

# HOLMI

VIII. évfolyam 2. szám

1995. február

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő), Domokos Mátyás (széppróza),  
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers),  
Fodor Géza, Szalai Júlia, Závada Pál

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Göncz Árpád, Kertész Imre,  
Kocsis Zoltán, Lator László, Ludassy Mária, Mándy Iván,  
Petri György, Rakovszky Zsuzsa, Tar Sándor, Vásárhelyi Júlia.  
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

---

## TARTALOM

- Kányádi Sándor*: Valaki jár a fák hegyén • 147  
*Baka István*: Én itt vagyok • 147  
*Andrej Belij*: Falu • 148  
Foglyok • 150  
Tavaszi bánat (*Baka István fordításai*) • 151  
*Csukás István*: Ki jön be az ajtón? • 152  
Együgyű ének • 153  
Elmúlás ellen babérlevelet • 154  
*Halász Péter*: Kurtág-töredékek • 154  
*Balázs István*: Kurtág • 184  
*Kurtág György*: Hölderlin: An... • 204  
*Hartmut Lüch*: Zene a kimondhatatlanról  
(*Szegzárdy-Csengery Klára fordítása*) • 206  
*Kozák László*: Két kép • 212  
Kunsthistorisches • 213  
*Halasi Zoltán*: Szúrós kedvű futam • 214  
Napválasz • 214  
Szabadban • 215  
*T. Coraghessan Boyle*: A tápláléklánc csúcsa  
(*Bukovszky Andrea fordítása*) • 215  
*Halmai Tamás*: Fájdalom esője • 219  
Hallod? Éjfél • 219  
*Luca Anna*: Az ablak • 220  
Sziszüphosz • 220  
*Váradi Mónika Mária*: Intermezzo • 220  
*Bruno Schulz*: Holszezon (*Körtvélyessy Klára fordítása*) • 235

- Boldizsár Ildikó:* Levelek Bruno Schulzhoz • 244  
*Tandori Dezső:* Café Virginia Woolf • 249  
*Szakács Eszter:* Sírás vesz majd szállást bennünk • 252  
Visszatérünk az angyalokhoz • 253  
Styxünk ez az éj • 253

### FIGYELŐ

- Bazsányi Sándor–Deréky Pál:* Két bírálat egy könyvről  
(Csipesszel a lángot. Tanulmányok  
a legújabb magyar irodalomról) • 254  
*Szalai Júlia:* A polgár és kora (Molnár Ferenc:  
Az éhes város. Kóbor Tamás: Budapest.  
Ritoók Emma: A szellem kalandorai.  
Harsányi Kálmán: A kristálynézők) • 263  
*Nagy András:* Influenza a viharban (Ritoók Emma:  
A szellem kalandorai) • 271  
*Bán Zoltán András:* A nyomorultak (Bret Easton Ellis:  
Amerikai psycho) • 279  
*Perneczky Géza:* Az elmaradt viták nyomában  
(Forgács Éva: Az ellopott pillanat) • 282

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál  
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A  
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok  
és a Sziget Rehabilitációs Kiszövetkezet  
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.  
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1051 Budapest, Nádor u. 26.)  
Előfizetési díj fél évre 360, egy évre 720 forint, külföldön \$25.00, illetve \$50.00  
A fényszedést az ÍRISZ Kft. végezte  
Nyomtatta a Zenemű Nyomda Kft. Vezető: Tóth Béláné

A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük

Kányádi Sándor

---

## VALAKI JÁR A FÁK HEGYÉN

valaki jár a fák hegyén  
ki gyújtja s oltja csillagod  
csak az nem fél kit a remény  
már végképp magára hagyott

én félek még reménykedem  
ez a megtartó oltalom  
a gondviselő félelem  
kísért eddigi utamon

valaki jár a fák hegyén  
vajon amikor zuhanok  
meggyújt-e akkor még az én  
tüzemnél egy új csillagot

vagy engem is egyetlenny  
sötétlő maggá összenyom  
s nem villantja föl lelkemet  
egy megszülető csillagon

valaki jár a fák hegyén  
mondják úr minden porszemc  
mondják hogy maga a remény  
mondják maga a félelem

Baka István

---

## ÉN ITT VAGYOK

Én itt vagyok de hol vagy te Uram  
S hol voltál amikor kerestelek még  
A borban asszony-ölben álmok eszmék  
Tömjénködében is csak önmagam  
Találtam nem voltál a bűnre mentség  
S a büntetés sem egyetlen szavam  
Se szólított meg Te se szólítottál  
S azt sem hiszem már Te vagy aki voltál

Kint száll a köd és megmozdulnak a  
Kőszobrok most egy képzelt őszi kertben  
Európa vonaglik a bika  
Hátán Apollón nyila még tegezben  
És mosolyogva gondol Marszüászra  
Lenyűzött bőre kéjes-nyers szagára

Kéjek s kínok között vezet az ember  
Isten vagy istenek jelölte útja  
Csodálod-e hogy amire befutja  
Halálvággyal telik nem félelemmel  
S akármit tesz ölelve bár vagy öleve  
Visszazuhan a Káosz-anyaölbé

Kutattalak s nem leltem rád Uram

Most megpróbálom mégis kitalálni  
Valaki vagy Te vagy csupán akármi  
Sorvégre rímnek jól jöhetsz ugyan  
De jobban élsz a vírusban s a rákban  
Mint a tehozzád esdeklő imákban  
S ha megtagadlak azzal adnék létet  
Neked hát nem tagadlak s végre véged

Megszabadultam tőled mégis árvád  
Vagyok Uram ki várva várva vár rád.

Andrej Belij

---

## FALU

*G. A. Racsinszki*nek

Újra a mezőn, hol szellő  
Simogat s elül,  
Ám gonosz, baljós-nyögellő  
A falu körül.

Kócos fellegek lebegnek  
Ősz mezők felett,  
A faházak bogra kötnek  
Kéményfüstöket.



Szórét, mint gyapját juhoknak,  
Mind meresztve áll.  
És reájuk éj s nap holtak  
Őszes hamva száll.

Babonás, tüzes szemekkel  
Nézik a teret,  
Mint verejték-verte vad, mely  
Cspadába esett.

Mind megtörte már a rabság,  
Zord, sivár napok.  
Szállnak domb mögül, mezőn át  
Zsarátnok-rajok.

S távoli pagony fölött tán  
Égi tűz vakít:  
Mintha lánglövellő sárkány  
Tárná szárnyait.

Kútgém, mintha ujját, görbedt  
Rúdját emeli.  
Szívünk döbben, és szemünket  
Sötétség nyeli.

Szárazon, út menti éjben  
Tücsök ciripel.  
S a falun túl, vaksötétben  
Kereplő felel.

Kertek földje szertemorzsáll  
Pusztaság felett.  
Itt már semmit senki sem vár:  
Nap napot követ.

Nap napot s az év az évet,  
Évre év megint.  
Bár a termés mind szegényebb,  
Népem néma itt.

Testek, kóroktól emésztve,  
Száradó szemek...  
Ám fölöttük égi kéken  
Gyémántfény remeg.

És a hajnal bíbor körrel  
Domb fölébe áll.  
A mező baljósan nyög fel  
Végül; s néma már.

*1908. Szerebrjanij Kologyez*

---

## FOGLYOK

*V. P. Polivanovnak*

Testvérem, de sok vihart  
Átvészelttem én tevéled,  
Mikor őrizet alatt  
Tömlöcünkbe elkísértek.

Úton ért a fergeteg,  
Bőrig áztatott a zápor.  
Mentél, nézted, mint üveg-  
Lencsén át némán a távolt.

Megláncolták ott a  
Lábunk,  
Ám a sztyeppeket bolyongta  
Álmunk.

Rács mögött, a kék egen  
Fecske raj cikázott gyorsan.  
Alvással ütöttem el  
Az időt a porgomolyban.

Sokszor úzted álmomat.  
Hozta foglárunk a vodkát.  
Rozsdás ablakrácsokat  
Alkonyfények aranyozták.

Mind: a gyilkos, tolvaj,  
Koldus,  
Esténként dalolt a  
Kórus.

Itt a sztyeppén, szabadon,  
Érzem: fülledt volt a zárka,  
Lánc csörgött a lábamon,  
Bújtunk szürke rabruhába.

Testvér, hát ne bántson az  
Arcunk ránca, satnya testünk.  
Itt az árvalányhajás  
Fű közt mindent elfelejtünk.

*1904. Szerebrjanij Kologyez*

---

## TAVASZI BÁNAT

Ülök magam, fűzek között,  
Sápasztó, szüzi bánatommal.  
Hó-sarló a fejem fölött  
Tündöklök kéklő, bús magosban.

Valaha én s barátom itt  
Barangoltunk a régi kertben.  
Ő hallgatott, de ujjai  
Liliomot téptek remegve.

Hallgattunk. Mire este lett,  
Zongora sírt az ősi házban,  
Esténként vittél engemet,  
Ellankadva szerelmi lázban,

Akácok zöld alléin át,  
A lenge, áttetsző homályban,  
Ahol fehérülő gráciák  
Sziluettjét ringatva lágyan,

Árnyak játéka tarkított  
Szilárd talapzatot alattuk,  
S a vízbe ezüst szalagot  
Vetített márványfényü arcuk.

Hó-sápatag, füzek között  
Ülök magam, szűz bánatommal.  
S magamban nézem fák fölött  
A fény sarlóját kék magosban.

*1905. Moszkva*

**Baka István fordításai**

Csukás István

---

## KI JÖN BE AZ AJTÓN?

Ki jön be az ajtón, kopogtatás nélkül?  
Félig alszom, és csak álmodok?  
Vagy még félig ébren, ez egybemosódik,  
s nem nyikordul az ajtósarok.

Levegő se rezzen, pedig immár ketten  
fogyasztjuk el bent az oxigént.  
Nézem sápadt arcát és kopott ruháját,  
szánakozva figyelem szegényt.

S szólok: „Mondd, megérte? Mit kaptál cserébe  
éhezésért, rossz albérletért?  
Szűkölve és fázva, egy kölcsönnadrágban,  
miben hittél, mondd, az istenért?

Tengermélyről szöktél, és vonatra szálltál,  
köldökszinór-kötél nyakadon:  
holtakat a sírból ha félig kihúzod,  
te akkor se futhatsz szabadon!

