moll/gesz következik.⁴

Tonikai vonzásában az F dominánsszeptim-akkord b-mollra oldódik, ezért nem lehet a hármashangzat Gesz-dúr akkord nagyszep-timmel. A gesz hanggal az oldás nem lesz autentikus, feszültség jön létre, melyet a következő szekvenciaperiódusban egy b-mollal fog feloldani.

Ugyanakkor például egy egyszerű f-moll akkord is a legkülönbözőbb töltőhangokkal (d-vel, b-vel stb.) együtt szól, így sokszor már nem a tiszta akkordot halljuk, hanem az külön zenei szinesítőelemmé nő az énekhang vagy a szólóhangszerek jobb kiemelésére.

Másrészt viszont gyakran hallunk Wyatt zenéjében *szekundúrlődást*, amely egymástól kisszekund, illetve nagyszekund távolságra lévő hangok egyidejű megszólaltatása. Ez okozza azt is, hogy Wyatt egyszerűbb harmóniakra épülő zenéje disszonánssá lesz.

Visszatérve az előbb bemutatott ALIFE-példára, ott a dzsesszrock hatás is tetten érhető: az ismétlés mellett ebben a műfajban megszokott akkordfordításokkal találkozunk. Ez a gyakorlat nem áll messze Wyatt-tól. A Soft Machine zenekarban és a Matching Mole kvintettben (a kifejezés a soft machine szókapcsolat franciára fordított alakjának hangzáshasonlóságon alapuló „visszaangolításából” ered – így válik a „lány gép” „vakondpárrá”),⁹ valamint Don „Sugarcane” Harris, Jean-Luc Ponty, Terje Rypdal, Keith Tippett és az általa vezetett, közel ötven tagot számláló Centipede (Százlábú) (!) nevű big band „oldalán” ütőhangszeresként korábban, kb. négy-öt éven át részt vett ilyen munkákban, sőt 1971-ben, a berlini *New Violin Summit* fesztiválján is fellépett, ahol a „kritikusok” szerint az ő szereplése (és zenésztársaié is) legalább akkora élmény volt, mint a szintén ott játszó Miles Davisé.

Ugyanezt mondhatjuk kortárs komolyzenei indítatásáról is. A JOHN CAGE AND JAN STEELE: VOICES AND INSTRUMENTS (HANGOK ÉS HANGSZEREK) című lemezen, mint Cage muzsikájának kitűnő előadója vett részt. Ugyanígy hallható a kortárs zene felé kacsingató Wyatt a Henry Cowell, Bartók, Schönberg, Messiaen nyomdokaim haladó Henry Cow-zenekar lemezein, valamint Michael Mantler művein. Mantler vokális kompozíciói Edward Gorey tusrajzos-limerickes morbid sztorijait, Harold Pinter egyfelvonását,

Samuel Beckett, Ernst Meister és Philippe Soupault halálciklusait dolgozzák fel.

Természetesen nem feledkezhetünk meg a beat inspirációjáról sem; nem véletlenül egyszerre komponista és előadó Robert Wyatt. Eleinte még a Soft Machine zenekarral, azaz, ahogy őket a hatásvadász popkultúra ideológusai emlegették, a „futurista Beatles”-szel, slágerlistás felvételeket készített. Az 1967-es THAT'S HOW MUCH I NEED YOU NOW (HOGY Mennyire AKARLAK MOST TÉGED), a SHE'S GONE (MEGY A LÁNY) vagy a MEMORIES (EMLÉKEK) mind-mind a téma-refrén háromszoros ismételtetésében kimerülő, igazi „tinédzsersziv-szaggató” popszámok voltak (a MEMORIES című dalt közvetlenül a ROCK BOTTOM után, elmélyültebben újra feldolgozta Wyatt).