Nem várt reád Párizs, megrekedtél Pesten,  
telefirkált papír a szárnyad,  
végig kiröhögtek, itt-ott le is köptek,  
sárként ragadt rád a gyalázat.

Nőtől nőig éltél, végül mind eltűntek,  
fagyott lepedő a szerelem,  
ruha helyett verset, cipő helyett verset,  
hogyan képzelted, adtál félszegen!”

Nem felel, csak néz rám, húszéves kis őrült,  
lassan csuromvíz lesz az ingem,  
a fejem lehajtom és zavartan érzem:  
szánakozva ő figyel engem.

---

## EGYÜGYŰ ÉNEK

Isten hogyha szóra bír,  
köztünk van a papír.  
Neki énekelek ma,  
s kell közénk a pelenka.

Mert az irhám csatakos,  
habár félszázada mos  
záporral és esővel,  
mosdókesztyű-felhővel.

Hiába fogy a szappan,  
mindig piszkos maradtam,  
kapzsi, irigy és hazug,  
nincs bennem egy tiszta zug.

Kölyökként is rossz voltam,  
ordítottam s kortyoltam  
tintalevest és i-át,  
s elloptam a léniát.

Most sarokban térdelek,  
fájnak az ízületek,  
belémhasít mint a kés:  
utolért a büntetés.

Lehet ám, hogy meghalok,  
és ez micsoda dolog!  
Isten, akkor mit csinálsz?  
Nem lesz, akire vigyázz.

Így beszélünk, Ő meg én,  
s papíron a költemény.  
Végül testem ha eldől,  
kibont majd a versekből.

## ELMŰLÁS ELLEN BABÉRLEVELET

Elmúlás ellen babérlevelet morzsolok,  
jön a kutyám, tüsszögve megszagolja,  
gyanakodva néz: játék vagy kitolás?  
Úgy dönt, hogy játék, mert győz benne  
a szeretet, mindig győz, hogy majdnem  
elszégyellem magam, s játszom a kedvéért:  
bekapom a babérlevelet s elrágom  
fintorogva, s hozzáképelem a bablevest,  
adok neki is a levélből, kiköpi s nem  
képzelt hozzá semmit, végül is egy kutya,  
s fogalma sincs az elmúlásról, homályosan  
érzi, hogy elborult az arcom, az elmém,  
hozza a labdát s vigyorogva döfködi  
a térdem: ezt játsszuk! Majd szinte körbe-  
mutat a kertben: a nyarat játsszuk,  
vagy együk meg a vízcsapnál fürdőző rigókat,  
vagy a szomszédban szórt meresztő macskákat,  
vagy a kerítésre tekeredő virágokat!  
Rábólintok, helyes, játsszuk azt, hogy élünk!

Halász Péter

---

## KURTÁG-TÖREDÉKEK

*Wilhelm Andrásnak*

A Kurtág-szakirodalom igencsak hiányos. Az utóbbi években megsaporodtak ugyan a Kurtágról szóló írások, azonban e tanulmányok többnyire csak egy-egy alkotást vizsgálnak. Pályájáról részletező áttekintést magyarul csak a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ig, azaz 1968-ig találunk, angolul és németül pedig A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI-ig, vagyis 1980-ig. Az itt következő megfigyelések nem enciklopédikus igény-nyel készültek, a tudományos summázatot alighanem másnak kell majd elkészítenie. Mégis, összképet szeretnének nyújtani, ha nem is kronologikus vagy rendszeres alakban, inkább csapongó, „rendszeretlen”, töredékes formában. Nagyképűen mondhatnám: kurtágosan.

Kiinduló feltevésünk legyen az, hogy egy életművet bármely tetszőleges pontból vizsgálhatunk. S ha négy, negyven vagy négyszáz egymástól független pontból rápí-  
l-

lantottunk, többé-kevésbé már képet is alkothatunk róla. Persze ez a kép nem lesz teljes ábrázolása Kurtág személyiségének, hiszen nem több, mint egyetlen szemlélő szubjektív benyomásainak összegzése. Aki még nem ismeri Kurtág zenéjét, az írás közvetítése révén támadhatnak róla igaz vagy téves elképzelései. Akinek pedig a fülében csengenek a hangok is, talán ráismer arra, amit már hallott.

## I. Személyiség

### I/1

Kurtágot elsősorban ösztönös alkotónak tartják. Bizonyára nem ok nélkül, hiszen a zenéjében mindig meglevő érzelmi kisugárzás, úgy tetszik, csakis közvetlen élmények közvetlen megválaszolása révén születhet meg. Látszólag minden kötöttségtől mentesen, csak a gondolatok, az érzések, az ötletek szabadságától vezetettve halad előre ez a zene. De ha valóban így volna, alighanem érdektelen és értéktelen lenne mindeztől.

Ha azután elmélyülünk Kurtág műveiben, ráébredünk, hogy zenéje – mint minden nagy komponistácé – döbbenetes rendet mutat. Ez a rend azonban nagyon távol esik azon zeneszerzőkétől, akik a hagyományos zenei világ szétesése után az új zene matematizálása útján gondolták megmenteni a zenei összefüggéseket. Nem, Kurtágnál a kalkuláció helyett mindig a hallás sajátosságai szerinti következetesség a döntő instancia.

Kurtág zeneszerzői útjának kezdete óta elfogadta, hogy a kromatikus skála tizenkét hangja alapvetően egyenértékű. Azonban – óriási zenetörténeti tapasztalata miatt – az is kezdettől kétségtelen volt számára, hogy minden elhangzó hang új tapasztalatot ad a hallgatónak, akinek eközben meg kell kapnia a lehetőséget, hogy el is igazodjék ezek között. Ebben az eligazodásban segítenek Kurtág zenei nyelvének kedvelt és könnyen érthető hangköz-szimbólumai. A szűk járású szekundok csigalépcsői, a tercek földöntúli tisztasága, a halálos ürességgel kongó kvintek, az ágálva felugró vagy ernyedten lehanyatló szeptimek és nónák – valamennyien sugallatos erejű jelképek, s még ha a hallgatót nem érdekli is az intervallumok megnevezése, a retorikus értelmű dallamlépések azonossága és különbözősége nem kerülheti el a figyelmét.

De az elemzés bonckése aligha tárhat fel többet, mint ami közvetlenül a zene felszíne alatt megragadható. Ha abba a mélységbe akarunk belepillantani, amit Kurtág zenéje megnyit bennünk, az érzések kommunikációjára, a zene anyagszerű rendje felett uralkodó érzelmi szabadságra kell inkább odafigyelnünk.

### I/2

Vannak zeneszerzők, akiknek életművében nagyon szembeszökő a kronológia megéléte, a múltól műig megtett út, míg másoknál a teljes oeuvre egyetlen tömbként áll előttünk, s eszünkbe sem jut, hogy korábbi és későbbi alkotások között különbséget tegyünk. Az előbbire példa lehet Beethoven szimfóniáinak vagy vonósnégyeseinek sorozata, míg az utóbbit Bach kantátaival szemléltethetjük.

Kurtág pályája e tekintetben paradox képet mutat. Aligha lehet „fejlődésről” beszélni annál a komponistánál, aki opuszszámokkal vállalt művei sorát harminchárom éves korában a csiszolt gyémánt tökéletességű VONÓSNÉGYES-sel nyitotta meg. Mégis, az elmozdulások, a tematika, a stílus, a hangvétel, az attitűd lassú változásai határozott vonalat követnek, amely – visszatekintve így tetszik – szinte teleologikus meghatározottsággal vezetett egyik műtől a másikig.

Ez az életmű ugyanakkor hallatlan egységességet is mutat, amelyben nemcsak stílári elemek, de konkrét hangütések, akár egyes dallamok vagy motívumok műről műre vándorolhatnak. Jellemző erre a tudatosan épített összefüggésrendszerre az 1993 tavaszán Budapesten is elhangzott szerzői est „megkomponált hangversenyprogramja”. E műsorban – éppen a folytonosságot demonstrálandó – az utóbbi évek alkotásai elé helyezett bevezetés ELŐKÉSZÜLETEK AZ OP. 27-HEZ címmel jóval korábban befejezett kompozíciókat gyűjtött egybe. Még feltűnőbb, hogy Kurtág legutóbbi alkotása, a VISSZAPILLANTÁS nagyrészt nem is áll másból, mint régebbi, akár húsz-harminc évvel ezelőtti kompozíciók átvételéből vagy átdolgozásából.

Az újrafogalmazott gondolatok keresik a helyüket, miközben a stílári tér fokozatosan megváltozik körülöttük.

### I/3

Kurtág nagyon zárkózott embernek mutatja magát. Jellemző rejtőzködő viselkedésére, hogy szinte teljesen tartózkodik mindenféle verbális megnyilatkozástól. Nem ír sem saját zenéjéről, sem más témákról, és nem ad interjúkat sem. Sokakat emlékeztet ez a magatartás a cellája aszketikus magányába visszahúzódó szerzetes analógiájára.

Kurtág első hosszabb, nyilvános szóbeli megnyilatkozása volt az 1986-ban, a zeneszerző hatvanadik életévében megjelent beszélgetés Varga Bálint Andrással. De azóta is, hiába igyekszik bárki mikrofon és kamera elé csalni, ő visszautasít minden efféle kérést. 1993 nyarán Kurtág – paradox módon éppen a Ligeti György tiszteletére elmondott beszéde kezdetén – jelentette ki, hogy „*a szavakkal nem tud bántani*”. Ahogyan azonban a művei iránti érdeklődés világszerte növekszik, alkalomról alkalomra hajlandó a JÁTÉKOK zongoradarabjai köré szervezett ismertető koncerteken beszélni is a művek keletkezéséről és az őt foglalkoztató gondolatokról.

A szónál közelebbi Kurtág viszonya a vizuális kifejezéshez. Alkotói krízisei idején folyamodik ehhez az eszközhöz. Így szól erről a zeneszerző visszaemlékezése: „*Rajzból megbuktam az iskolában, nem volt és most sincs hozzá semmi tehetségem, ma sem tudom lerajzolni a legegyszerűbb tárgyat sem. De a párizsi év során (és a JÁTÉKOK-at megelőző bennultsági korszak végén is...) hónapokon keresztül csak rajzoltam, azaz jeleket adtam le.*”

De a kép vagy a szó csak pótszer vagy annyi sem. A szemérmesség aztán a hangok világában foszlik semmivé. Kurtág zenéjében nemhogy nem mutatkozik tartózkodónak, de szinte kényszeres kitérüléssel nyílik meg hallgatói előtt. Leolvasható ez már szövegválasztásairól is: a BORNEMISZA-MONDÁSOK veretesen erőteljes kifejezései, a TRUSZOVA-dalok erotikus szókimondása és sok más példa mutatják, hogy Kurtág – kedves szövegköltője, Dalos Rimma szavaival – el akarja mondani magáról: „*falánk tekintetek záporában / ott álltam / csontig csupaszon*”. És mindaz, amit csupaszságában megmutat magából, egy színekben és formákban kimeríthetetlenül sokféle világot leplez le.