A ROCK BOTTOM beathatásai a 3/4-es és a 4/4-es löktetésű metrum jelenlétében ragadhatók meg. Nincsenek 5/4-es, 7/4-es és változó ütemek; ezzel szemben a ritmushangszereket és a basszusgitárt a beatre nem jellemző visszafogottsággal kezeli Wyatt, és sok esetben primitívve is teszi azt. A SEA SONG esetében például a 4/4-en belül csak az 1-et és a 3-at üti meg, a LITTLE RED ROBIN HOOD HIT THE ROAD-nál szinte „avantgárd dzsesszeszig” viszi a „ritmusvesztő” dobolás technikáját, a Mike Oldfield által előadott gitárszólam alatt a ritmus színezőfunkciójává egyszerűsödik, az ALIFE esetében az énekhangot használja metrumként. Ezt az utóbbi módszert, ti. az énekhang metrumként való alkalmazását már az 1971-ben készült, egy nap alatt rögzített THE END OF AN EAR (EGY FÜL VÉGE) című lemezének Gil Evans-átdolgozásában hallhatták dzsesszérzékeny füleink. Mint azt az imént jeleztük, az ALIFE című dalban az alife szó halk ismételtetése adja a 3/4-es ütemet, melyre a finoman, melodikusan improvizáló basszusgitárszólam és az erre „felelgető” szintetizátor hangjai épülnek (e darab egyébként felidéri az intenzív osztályon a betegekhez kapcsolt gépek zakatolását is). Az A LAST STRAW (EGY UTOLSÓ SZALMASZÁL) hallgatásakor pedig azt vehetjük észre, hogy lány cintányérjáték hozza az alapükte-tést, és csupán a rocky bottom szavak után szól dinamikusan a pergődob, ám az is csak egy fél ütem erejéig, erősítve bennünk a „hegyre föl, völgybe le” utazás képzetét.

Itt tűnik ki, hogy az egyébként *kötött sláger*forma a maga kifinomultan kezelt disszonanciáival mennyire *alkalmas egy képzeletársításos-metaforikus zene létrehozására*: ime, az auditív séma így alakul vizuális muzsikává!

Ezt erősítik az azonos alapú moll-dúr váltások is – elég, ha a LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD-ra vagy az ALIFIB-re gondolunk –, melyek a legegyszerűbben úgy értelmezhetők, hogy *egy zártabb struktúra szabadabbá, nyitottabbá lesz.*

Mennyire egyszerű mindez, talán ezért is annyira meghökkentő!

E szokatlan egyszerűséget csak fokozza, ha a ROCK BOTTOM-ot, mint vokális muzsikát vizsgáljuk tovább

Az A LAST STRAW énekszólamában a k, g, t hangokat az angol irodalmi nyelv hangtani szabályaitól eltérően lágyan ejti Wyatt, kivéve a rocky bottom sztagmában. Emellett szokatlanul nyitott magánhangzókat és diftongusokat ejt, mintegy önironikusan rájátszva veleszületett beszédhibájára, selypítésére.

Az ALIFE és az ALIFIB című dalokban (mindkettőben ugyanaz, a dadaizmust idéző, az angol nyelvből formált, csak itt-ott értelmes halandzsanyelv hallható), melyeknek ugyan megegyező a tartalmuk, ám először énekelt, majd a schönbergi énekbeszédre utaló modorban ismételt a szövegük, egy olyan, a szerző feleségéhez intézett szerelmes vers szólal meg zenei kísérettel, amit személyességhez méltón csak dadogva lehet közléssé tenni.

Magas és fátýolos énekhangját Wyatt nem csupán ezzel teszi még bizarrabbá, hanem azal is, hogy önkényesen elharapja a szövegeket. Énekhangjában, akár csak zenéjének egészében, a szagatott ritmizációt (és itt-ott a recitálást) alkalmazza. Stílusának ezek az elemei valószínűleg a modern zene befolyására utalnak. Ehhez járul még bizonytalan intonációja, melynek hatására amúgy is érzékeny, „fáradt” éneklését hamisnak halljuk. Másutt a szövegeket visszafelé éneklí (a LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD középrészében már az összes szólam is visszafelé szól!), ez később Fred Frith Art Bears nevű no wave zenekaránál válik uralkodóvá.