## I/4

A Kurtággal kapcsolatban legelsőként feltolakodó gondolat a darabjainak rövidsége feletti csodálkozás. A végletesen szűkszavú kifejezőmód miatt Kurtágot gyakran hasonlították Webernhez, noha a stílus egyéb sajátosságai aligha helyezhetnék Kurtágot a Bécsi Iskola mesterének közelébe. Bizonyos azonban, hogy a kompozíciók gyakran meghökkentő tömörségét szüntelen szem előtt kell tartanunk, ha Kurtág zenéjéről beszélünk. Az elillanó idő minden pillanatának az a feltékeny kihasználása, ami a Kurtág-műveket hallva újra és újra megdöbben, saját perspektívába helyezi ezt a zenét.

Balázs István jegyezte meg 1986-ban, hogy „*Kurtág egész eddigi pályáját a nagyformáért vívott harc itatja át (látszólagos ellentmondásban azzal a megállapításával, hogy ő a »kisformát« fedezte volna fel)*”. Valóban, a rövid vagy akár mikroszkopikus kicsinységű darabok nem téveszthetnek meg a felől a nyughatatlan törekvés felől, amivel Kurtág kezdettől a nagyforma felé igyekszik. Vonatkozik ez nemcsak az időben kiterjedtebb zenei alakzatokra, hanem a nagyméretű előadó-apparátusra is. A NÉGY CAPRICCIO és a TRUSZOVA-dalok nagyobb létszámú kísérő együttesei, majd az utóbbi évek úgymond „zenekari” kompozíciói éppúgy csak imitálják a zenekart, ahogyan a BORNEMISZAMONDÁSOK huszonnégy tétele vagy a KAFKA-FRAGMENTE negyven dala a nagyformát.

Ahogy az időtartam megnövekedése a rövid részek halmozása révén valósul meg, ugyanúgy a sokszólamú partitúrák is a kamarazenében kialakított, az egyes hangszerek kivitelezhetetlenségig minuciózus kezelésének megsokszorozása révén íródnak. Ez azt is jelenti, hogy a zeneszerző megálmodta apró, pontosan definiált gesztusok nagy része az előadásban sohasem realizálódik teljesen. Am igényesség és megvalósíthatatlanság ellentéte Kurtág pályájának állandó kísérője. (Az említett „zenekari” művek egyébként formai tekintetben változást hoznak, de nem – ahogyan várnánk – az apparátus kezelésében.)

## I/5

Kurtág már idézett 1986-os interjújában mesélte el: „*Tizenegy-tizenkét éves koromban ért az az élmény, amittől zenész lett belőlem. Schubert BEFEJEZETLEN SZIMFÓNIA-ja szólt a rádióban, és amikor szüleim megmondták, mi az, amit hallunk, megdöbbenem: a felnőttek fel tudják ismerni a klasszikus zenét! Egyszer aztán egyedül voltam otthon, és ismét zenét hallgattam a rádióban. Rájöttem: a BEFEJEZETLEN SZIMFÓNIA-t játsszák. ...Ez döntötte el, hogy a zene nagyon fontosá válik majd az életemben.*” Ide kapcsolódik egy másik emlék: „*A tánc volt anyám egyik csábítása a nyári hónapokban, télen pedig a négykezesezés. ...Jó volt vele táncolni (és számomra minden tangónak, minden valcernek megvolt az egyénisége), és jó volt vele négykezesezni is.*”

Hosszan analizálhatnánk ezeket az emlékeket, ehelyett emeljünk ki most csupán néhány elemet: Kurtág bevallása szerint a két legfontosabb érzelmi momentum, amely a gyereket a zenéhez elvezette, a felnőttekkel való *versengés* és az anyai *csábítás* volt. Ide kapcsolható még egy dolog: a *ráisimerés*, amit egy zene „*egyéniisége*” tesz lehetővé. Nagy a kísértés, hogy ezekre a fogalmakra alapozzuk Kurtág zenéjének lélektani épületét. E magyarázat szerint a felnőtttség kritériumainak és a korán elvesztett anyának való *megfelelni akarásból* adódna a kiolthatatlan erejű alkotói impulzus. Másfelől a *felismerhetőség* követelményéből fakadna a mindig nagyon egyedi kontúrookra törekvő karakterrajzolás kényszere.

## I/6

Kurtág zenéjében benne él a kommunikáció olthatatlan vágya. Ahogyan Eötvös Péter fogalmazza: „*A beszédesség, a gesztikus közlés, egyáltalán a közlés akarata – ez az egyik legerősebb jellemzője.*” Ez a zene nehezen viseli el a mai koncertélet elszigetelt előadó-közönség viszonyát és – éppen nagyon precízen meghatározott, mégis minduntalan egy-szeri megoldást kívánó előadásmódja miatt – egyáltalán nem a hangrögzítést. Mégis, ezek a kompozíciók sem igen hangozhatnak el másutt, mint a megszokott hangverseny-pódiumokon. Hiába álmodta Kurtág, hogy az előadó a JÓZSEF ATTILA-TÖRÉDE-KEK-kel „*az ifjúság elé áll, iskolákban, egyetemeken, klubokban, mindegy, hol, és énekel*”, ez az álom aligha valósul meg valaha is. Hiába a hangversenyekre tóduló közönség, hiába a tapsvihár, gyanakodnunk kell, hogy vajon ez a siker jelent-e egyúttal megértést is. Mint egy Kurtág-kutató megjegyezte: „*Sokan a tapssal akarják megváltani magukat attól, hogy valóban elgondolkodjanak ezen a zenén.*”

Ezért is kell nagyon megbecsülnünk a JÁTÉKOK-at, amelyeknek egyik legbámula-tosabb tulajdonsága, hogy a zongorázni tanuló gyerekeknek szánt darabok infantilis leegyszerűsítés nélkül vezetnek el Kurtág zenéjének gyökereihez. Aki végighalad ezen az iskolán, egy életre megértheti nemcsak Kurtág vagy a kortárs zene, hanem általában a zenében való gondolkodás, a hangok, a ritmusok, a formák nyelvét. Talán ez az aktív foglalkozás segíthet majd feloldani az elkésérítő kiközösítettséget. (Intő jel ugyanakkor, hogy a JÁTÉKOK nagy része már nem a gyerekekhez, hanem az iskolázott, professzionista zongoristához fordul.)

## I/7

Kurtág saját bevallása szerint a JÁTÉKOK idején ragadta fel a képzőművészetből ismert *objet trouvé*, a talált tárgy ötletét. Igaz, a kifejezés nem teljesen pontos, hiszen a komponista nem bukkanhat az erdőben, a szeméttelenen vagy egy szerelvényüzletben a zenéjére. A zenei talált tárgy nem reálisan, csupán virtuálisan létezik a komponista akaratától függetlenül. A fogalom valójában olyan elementáris zenei folyamatokra utal, amelyek felfedezéséhez – Kurtág szerint – nincs is szükség zeneszerzőre. Egy kromatikus skála, egy glissando, egy ismételt hang, a gitár hat üres húrja – látszatra a zene megmunkálatlan alapelemei, amelyeket fel sem kell dolgozni, amelyekre elegendő rácsodálkozni, és a felfedezés máris önálló művé teszi őket.

Persze a dolog nem ennyire egyszerű. Ahhoz, hogy egy zenei alapelemből kompozíció váljék, igenis, szükség van a zeneszerző beavatkozására, akinek legalábbis *körül kell kereteznie* a talált tárgyat, hogy az aztán műalkotásként is megállhasson. Kurtág sohasem takarítja meg magának ezt a kidolgozást, így a talált tárgyak nem a „minden művészet”, az „*anything goes*” jegyében léteznek, inkább a „mindenből lehet művészet”, az „*anything goes if I let it go*” elgondolása áll mögöttük.

## I/8

Kurtág vokális műveinél az énekes szólista – a PILINSZKY-dalok kivételével mindig szoprán – egyedül áll a koncertpódiumon. És hiába szólongat „téged” vagy „titeket”, hiába beszél „hozzád” vagy „hozzátok”, hiába emlékezik „rád” vagy „rátok”, mindig

megváltoztathatatlanul magányos marad. A partner, akihez fordulni tudna, már nincs jelen, és ezért az énekesnek a beavatkozni nem képes közönség elé kell lépnie szavaival. A Kurtág választotta szövegek és ezek megzenésítései sohasem számítanak a válaszra, ám mindig számítanak a meghallgatásra.

Kurtág többször is tervezte az operairást, ám ettől mindig visszaretent. Kurtág avatott előadója, Csengery Adrienne szerint az opera meg nem születése az alkalmas szövegkönyv hiányára vezethető vissza. Balázs István úgy véli, hogy a TRUSZOVA-dalokból „*az operaszerűség egyenesen »előbugyog«*”. Kurtág vokális alkotásaiból azonban hiányzik egy alapvető operai eszköz: a *párbeszéd* lehetősége. Ha nincs válasz, ha nincs válaszoló, akkor nincsen opera sem. Ha nincs párbeszéd, ha nincs jelen időben realizálható emberi kapcsolat, akkor az opera sem jöhet létre. Kurtág éppúgy küszködik az operával, ahogyan a nagyobb előadó-apparátussal vagy a nagyformával. És ebből a küzdelemből is kudarccal kell visszavonulnia, miközben harcai eredményeként felkavaró és gondolkodtató művek születnek – veresége gyümölcsei.

## I/9

Minden Kurtágról szóló írás hangsúlyozza a komponista enciklopédikus zenei műveltségét és a zenetörténeti hagyománynak a műveire gyakorolt meghatározó jelentőségű hatását. Valóban, a VONÓSNÉGYES-nél konstatált Bartók–Stravinsky–Webernhatások óta zeneszerzők egész sorozatát említhetjük, akik valamiképpen befolyásolták Kurtág írásmódját. Mára a lista igencsak hosszúra nyúlt, elég kiemelni néhányat a múltbeli komponisták közül, akikre Kurtág kimondva vagy kimondatlanul hivatkozik: Schütz, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Verdi, Muszorgszkij, Mahler.

A hagyományhoz fűződő viszony Kurtágnál nagyon sokféle. Műveiben sokkal többször találunk utalásokat, mint konkrét idézeteket. Hangütések, technikai tanulságok, a hallgató számára alig észrevehető kapcsolódások, gyakran csak egyfajta zeneszerzői tartás, viselkedésmód adaptálása az, amit Kurtág a hagyomány reá záporozó özönéből felhasznál. Sokszor utalnak ezzel összefüggésben arra a tényre, hogy Kurtág pedagógusként sohasem zeneszerzést tanított (amit Bartókhoz hasonlóan taníthatatlan diszciplínának tart), hanem kamarazenét. A Zeneakadémia professzoraként évtizedekig foglalkozott fiatal hegedűsöknek, zongoristáknak, vonósnégyeseknek a zenei hagyományba való bevezetésével. Ez a betanítói munka a zenetörténettel folytatott állandó dialógust jelent, és az aktív zenélés élményével erősíti azt a múlthoz kötő kapcsolatot, amelyre Anteuszként szüksége van a saját zenéje számára is.

Fel kell itt idéznünk egy pillanatra a zeneszerző Kurtág mellett az előadó Kurtágot is, aki annak idején zongora szakon is diplomát szerzett, noha ezután évtizedekig nem lépett a közönség elé. Később saját zongoradarabjai, a JÁTÉKOK, illetve Bach-átíratái interpretálásával ismét megjelent a koncertpódiumon, de mások zenéjének előadására nem gondolt. Egyetlen kivételt ismerünk: néhány évvel ezelőtt – jellemző módon röviddel az amerikai zeneszerzővel történt személyes találkozás után – eljátszotta John Cage zongoraművét, a CHEAP IMITATION-t. Ez a kompozíció Erik Satie egy darabjának véletlen-eljárásokkal transzformált „átíratá”. Hangzó anyaga egyszerű, töredezett, néhány hangból álló foszlányokból áll, és leginkább a totális sterilitás, a sem az átírat eredetijére, sem semmi másra nem emlékeztető tökéletes függetlenség jellemzi. Amikor azonban Kurtág játszotta ezt a darabot, mindvégig érezni lehetett azt a hihe-

tetlen szellemi feszültséget, amellyel felidéződött mindaz a népzenei, gregorián, barokk, klasszikus, modern dallamemlék, amelyet Cage semlegesnek szánt hangsorozatai Kurtág emlékezetéből előhívtak. Azt hiszem, Kurtág játékában a mű teljesen inadekvát interpretációja hangzott el, amely azonban arról árulkodott, hogy az ő számára nem létezik összefüggés nélküli hang, hogy szerinte minden zenei jelenség értelmezés, alakítás, a történeti összefüggésekbe való beágyazás után kiált, még Cage is.

## I/10

Kurtág vokális műveiben nemegyszer tematizálja közvetlenül a halál gondolatát. A BORNEMISZA-MONDÁSOK harmadik része teljes egészében arról az „erős, záváros és kulcsos ajtóról” szól, amelyen át „az szép illatú virágos és szép gyümölcsöt termő kertbe, ...az örök életre... megyünk”. De később is, alkalomról alkalomra visszatér ehhez a fogalomhoz. Erről beszélnek a HÖLDERLIN című Pilinszky-dal lehangzó záróhangjai, hasonló a gesztus a TRUSZOVA-dalokban az „Így halok meg” szavakra és még számos más dal végén, akkor is, ha a szöveg csak sejteti a halált. És megtaláljuk ezt a semmibe vezető búcsút a NYOLC ZONGORADARAB egyikének lezárásánál is. De talán ugyanezt jelentik másutt a kihunyásba futó skálamenetek, a *perdendosi al niente*, semmibe tűnő tételvégek. És talán ugyanerre utalnak a váratlan abbamaradások, a hirtelen megszakadást hozó zárlatok. Lassan úgy érezzük, mintha mindenünnen a halál, a beletörődéssel vagy tiltakozással, a megváltásként vagy kiszakításként fogadott halál tekintene ránk.

De Kurtág nemcsak a zenén belül, hanem annak verbális környezetében, címekben és ajánlásokban is szüntelen a halálra utal. Az „*In memoriam Lili Perl*” feliratot viselő BORNEMISZA-MONDÁSOK, az „*in memoriam Kardos Magda*” a JÁTÉKOK kezdetén, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN című gitárszólós zenekari kompozíció mellett tucatjával találunk műveiben tételeket vagy darabokat, amelyek egy-egy eltávozott barátot vagy pályatársat búcsúztatnak: Bálint Endrét és Ország Lilit, Pilinszky Jánost és Weöres Sándort, Kadosa Pált és Lendvai Ernőt, Kósa Györgyöt és Olivier Messiaent, Blum Tamást és Székely Endrét. Az utóbbi években, amióta Kurtág, mint maga mondja, „*már a testamentumát írja*”, szinte obszessziójává vált, hogy minden hozzá közel álló halottat bezárjon művei panteonjába.

## I/11

Hogyan születik meg tehát Kurtágnál a forma, akár a „kisforma” is? Az egyik fontos formaalkotó jegy az ellentét. Ahogyan Kurtág egy Károlyi Amy-megzenésítésének szövege mondja: „*A féktelen s a fékező / szétvet végül e két erő.*” És a zeneszerző azt írja e dal fölé: EGYENSÚLY. Vagyis éppen az összebékíthetetlen ellentétek egymás mellé állítása, a zenei anyagokból kibomló feszültség, a szinte magától adódó konfliktus válik a forma motorjává.

Az egyenletesen elindított mozgás hirtelen leállítás, egyfajta „tanulság” hozzáfűzése, vagy megfordítva: a szaggatott zenei szövet hirtelen összefogása – ezek máris elégséges eszközök egy apró, de feszült formai egység létrehozásához. Ez azt mutatja, hogy Kurtág kisformái – sokszor címeik ellenére – nem töredékek, hanem *aforizmák*. Egy gondolat, egy érzés, egy helyzet megragadása, majd az abból következő felismerés

kimondása adja ki a darab vagy a tétel folyamatát. Ez a fajta formálás, amely sokszor a zárómomentum felé irányított utat jár be, egyesíti a zártság hagyományos formai elképzelését és a darab végi ráébredés, a tradicionális értelemben vett katarzis lehetőségét.

Érdeemes azonban felfigyelni arra, hogy az ellentét, amely a korábbi zenei gondolkodásban kéz a kézben járt a visszatérés ideájával, Kurtágnál legtöbbször függetlenedik attól. Az egyik gondolattól a másikig vezető út nem megfordítható, nem vezethet vissza a második gondolattól az elsőhöz. Az irreverzibilitás képzelet Kurtág zenéjének nagyon jellemző eleme: a hátrahagyotthoz nem kanyarodhatunk már vissza, legfeljebb visszaemlékezhetünk rá.

## I/12

Talán először a Bálint István verseire írott NÉGY CAPRICCIO-ban ismerhetjük fel Kurtág ironikus modorát, amely aztán a Tandori nyomán készült ESZKÁ-EMIÉKZAJ-ban valósággal alaphanggá válik. És később is sok helyütt – legerősebben a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben – jelen van ez a játékos intonáció. Eszünkbe juthat persze az is, hogy az életműnek húsz éve háttérrel adó, egyre bővülő zongoradarab-gyűjtemény a JÁTÉKOK címet viseli. (Mennyire mást jelent ez a címadás, mint Bartók lezárt teljességre utaló MIKROKOZMOSZ-ác.)

A játék az értelmetlen világ tudomásulvételének és megválaszolásának talán legmegfelelőbb módja. Kurtág egyik József Attila-töredékének két sorával szólva: „*Játsszom. Azé az érdem, / ki játszalott.*” Vagy egy Kurtág-mondatot parafrázálva: *Nem szabad komolyan venni a dolgokat – halálosan komolyan kell venni a dolgokat.* Amivel játszunk, azt nagyon is megtiszteljük ezzel, hiszen ha formális-konvencionális módon tisztelnénk, azzal csak kigúnyolnánk. Általános érvényű lehet tehát a Kurtág egyik kórusdarabja elé illesztett Lermontov-móttó: „*Az élet, ha hüvös figyelemmel körültekintesz, nem más, mint egy üres és bolond tréfa.*” Nem nihilista rombolni akarás ez, hanem csupán keserű belátása a valódi építés lehetetlenségének.

## I/13

Kurtág ritmuselképzelését legkönnyebben a népzene felől érthetjük meg. *Parlando, rubato, giusto* – már Bartók megállapította, hogy e három fogalom leírhatja a népzene teljes ritmikus világát. Beszédritmushoz igazodó, szabadon hajlítható és végül táncszerűen feszes ritmika – ezeket a lehetőségeket takarja a három terminus.

Kurtágnál már nagyon korán, először a FÚVÓSÖTÖS-ben, majd a NYOLC ZONGORADARAB-ban jelenik meg az időtartam pontos lejegyzéséről lemondó kottázás, amelyben az egyes hangok hosszúsága nem rendelődik alá az egyenletesen tagoló metrumnak. E helyett az előadó saját tetszése szerinti, egymással meghatározatlan arányban álló időtartamú hangokat sorolhat egymás mellé. A metrumnak a kívülről a zenére aggatott rendje helyett belső rend, az előadó által megfelelőnek talált arányok szabályozzák a kompozíció megszólalását. Kurtág a JÁTÉKOK előszavában így foglalja össze a művével foglalkozó előadó elé állított követelményeit: „*És vágjunk neki bátran – tévedéstől sem félve – a legnehezebbnek: a hosszú és rövid értékekből teremtsünk érvényes arányokat, egységet, folyamatot – a magunk örömeire is.*” Eötvös Péter pedig saját dirigensi tapasztalatai

alapján így nyilatkozott: „*Ő tulajdonképpen csak két értéket vesz, hosszút vagy rövidet; és ez a »hosszú« a helye szerint lehet tetszőlegesen hosszú és a »rövid« a helye szerint valamivel hosszabb vagy rövidebb. Akár a nyelvben vagy egy versben, arról van szó, hogy ez éppen mit jelent, hogy miért hosszabb vagy rövidebb.*”

Nemritkán használja azonban Kurtág a hagyományos ritmusértékeket, még ha ezek sokszor már levetették is magukról a szabályosan lüktető metrum nyűgét. Ilyenkor gyakran választ egyenletes mozgású zenei anyagokat, amelyekben a muszkuláris élvezetnek a zenetörténetből régóta ismert öröme tér vissza. A ritmikusan szigorúbban formált darabokban aztán akár hagyományos táncok hangvétele is megjelenhet. Leggyakrabban a keringő az, amely így felidéződik, de mellette egy-egy közép-európai vagy orosz tánc lüktetése is beépülhet Kurtág-műbe. Ezek a táncidézetek sokszor ironikusan hatnak, de a felszín alól mindig kihallatszik a nosztalgia és a lemondás érzése is. A hallgatónak a kései Beethoven-vonósnégyesek táncallúziói jutnak az eszébe, az, ahogyan a klasszikus kvartett világába egy *Danza tedesca* vagy akár egy induló épül belé, karakteres ritmusába burkolva az elmúlás melankóliáját.