Különleges magas hangját (sőt a beatből örökölt fejhangját, amit ott csak többszólamú vokálokznál használtak) a zeneanyag végén a hegedű skótdudát idéző, népzeneire utaló ré-

szében Ivor Cutler basszus énekbeszéde el-
lenponozza.

A wyatti énekhang így a hangszerek „felett” szólhat, de felidézhet hangszereket is (az A LAST STRAW B részében trombitautánzóként hallhatjuk), de ennél absztraktabb felhasználásával is találkozunk: a nyökögésig fájdalomossá torzul, nyomokban emlékeztetve a beat „ye-ye-ye” kliséjére. Ez a beathang keveredik aztán a kortárs zene énekstílusával. A dzsesszkritikusok nem véletlenül hasonlították Wyatt hangját Cathy Berberianéhoz, ugyanúgy, ahogy a „popszakértők” például Peter Gabrieléhez. A fátýolos, magas, rekedtes, néhol éles hang valóban úgy tűnik, mintha nem nő vagy férfi torkából törne fel, inkább azt érezhetjük, hogy egy ősidőktől itt ragadt androgün játszik velünk. Az androgün személyiség, úgy is fogalmazhatunk, Robert Wyatt szubegója. Ivor Cutler férfias-mély hangja és a szintén megszólaló Alfreda Bengé (beceneve Alfie, az ő nevével játszik el az Alife, Alifib szavakban) női hangja között a mitikus kapocs. Ez a hang Wyatt természetes adottsága, de csak toloszékbe kényeszerülése után kezdte ennyire túlfinomultan használni.

A hangszeres muzsika, a dalszövegek tartalmi és nyelvi-jelentésbeli hangulata mutatja ezt annak ellenére, hogy a ROCK BOTTOM-hoz a szerző nem mellékelte sem szöveggönyvet, sem partitúrát. Célozva arra, hogy e sajátos nyelvet kizárólag hallgatás útján engedjük magunkhoz! A LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD Piroska-meséjének zagva mondatai, a SEA SONG kifejezései, gondolatai („*jobban szerellek este, mikor iszol, de nem tudok veled mit kezdeni reggel, amikor itt lenne az ideje, hogy egy időre emberré válj*” stb.), az A LAST STRAW strófái a hegyekről és a rock bottom-mélységekről, a dadaista szerelmi vallomásokon át egészen a nyelvileg kifejezhetetlen állapotokig és hangulatokig emelik mindent átfogóvá az élet tragédiáját.

A dalszövegek egy kábítószeres, tudattágult állteljességet ütökzetnek a partikuláris valósággal, ebből fakad a wyatti zene elégikus melankóliája, mely semmiképpen nem azonos egy hamis, „pszichedelikus”⁸ látásmóddal: a ROCK BOTTOM-ban a drámai valóság fölé emelkedésről és a korlátokról, a nyomoréklét terhéről van szó.

A túlélés így lehetséges.