## I/14

Kurtágnak gyakran nincs is szüksége a formáláshoz az ellentétre. Elegendő számára egyetlen zenei gondolat, egyetlen mozgásforma, hogy aztán annak ismételtetése, változtatgatása töltsen ki a darabnak rendeltetett rövid időkeretet.

Ebben az egyanyagúságban Kurtágnál fontos szerep jut az imitáció technikájának. Ez a középkorig visszanyúló írásmód lehetőséget ad egyetlen dallami gondolat megsokszorozásából kiépíteni a teljes többszólamú faktúrárt. Miután a barokk fűgában elismerten csúcspontjához érkezett e technika, az utóbbi kétszáz évben a méltóságteljes múltba tekintés gondolata kapcsolódott az imitáció alkalmazásához. Kurtág azonban nosztalgia nélkül, eredendő természetességgel folyamodik az imitációhoz. Egész pályája során folytonosan kézben tartotta azt a lehetőséget, hogy egyetlen szólamból építse fel a zenei szövetet. Már a VONÓSNÉGYES-ben is találunk erre példákat, majd a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban – amelyet teljes joggal hasonlítottak a XVII. századi *kleines geistliches Konzert* Schütz-től ismert műfajához – jut csúcspontjára a kurtági kánonteknika. De később is, a TRUSZOVA-dalokban vagy az utóbbi évek nagyobb hangszeres kompozícióiban is állandóan jelen van az imitáció vagy a kánon koncentrációra készítő technikája.

Szemben a nagy múltú imitációval létezik az egygondolatúságnak egy másik fajtája is, amely amannál kevésbé előkelő rokonsággal dicsekedhet. Ez az ostinato, amelyben egy motívum ismételtetéséből épül fel a zenei szövet. Az ostinato az improvizatív, népi hangszeres zenék alapvető eszköze, Magyarországon éppúgy, akár a világ minden táján. Kurtághoz gyermekkori népzenei emlékek vagy Bartók közvetítésével jutott el az ostinato, és említésekor ismét a VONÓSNÉGYES-re kell elsőként hivatkoznunk, amelynek két tételében is meghatározó jelentősége van. Ez a technika az imitációhoz hasonlóan átszővi Kurtág egész életművét, mégpedig az utóbbi évek alkotásaiban végletes továbbfejlesztése, az egyetlen motívum végeérhetetlen ismételtetésére épülő *perpetuum mobile*-kompozíciók révén.

## I/15

Kurtág 1945-ben Budapestre érkezve ismerkedett meg egy hozzá hasonlóan Romániából Magyarországra áttelepült zeneszerző-növendékkel, Ligeti Györggyel. A következő tizenegy évet nagyon szoros barátságban töltötték együtt. Ligeti mutatta meg Kurtágnak „*Weörest, Kafkát, Webernt, Stockhausent, Frescobaldit, Csontváryt, Beckettet, Boscht, Helmst, Nancarrow-t, Musilt, Kleet*”.

1956 után szétváltak az utak: Ligeti Nyugatra ment, Kurtág Budapesten maradt. Életük és pályájuk ellentétes irányban haladt tovább: Ligeti komponálaskor nem utasítja el a kalkuláció segítségét (legutóbbi műveit éppenséggel a természettudományok legújabb eredményeivel állítja párhuzamba), Kurtág pedig azt mondja: „*anélkül fogok meghalni, hogy például akármit is megértenék a fraktális geometriából*”. Ligeti hangoztatja, hogy műről műre tovább akar haladni, Kurtág nem tagadja, hogy „*a bejárt utakat járom be ismét*”. Ligeti sokat ír és beszél műveiről, Kurtág majdnem soha. Ligeti negyedszázadig tanított zeneszerzést, Kurtág sohasem. Ligeti írt nagyzenekarra, írt operát, Kurtág soha. Ligeti gyakran egyetlen ütemben több hangot vet papírra, mint Kurtág egy egész darabban. Ligeti ritkán folyomodik az énekhanghoz, Kurtág életművének nagyobbik felét vokális darabok adják ki. Ligeti már 1960 táján óriási sikereket aratott, Kurtágnak csak több mint húsz évvel később jutott osztályrészül a nemzetközi hírnév. Ligeti „rosszul megkötött nyakkendőjű” zenét ír, Kurtág pedig egészen nyakkendő nélkül.

Aki ismeri mindkettejük életművét, megdöbbenőnek találhatja Kurtág vallomását: „*Sokáig, egy életen át vezetett Ligeti. Nem, azonnal ki kell javítanom magam: én követtem őt.*” Hogyan értsük ezt, hiszen látszatra áthidalhatatlanul nagy a köztük levő távolság? De mégis, létezik néhány rejtett pont, amely a külső szemlélő számára indokolhatja Kurtág „*Imitatio Christi*»-szindrómáját” Ligeti iránt. Ligeti zenéjében, akárcsak Kurtágnál, ott lebeg a teljes zenetörténeti hagyomány. Éppígy állandóan jelen van a fíntor lehetősége is, és – bár megfoghatatlanul, de mindig megérezhetően – ott lappang az iszonyú halálfélelem. A harmincéves korig részben külön és részben együtt töltött közös múlt igazolja a rokonságot, s ha valaki meg akarja érteni kettejük művészetét, nem feledkezhet meg egymáshoz való közelségükről. Éppígy: ha valaki meg akarja érteni, hogy milyen viszonyban állt az utolsó évtizedekben Magyarország zenéje a világgal, kettejük pályája és zenéje a legfontosabb kiindulópont lehet ehhez.

## I/16

Kurtágnak különleges a viszonya művei előadóihoz. Egyfelől gyakran ajánlja alkotásait kipróbált interpretálóinak, Fábian Mártának és Csengery Adrienne-nek, Kocsis Zoltánnak és Eötvös Péternek, hogy csak néhányat emeljünk ki a prominens Kurtág-előadók közül. Kurtág úgy írja partitúráit kedves muzikuspartnerei „testére”, ahogyan annak idején az operaszerzők az énekeseik számára, nagyon szem előtt tartva, hogy mi felel meg legjobban képességeiknek. Különleges előadói utasításai, a *marcatissimo di Kocsis* vagy a *Keller-vibrato* lehetne csupán játékos utalás, azonban ennél jóval több: egy-egy muzikus egyedi adottságának belépése az örökkévalóságnak szánt kotaszövegbe.

Ugyanakkor Kurtág agyongyötri előadóit a betanulás időszakában, a végeérhetetlen próbákon. „*Hangszobrászként*” dolgozza meg előadóját, örökké elégedetlen az eredménnyel, ötvenszer ismételt meg egy-egy hangot, míg meg nem szólal az, amit ő hallani akar. Ez a kivételesen kemény próbamunka azonban elengedhetetlen az autentikus Kurtág-előadáshoz. A kotta, amely amúgy is csak esendő közvetítője a zeneszerzői gondolatnak, Kurtágnál tökéletesen csődöt mond. A hangmagasság még lejegyezhető, több-kevesebb pontossággal a ritmus is, a gesztus azonban, amelynek csak egyetlen hiteles megnyilvánulása lehet, ellenáll a kottairás konvencióinak. Azt a belső tartást, amelyből a hang megszólalásának ki kell sugározni, nem lehet papírra vetni. Ám ha ez a tartás egyszer megszületik, akkor lehet a hangmagasság és a ritmus akár pontatlan és tökéletlen is, a mű, a zenei gondolat már megszólal.

## I/17

Úgy tetszik, a nem alkotás éppúgy Kurtág pályájának része, mint az alkotás. Látszólag a zeneszerző nem a nyilvánosságra tartozó magánügyeivel foglalkozunk, amikor a komponálás válságairól, az önkínzó, terméketlen szakaszokról beszélünk, amikor a művek keletkezésének ritmusát vagy éppen ritmustalanságát vizsgáljuk. De talán mégsem, hiszen Kurtágnál egy-egy kompozícióhoz láthatólag hozzátartozik megírásának a sebessége is. Mutatja ezt az is, ahogyan szinte kényszeres pontossággal dokumentálja művei nyomtatott kiadásaiban is a keletkezés napra pontos dátumait, mintegy felszólítva arra, hogy figyelembe vegyük ezeket az adatokat.

Az 1956 utáni válságból kiinduló érett pálya első tíz évében egyenletesen – tegyük hozzá: egyenletes lassúsággal – zajlott a komponálás. A következő mély krízis az 1960–70-es évek fordulóján állt be, és ebből a JÁTEKOK sorozatban termelt kis darabjai jelentették a kiutat. Ez a váratlan könnyedség más kompozíciókra is átsugárzott, például az ESZKÁ-EMLEKZAJ-ból hat dal végére Kurtág megdöbbentő sebességgel, 1975 augusztusának két hete alatt tett pontot, miközben a PILINSZKY-dalok utolsóján is dolgozott.

Ettől kezdve pedig rendszeressé vált a „kitéréses” komponálás, amikor egy mű megalkotása beékelődik egy másikéba, főként ha az utóbbi kompozíció megrendelésre készül, nyomasztó határidőre. A TRUSZOVA-dalok négyévnyi alkotási idejét például több más darab elkészülte szakította meg, köztük az OMAGGIO A LUIGI NONO. Az OP. 27, NO. 2 című kettősverseny munkálatai közben íródott a WHAT IS THE WORD. A mindmáig befejezetlen ZONGORAVERSENY jól haladó munkálatait szakította meg a KAFKA-FRAGMENTE, amelyekbe Kurtág először csak mint „*egy tiltott eledelt nassoló kisfrü*” fogott bele, mígnem hamarosan rádöbbsent: „*Semmi más kompozíciós tervre nem tudok már gondolni, csak a Kafka-szövegek megzenésítésére.*”

Jellemző módon ezek a „kitéréses” mindig egy személy vagy egy szöveg kihívó ihletése nyomán születtek. 1979-ben a Nonóval való találkozás, 1985-ben a Kafka-mondatok, 1990-ben pedig Beckett utolsó írása és Monyók Ildikó, az ideális előadó megismerése vezettek a komponáláshoz. És ezeknél a hirtelen döntéseknél felgyorsul a munkatempó is, mintha a kötelezettségtől elszakadni tudás hirtelen meghozná az alkotói biztonságot: az OMAGGIO négy hét alatt született meg, a hetvenpercnyi KAFKA nagy része szűk három hónap alatt, a Beckett-megzenésítés első változata pedig alig néhány nap leforgása alatt.



## I/18

Varga Bálint András foglalta össze szemléletes leegyszerűsítéssel Kurtág zenei világát: „*Két alapvető zenei gesztust találunk: a lírai dall és a görcsös, rángatózó, háborgó és vonakodó mozgást.*”

A dal, amelynek nem okvetlen kell vokális fogantatásúnak lennie, általánosabb értelemben egyfajta lírai álláspontot jelent. Leginkább a szépség iránti érzékenységben ragadhatjuk ezt meg. Kurtág világához mindig is hozzátartozott a hagyományos értelemben vett szépség keresése. Nincs ennek persze semmi köze a zenei múlt, a már bevált, sikeres kompozíciós módszerek manapság oly divatos idézgetéséhez. Kurtág nem visszafelé kutatja a szépséget, hanem előrefelé, eddig nem ismert zenei, dallami lehetőségekben találja meg az új szépség lehetőségét.

Kurtág „dalai” sokszor halkak, meghatározhatatlan ritmusban, tapogatózva haladnak előre. Minden egyes hangot várakozás előz meg, amely a hang megcsendülésekor elégiül ki, miközben a megszólaló hang aztán ismét előhívja a várakozást. A hallgató bizonytalanság és bizonyosság között hánykolódik, mindig sejtí, de sohasem tudja, merre vezet tovább a zeneszerző. Megnyugszik, hiszen sejtelve pontosan beigazolódi, majd újból nyugtalanná válik, hiszen nem tudhatja, hogy következő sejtelmei ismét beigazolódnak-e. Egyszerre érzi a szabadság kötetlenségét és a rend kötelékét. Bízí abban, hogy a zene mindvégig kézen fogva vezetí, de nem lehet biztos abban, hogy a zeneszerző nem lepi-e meg, nem hagyja-e magára bármely pillanatban. Nagynagy nyugalomban és soha nem nyugvó felajzottságban hallgathatjuk csak Kurtág lírai dalait; kiegyensúlyozottságuk felingerel, rejtett izgalma lecsillapít.

## I/19

Idézzük ismét Varga Bálint András jellemzését: „*Két alapvető zenei gesztust találunk: a lírai dall és a görcsös, rángatózó, háborgó és vonakodó mozgást.*”

A másodík kurtági alaptípust tehát a „mozgásban” ragadhatjuk meg. Itt nagyon is előtérbe kerül a kötött ritmus, ami éles ellentétben áll az inkább állóképekre emlékeztető „dalokkal”. Ám a mozgás, éppen a rövid formák, az egyöntetűség vagy az egyszerű ellentétek párosítása miatt nem vezet messzire. Nem a kalandozás, nem a menekülés, hanem a helybenjárás a kurtági mozgásélmény alapja. És ezzel a helybenjárással, a fejlődés, a kiszabadulás lehetetlenségének felismerésével Kurtágnak a hagyományos értelemben vett lírikus kifejezésmódtól legmesszebb álló darabjaiban is megtaláljuk a lírai alapállást, ezúttal nem az elégiikus hangvételben, hanem a tiltakozás sikolyában. (Nem véletlen, hogy a KAFKA-FRAGMENTE elsőként felvázolt darabjai, a NYUGTALANUL, a SOHA TÖBBÉ, a CSAK EZT NE is ebbe a körbe tartoznak.)

Legyen tehát szó nyugalomról vagy nyugtalanságról, boldogságról vagy boldogtalanságról, szerelemről vagy halálról, Kurtág mindig először lehetőségről és lehetetlenségről kezd löprengeni, és ebben a töprengésben újra és újra a lehetetlenség mellett dönt. Érzéseket átélni, érzéseket kifejezni, érzéseket közvetíteni – csupa lehetetlen vállalkozás. De pontosan lehetetlensége miatt kell megpróbálni, hogy azután a műből mindig a keservesen kiküzdött mégis feszültsége csapjon ki. Kurtág egész életműve a komponálás lehetetlenségéről szól, és éppen létével, amely mindig egyetlen hajszálon függ, tanúsítja, hogy a lehetetlen mégis lehetséges. És nem is csak egyszerűen lehetséges, hanem éppenséggel a világ legtermészetesebb dolga.

## II. Pálya

Kurtág pályájának ma is maradéktalanul vállalt szakasza harmincöt évvel ezelőtt kezdődött el. A zeneszerző szüksézszerűségében is sort kerít arra, hogy hangsúlyozza: az 1956-os törés után az 1957–58-as párizsi tartózkodás egyszerre volt zenei és emberi jelentőségű a számára. Hogy Milhaud-nál és Messiaennál tanult, hogy a hazaút alatt Kölnben Ligeti ARTIKULATION-ját és Stockhausen GRUPPEN-jét hallotta, ezek a zenei találkozások semmivel nem voltak fontosabbak számára a művészetpszichológus Marianne Steinnelel végzett közös munkánál. Ez az együttműködés vezet el a felismeréshez: *„Komponálni mindig csak akkor tudtam, ha elég jóban tudtam lenni önmagammal, ha el tudtam fogadni azt, amilyen vagyok – ha valamiféle világnézeti egységet találtam.”* Ugyanebből az együttműködésből fakadt a zenei felismerés: a bátorság a rövid zenei formákhoz és a bátorság a lassú munkához.

Az 1950–60-as évek fordulóján Kurtág hangszeres komponistaként kezdte. A VONÓSNÉGYES, a FÚVÓSÖTÖS, a NYOLC ZONGORADARAB, a NYOLC DUÓ hegedűre és cimbalomra, valamint a JELEK mélyhegedűre – ennyi az első öt év termése. Összesen öt opus harminchat tétele, egyenként félpercestől néhány perces hosszúságig. Többé-kevésbé szokványos hangszer-összeállítások, sok tekintetben még nagyrészt a kor diszszonanciahalmozást követelő idiómájában, gyakran még kötött ritmikával. Azonban: máris feltűnő a kizárólag kamarazenei hangzás, az egyik sorozatban már megjelenik Kurtág kedvelt cimbalomja, és figyelemre méltó a FÚVÓSÖTÖS-ben a későbbi kompozíciókban is kivételesen kezelt kürt kiemelt szerepe. Közös a ciklusokban, hogy mindahányszor néhány nagyon rövid darabból állnak össze (előképként Webernre szokás utalni). És megjelenik a kötetlen, az improvizáció felé hajló ritmusformálás is. Már ez az alig több mint félórányi zene is biztosított Kurtág számára valamiféle kivételes pozíciót a magyar zenei életben: titokzatosság és tisztelet lengte körül.

A következő öt évben, 1963–68-ig dolgozott Kurtág a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-n. Ez első, énekhangot is használó érett alkotása. Tudjuk, hogy eredetileg opera készült volna Bornemisza MAGYAR ELEKTRÁ-jából. Az operaterv elvetélt, helyette AZ ÖRDÖGI KÍSÉRTETEK kiragadott mondataiból alakult ki a szöveg. A forma változatlan: ezúttal huszonnégy miniatűr sorjázik egymás után. Új jelenség azonban, hogy ezek négy nagyobb részből állnak össze: VALLOMÁS, BÜN, HALÁL és TAVASZ – így a címek, amelyek köré, úgy tetszik, Kurtág egész akkori világképe elrendezhető. Az énekhang többnyire sűrű expresszivitásra törekszik, és Kurtágnál kivételes a pokolian nehéz zongorakíséret is, amelynek néhol túlzóan sűrű felrakásáról mégsem mondhatjuk, hogy zenekarszerű volna.

A BORNEMISZA utáni öt esztendő mintha egyetlen elnyúló válságkorszak lett volna. Először született még két vokális ciklus, az EGY TÉLI ALKONY EMLÉKÉRE hegedű- és cimbalomkísérettel, valamint a NÉGY CAPRICCIO újszerűen nagy kísérőapparátussal: fúvósötös, vonósötös és cimbalom-hárfa-zongora-ütők pengő-bongó kvartettjének együttesére. A következő opusból, a nagyzenekarra tervezett huszonnégy antifonából csupán három készült el (az egyetlen publikált tétel mindössze nyolc csellót és két cimbalmot foglalkoztat!). Csak 1973–75-ben, ismét visszatérve az énekhanghoz, nyílik meg a továbbkomponálás lehetősége: megíródnak a PILINSZKY-dalok és az ESZKÁ-EMLÉKZAJ, az előbbi egyetlen basszusciterától egészen egy nyolctagú apparátusig növekvő kísérettel, az utóbbi mindössze egyetlen hegedűtől alátámasztva.

Am az áttörés nem a dalokban született meg, előkészítette már a JÁTÉKOK zongoradarabjainak 1973 táján megindult sorozata. A pedagógiai céllal megkezdett gyűj-

temény feltehetőleg az „ez nem igazán kompozíció” szellemében vette le a bénító felelőség terhét a zeneszerzőről, és így születhetett meg néhány év alatt a majd' kétszáz darabos gyűjtemény. Jellemző, hogy ez az egyetlen érett Kurtág-alkotás, amely nem kapott opuszszámot, vagyis nincs besorolva a „művek” kánonjába. Igaz, nem is tekintendő kompozíciónak, hanem inkább egyfajta rezervoár, amelyből koncertről koncertre újabb és újabb alkalmi sorozatok állíthatók össze, és amelyből újabb kompozíciók ötletei és anyagai is meríthetők. Érdekes párhuzam ehhez, ahogyan Kurtág egy ízben egy 1957–58-ban Párizsban írt, publikálatlan negyvennyolc oldalas zongoradarabról beszél, egy „monstrumról”: „*A következő öt vagy akár tíz évben abból az anyagból éltem, amit ott összehordtam, ezekből fejlesztettem ki további kompozícióimat.*” Úgy látszik tehát, hogy háttér és előtér vagy etűd és kompozíció kettős síkja kezdettől jellemző volt Kurtág munkamódszerére.