Jegyzetek

1. A közeljövőben jelenik meg külföldön Mike Kelly kanadai szerző monográfiája, a *WRONG MOVEMENTS* (ROSSZ MOZDULATOK), az első kimerítőbb munka Robert Wyattról. A publikáló könyvkiadó neve még ismeretlen.
2. Robert Wyatt szóalkotása olyan országok megnevezésére (Kurdisztán, Palesztina), melyek ma nem szuverén államok.
3. Az irányzat elnevezése James „Blood” Ullmer amerikai néger gitárosról ered. A szakirodalom töle vette át a terminológiát. Szinonim megnevezések még: noise scene, populáris avantgárd zene.
4. Itt ugyan az akkord tetején felcsendül egy tiszta harmónia, de a basszusban megszólaló gesz hang nem illik az akkordba.
5. A zenekar második, 1972-es, közvetlenül a *ROCK BOTTOM* előtt kiadott nagylemezének a címe: *LITTLE RED RECORD* (KICSI VOROS LEMEZ). Erre a zenei előzményre utalnak a *LITTLE RED RIDING-HOOD HIT THE ROAD* és a *LITTLE RED ROBIN HOOD HIT THE ROAD* (KICSI VOROS ROBIN HOOD ÚTRA KEL) című dalok. Mindkét kompozíció bemutatandó zeneanyagunk első, illetve második részének kitüntetett, utolsó helyén áll. Másrészt a lemezborítók vakondábrázolása is a *Matching Mole* nevéhez köthető. Egészen a *RUTH IS STRANGER THAN RICHARD*-ig (*RUTH FURCSÁBB, MINT RICHARD*), 1975-ös albumáig látható, ahol már a Wyatt-alteregő vakondnak csak a túrása és az abba leereszkedő létra jelenik meg, mutatva, hogy ő már rég „legalul”, a föld alatti sötétségben él, legalább annyira, mint a *ROCK BOTTOM*-lemezborító kék kontúrú vakondja.
6. Semmi esetre sem akarjuk azt állítani, hogy itt egyszerűbb, például egy konkrétan a-moll/A-dúr váltásként jellemezhető folyamat megy végbe. Itt olyan jellegű zenei esemény történik, amely segítségével könnyen asszociálunk a leírt zártság-nyitottság irányra.
7. Wyatt Gabriel *BIKÓ*-ját az 1984-es *WORK IN PROGRESS* (MUNKA ALATT ÁLLÓ MŰ) című lemezén ültette át többszólamú-tobb hangszíni vokális zenévé, ahol minden szólamot ő maga énekel.
8. A korabeli „kábitószeres rockzene” során kialakult terminológia. A pszichedelikus rockzenészek szerzeményei a kábitószer hatása alatt születtek és adattak elő. Később a kifejezés átragadt az ún. *progresszív rock* zenére is.

Sóris Zsolt

LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ

A folyóirat-szerkesztés nagyobbik része „éjszakai” – az olvasó nem láthatja. A minden beküldött kéziratához hozzáfűzött – néha csak egymondatos, néha viszont többoldalas – kommentárok, a minden hétfői, gyakran igencsak szenvedélyes viták, a felkérő, a javításra, újragondolásra felszólító, illetve visszaküldő levelek. Hétről hétre irunk (többek között) pályakezdő költőknek és íróknak. S mivel a modern kultúra egyik legfőbb műzsája a kétely, a bizonytalanság, újra meg újra fölmerül: mi az, ami mondható e levelekben?

Arra gondoltunk, megtanácskozuk ezt a kérdést pályatársainkkal. Szemünk előtt Rainer Maria Rilke *LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ* című írása lebegett. A tiz levelemből az elsőt, a legáltalánosabb érdekűt, megküldtük számos íróknak és költőknek (s most – harminckét év után először – emlékeztetőül újra közreadjuk). Megkértük őket: írának levelet egy ifjú költőhöz. Azt reméltük, hogy beszédmódok lehetőségei rajzolódnak majd ki, a megszólítottak párbeszédre lépnek egy képzeletbeli vagy valóságos pályakezdővel, a kilencven évvel ezelőtti párbeszéd résztvevőivel, és velünk, a *Holmi* szerkesztőivel. Fölsejlik egy új magyar ars poetica, pontosabban új ars poetica sejlének föl.

Korántsem válaszolt mindenki; nem is vártuk ezt. Bizonyára volt, akinek egyszerűen nem fért bele a programjába a válasz, volt, aki nem tartotta ösztönzőnek ötletünket (bár – mint olvasóink látni fogják – ennek indoklását is örömmel közöljük), volt, aki nem gondoló szívvvel folyóiratunkra, s végül lehetnek akár jelentős írók is, akik vagy nem állnak sem képzeletbeli, sem valóságos kapcsolatban utódaikkal, vagy csak egyszerűen nem szeretnek fogalmi nyelven megszólalni.

Köszönet azoknak, akik válaszoltak. E számunk levelezési rovatában elkezdjük írásaik közreadását, ám legalább fél évbe telik, amíg mindegyik feleletre sor kerül.

A szerkesztők