1976 végén fogott bele Kurtág második nagyobb lélegzetű művébe, A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI című kamaraegyüttes kísérte dalsorozatba. A munka ismét évekig húzódott, azonban – másként, mint a BORNEMISZA-MONDÁSOK-nál – ezúttal több más kompozíció is született menet közben. Amellett, hogy a JÁTÉKOK folyamatosan tovább gyarapodott, elkészült az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS című vonósnégyes, a HERDECKER EURYTHMIE három kis sorozata, A KIS CSÁVA pikoló-harsona-gitár triói és az OMAGGIO A LUIGI NONO-kórusok. Óriási átalakulás ment végbe ebben az időben Kurtág műhelyében. Marianne Stein 1958-ban azt a követelményt állította Kurtág elé: kössön össze mindössze két hangot, kezdje tehát egy etűdszerűen kiragadott zeneszerzői problémánál. És most, a hetvenes évek végén Kurtág így fogalmazza meg credóját: „*Olyan rövidséget elérni, hogy minden pillanat lényeges és fontos legyen. ... Minden feleslegeset elhagyni, azaz a legtöbb kifejezést és tartalmat a legkevesebb hanggal megfogalmazni.*”

Végül 1980 végére készen állt a TRUSZOVA, huszonegy dal sorozata, a BORNEMISZA-MONDÁSOK-hoz hasonlóan kiegyensúlyozatlan arányú részekbe összefoglalva: MAGÁNY, EGY KIS EROTIKA, KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT – így a részek feliratai. Láthatjuk, hogy a központi téma a szerelem, pontosabban az elmúlt szerelem, vagyis éppen az, ami a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban véletlenül sem fordult elő. Ott a BŰN című részben „*kísértgetésről*”, „*undokságról*”, „*gonoszságról*” volt szó, nem konkrét bűnökről. A TRUSZOVA-dalok főhőse azonban kimondja, mi volt az ő „bűne”: „*Mindenért, / amit valaha együtt tettünk, / én fizetek.*” A TRUSZOVA-dalok sok más tekintetben is fordulópontot jelentenek: ez Kurtág első orosz nyelvű ciklusa, majd' húsz játékost foglalkoztató kísérőapparátusával ez az addig legnagyobb szabású Kurtág-mű, és végül, Pierre Boulez vezényletével bemutatva ez hozta meg az ötvenöt éves Kurtágnak a világhírt. Nem ok nélkül feltételezte a TRUSZOVA-dalok után egy angol Kurtág-szakértő: „*Szinte azt várnánk, hogy Kurtágnak ismét ugyanazt a bizonytalanságot kell megélnie a továbbvezető út felől, mint a BORNEMISZA után.*” Azonban távolról sem így történt. Az ismét meglelt énekhangtól és az ideális előadótól, Csengery Adrienne-től nem akart Kurtág elszakadni, így a nyolcvanas évek elején sorozatban születtek a további dalciklusok: a JELENFTEK EGY REGÉNYBŐL hegedű-, nagybőgő- és cimbalomkísérettel, a JÓZSEF ATTILA-TÖRÖDÉKEK szólóénekre, a HÉT DAL cimbalomkísérettel és a REKVIEM EGY BARÁTÉRT zongorakíséretes dalainak nagy része. Ezek mellett NYOLC TANDORI-KÓRUS, valamint egy egyelőre törökben levő orosz kórusorozat formálódott. És 1981 óta mindvégig ott lebegett a háttérben – akár a BORNEMISZA-MONDÁSOK után a 24 ANTIFONA – a ZONGORAVERSENY terve.

Említettük már, miként „tért ki” Kurtág ismét az „előre tervezetten nagy mű”, a ZONGORAVERSENY komponálásának kötelezettsége alól, és hogyan komponálta meg helyette a „véletlenül született nagy művet”, eddigi leghosszabb alkotását, a szopránra és hegedűre írott KAFKA-FRAGMENTÉ-t. E harmadik nagy vokális ciklus (terjedelmesebb, mint a BORNEMISZA és a TRUSZOVA együttvéve) számomra Kurtág főműve, amelyben filozofikus síkon összegződnek mindazok a témák, amelyek őt harminc éven át foglalkoztatták. Lezárás a KAFKA-FRAGMENTE, amely után ismét újabb kezdetnek kell következnie; úgy gondolhatnók, a hatvanéves Kurtág kései stíluskorszakába lép át.

A kései stílusnak általában jellemzője a koncentráltság, a végső dolgokra való összpontosítás. Mit tegyen azonban egy alkotó, aki egész életében mást sem tett, csak a legalapvetőbbre koncentrált? Kurtágnál 1987 után összpontosítás helyett hallatlan oldódás tapasztalható. Az előadó-apparátus és a forma egyszerre kezd duzzadni. A „...QUASI UNA FANTASIA...”, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN, az OP. 27, NO. 2 és végül a WHAT IS THE WORD – három és fél év leforgása alatt született négy, egyenként tíz-húsz perces darab, harminc-ötven fős előadó-apparátusokra, berlini, frankfurti, bécsi bemutatókkal. Ha mindezt egybevetjük a tizenöt, húsz évvel korábbi Kurtággal, mintha nem is ugyanaz az ember állna előttünk. Hogy azonban Kurtág mennyire ugyanaz maradt, azt nemcsak a kompozíciók stílusa, de az életmű korábbi állomásaihoz való nagyon hangsúlyozott kapcsolódás is tanúsítja. A „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótétele az 1978-as HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS egy darabját parafrazcálja, a GRABSTEIN egészében 1978–79-re nyúlik vissza, csupán a feldolgozás zenekari módja lett volna akkoriban elképzelhetetlen. Az OP. 27, NO. 2, ez a csellóra, zongorára és kettős zenekarra írt „versenymű” pedig két dalt és egy zongoradarabot tudhat előzményei között, valamennyi a nyolcvanas évek elejéről származik. Ugyancsak a szinte mániákussá vált idézőtechnikát mutatja az OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDRAEAE SZERVÁNSZKY, Kurtág harmadik vonósnégyese, amelyben a JÁTÉKOK több darabja mellett egy Szervánszky-idézet és Webern II. KANTÁTÁ-jának egy tétele is szerepel az alapanyagok között. Végül eljutunk a már említett „megkomponált programokig”, amelyekben ismét csak korábbi, a maguk idejében tökéletesre lecsiszolt, ám mégis továbbfejleszhetőnek bizonyuló darabok kerülnek egymás mellé. Érdekes módon a VISSZAPILLANTÁS-ban a JÁTÉKOK mellett az 1960–70-es évek kompozíciói, a NYOLC ZONGORADARAB, a BORNEMISZA-MONDÁSOK egyes tételei és a PILINSZKY-dalok kapnak erős hangsúlyt, ezek azok, amelyeket Kurtág ebben a beágyazottságban „*érvényesebb összefüggésben*” akar „hátrahagyni”.

### III. Darabok

#### III/1

Kurtág maga hangsúlyozza, hogy VONÓSNÉGYES-ének első tétele, az opus 1. első tizenhat üteme egyben egész életművének is expozíciója. Mit találunk ebben az alig kétpercnyi zenében, ami valóban elég lehet arra, hogy egy több évtizedes alkotói pálya csírája lehessen?

Két dolog tűnik fel azonnal: a nagyon aprólékos tagoltság és a megfoghatatlan eszközökkel kiépített, az egész tételt átfogó ív. Kurtág itt még a klasszikus-romantikus hagyomány szellemében valóban formál, világosan felismerhetjük az egyes szakasz-

kat, amelyek a bemutatás, a továbbfejlesztés és a lezárás funkcióit töltik be. Ezeket a részeket az ugrásszerűen élénkebbé váló tempó is elkülöníti egymástól. Ami azonban hiányzik, az a megragadható zenei anyag, a téma. Ennek helyét egyes hangzások veszik át, amelyek hangközeikben, ritmusukban és jellegükben igen eltérők. Stabil és csiszoltan világos alakzatok ezek, amelyek *en miniature* egy-egy karaktert képesek ábrázolni.

A tételt nyitó, égi magasságokban lebegő, alig hallhatóan áttetsző üveghangokra egy durván hangos, sűrű akkord következik. Majd ismét tiszta hangzás, egy kvinttorony szólal meg, amit egy tömör, mégis szélesen kiterített akkord vág le. Glissandók, pengetett hangok, gyors hangismétlések sorakoznak, míg egy rövid, az előbbieknél dallamosabb sóhaj zárja le az első szakaszt. Alig fél perc alatt vagy tíz különböző zenei gesztust hallunk, ezek összekapcsolódnak, utalnak egymásra, ellentmondanak egymásnak, pusztá létezésüket demonstrálják és jelentést hordoznak. Rendezettségükkel szemlélődésre készítetnek, belső impulzusaikkal részvételre ösztönzik a hallgatót. Távolságot tartanak, és nagyon is közel lépnek hozzánk. Hallatlan feszültséget keltenek, és ezt a feszültséget óriási önuralommal fékezik. Ilyen tehát Kurtág önarcképe harminchárom éves korából.

### III/2

Az 1980-ban befejezett TRUSZOVA-dalok nyitótétele látszatra alapvetően más hangot üt meg, mint a húsz évvel korábbi VONÓSNÉGYES. Egy izgatott brácsamotívum fölött lép be egyenként a többi vonós-, majd fúvósszólam, később a zongora, a hárfa, a cimbalom, a mandolin, a vibrafon. Töredezettség helyett lázas folyamatosság jellemzi a kíséretet, ami az énekes nagy hangközöket átívelő, kötött dallamán is átüt. Ugyanakkor a nagyméretű és színes apparátus egyes tagjai kis motívumok ismételtetéséből építik folyamatos vonalaikat, és mindvégig a leghalkabb szinten maradnak.

A kvartett hangvételét sokkal pazarlóbb és közlékenyebb írásmód váltotta fel, azonban a nyilvánvalóan kötetlenebb szerkesztésmód sem változtat Kurtág alapállásán. A VONÓSNÉGYES-ben felismert tartózkodóan izzó intonáció a TRUSZOVA kezdetén is megfigyelhető. A gyors tempó sűrűsége és a sejtelmesen visszafogott dinamika ellentétében éppúgy megragadható ez az ellentét, mint az ismételtetett motívumok izgalma és az ismételtetésből előálló feszült állókép ellentmondásában. A nyitódal a TRUSZOVA ciklusában az egyik leghosszabb tétel, de a benne felismerhető kontrasztok megtalálhatók a sorozat többi, tömörebb fogalmazású darabjában is.

### III/3

Alighanem az 1975-ben lezárt PILINSZKY-dalok az a Kurtág-mű, amelynél a kompozíció csekély játszottsága és a zeneszerző által neki tulajdonított jelentősége a legtávolabb esik egymástól. Hogy Kurtág számára mennyire fontosak ezek a dalok, az mutatja, hogy egyes darabjait a JÁTÉKOK-ban is szerepelteti, kamarazenei kíséretüket 1986-ban zongorára is átírta (ez a fajta, szinte népszerűsítő átdolgozás Kurtágnál egyedi eset), majd 1992-ben, ismét más együttesre átkalkalmazva, a VISSZAPILLANTÁS-ba is felvette őket.

A PILINSZKY-dalok első darabja a legaszketikusabb Kurtág-alkotás. A baritonszó-

lista gyötrő lassúsággal, egyetlen hangon recitálja a vers szavait. A verssorok első hangjait kínos erőlködéssel, torzan, „szájpaddlason”, „préselt hangon”, majd „torokhangon” próbálja kiejteni. Mögötte egyetlen, vonóval megszólaltatott citera szinte azonosíthatatlan hangszínnel ugyanezt a hangot tartja ki folyamatosan. A dal végén, az utolsó szónál ereszkedik egyetlen félhangot a recitálás és ezzel együtt a citera is, hogy egy újabb félhanggal mélyebben, egyetlen kitartott magánhangzón haljon el.

Az ALKOHOL című Pilinszky-vers tagoltsága sokféle kép lehetőségét kínálná a zeneszerzőnek: „*Előhívom a lehetetlent, egy ház áll rajta, s egy bokor, egy néma, néma állat és egy nadrágszár a szürkületben.*” Azonban Kurtág lemond ezek zenébe fogalmazásáról, ehelyett megmarad az imént leírt, felülmúlhatatlanul puritán megzenésítésnél. A szöveg teljes egészében önmagát hordozza csupán, a komponista csak minimális megformálással járul hozzá a vers előadásához. Ám éppen ez a feltűnően kevés, ez a nagyon visszafogott hozzájárulás teremt meg a megzenésítés roppant feszültségét. E dal példája lehet Kurtág hetvenes években érvényes ars poeticájának: a legkevesebb hanggal a legtöbbet elmondani.

### III/4

Az 1990-ben lezárt OP. 27, NO. 2, közkeletű nevén a KETTŐSVERSENY az utóbbi évek legnagyobb szabású Kurtág-kompozíciója. A cselló- és zongoraszólót, valamint két, egyenként több mint húszfős zenekart foglalkoztató mű négy egybekomponált tétele kivételes belső színességével tűnik ki. A bemutató karmestere, Eötvös Péter tapasztalta, hogy Kurtág „*a hihetetlen egyszerű és a nagyon komplex dolgokat mindig vegyíti, azaz ezek mindig egymást váltják; az ember megdöbben a dolgok egyszerűségén, és hirtelen jönnek olyan komplex struktúrák, amelyeket*” – így Eötvös – „*én magam, aki gyakran vezényeltem és próbáltam ezeket a darabokat, a mai napig nem tudok áthallani*”.

A KETTŐSVERSENY két középső gyors tétele között köt át egy lassú szakasz. Kezdetéhez Kurtág a keresztény temetési szertartás egyik hagyományos dallamára utalva bejegyzí a partitúrába: „*Circumdederunt me gemitus mortis*”, „*körülvettek engem a halál sóhajai*”. Csak szövegében idézi ez a szakasz a rítust, zenéjében független a gregorián dallamtól. A szólócselló szólama ezekben az ütemekben a legmélyebb húron egészen apró, negyedhangnyi lépésekben hullámszik lefelé. Hol megtorpan, hol visszafordul, míg lefelé haladtában el nem éri a hangszer legmélyebb hangját. De itt sem áll meg, hanem továbbhalad, ám ekkor a csellista leveszi kezét a hangszerről, és a hangolókulccsal állítja mind mélyebbre a C-húr alaphangját. Lélegzetelállító pillanatok ezek, amikor a meglazított húrok segítségével mintegy átléphetünk a lehetséges hangok határán, és a zenei nem létező zónájába jutunk. A zenekar mindvégig leheletnyi motívumokból szőtt aurával veszi körül a csellót. A zongora és a hárfák elkísérik „pokoljárására”, a többi hangszer pedig – szétszórtan a hangversenyterem legkülönbözőbb szintjeire – rövid, kísértetiesen szűk járású futamokkal és glissandókkal, apró ceruzavonásokkal rajzolja őt körül. Amikor pedig ismét visszaérkezünk a valóságba, amikor újra elérjük a húr alaphangját, és a csellista hozzáfoghat hangszere behangolásához (ahogyan ezt Kurtág pontosan kikottázza), váratlanul a zongora lép előtérbe. Egy korábban már hallott kicsiny, táncos motívumot szólaltat meg, amely egyetlen pillanat alatt visszahozza a hallgatót a földre.

Ez a szakasz, amely pontosan a KETTŐSVERSENY centrumában található, anyagában és megfogalmazásában nem, de funkciójában nagyon is emlékeztet a magyar zene-

történet egyik legnagyobb pillanatára, a CANTATA PROFANA hídjára. Ám Kurtágnál a híd nemcsak a valóságból vezet az ideálok világába, hanem – a középkori misztériumok nyelvén – a lelkek csonthídján át köti össze az elvesztett életet a meglett élettel, és a purgatórium tüzeinek elszakító és újra összekötő erejével töröl el és teremt újjá, tisztít meg.

### III/5

A BORNEMISZA-MONDÁSOK harmadik részében, a HALÁI feliratú tételben jelenik meg a Kurtág-zene legfontosabb „mottója”. A „*Virág, virág az ember*” szavak kiszolgálottsága egyszerre sugallja a halállal szembesülő emberi lét szépségét és törekenségét. A szólóének mindössze nyolc hangja háromhangnyi „zongora-utójátékkal” megtoldva egyetlen intervallumot, a nagytercet sorolja egymás után ötször. A nagyterc pedig nem más, mint Kurtág egyik hagyományosan „beszédes” hangköze, amely a VONÓSNÉGYES legelső hangzásának, egy „*quasi dúr-akkordnak*” a legfeltűnőbb alkotórésze. Ez a „*tisztaság-akkord*” bomlik ki melodikus alakban a „*Virág az ember*” mottóban. Hogy nemcsak a szöveggel együtt hordozza e dallam a jelentését, az mutatja, hogy már a BORNEMISZA-ban is visszatér egyszer, a zongora és az ének szerepcseréjével. Az instrumentum tehát önállóan is képes hangjában és ritmusában visszaidézni a szavakat, melyekhez ekkor utójátékként csatlakozik a szöveg elrecitálása.

A hetvenes és nyolcvanas években aztán újra és újra feltűnik a „*Virág az ember*” felirat több helyen a JÁTÉKOK-ban és a HERDECKER EURYTHMIE-ban is. Az egyes kompozíciók kidolgozása egyszer pontosan idézi a BORNEMISZA hangjait, másszor csak a tömörség, a lassú tempó, az egyszerűség utal a mottóra. A szöveg szótagjai általában aláhelyezhetők a hangszeres változatoknak is, azonban az eredeti dallamlépések teljesen elváltoztathatják alakjukat. Átváltoznak, azonban továbbra is zenci alapelemnek mutatkoznak. Lehet ez egy tölcseyszerűen kinyíló dallam, előkéekkel ornamentált kromatika vagy éppenséggel egy másik tiszta hangköz, a kvintek sorjázása. Ez az utolsó lehetőség jelenik meg aztán az OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDRAE SZERVÁNSZKY című vonósnégyes csellósólóra komponált nyitódarabjában. Ez a tétel – eredetileg egy tragikusan fiatalon elhunyt csellista emlékére szánva – ismét visszavezeti a mottót a halállal való szembenézés gondolatához, az elfogadhatatlanba való beletörődéshez, amellyel szemben egyedül a zene törekény szépsége adhat menedéket.

### III/6

Kurtág szóban gyakran hivatkozik a JÁTÉKOK egyik darabjára, ami azonban a zongoradarabokból összeállított különféle koncertműsorokban sohasem hangzik el. Ez a kompozíció is joggal viselhetné a „talált tárgy” címet, valójában a 12 MIKROLÚDIUM című sorozat első darabja. A darab mindössze két mozzanattól, összesen négy hangjegyből áll: egy igen hosszan kitartott C-re egy rövidebb, háromhangos hangfürt, H–C–D együttese következik. A C a zenetörténetben a *par excellence* alaphang, a mindenkori bázis szimbóluma, a hangfürt pedig a maga sűrűségével és belső kiegyensúlyozatlanságával dialektikus feszültséget sugall. Azonban a zene szövege nemcsak hangjegyekből áll, kiegészítik az előadói előírások is, ez alkalommal egy az első hang alá írott hangosítás és halkítás, a hangerő egyetlen hangra helyezett hullámlázása. Ez az

utasítás azonban fiktív, valójában egyetlen zongorista sem képes a már megütött és magától lecsengő hangot felhangosítani. A dinamikai előírás technikai utasítás helyett szellemi illúziókeltést követel az előadótól, aki csak koncentrációja erejével képes ezt a hatást elérni.

A két egyszerű hangzás ambivalens kapcsolatát Kurtág maga így értelmezi: „*kinyílik... vagy emígy... késleltetésnek is elképzelhetem... és akkor megint másképp hangzik; azaz becsukódik, vagy kinyílik, vagy ez éppenséggel egy félzárlat*”. Kinyílás, becsukódás, feszültségkeltés, feszültségoldás – ezek mind klasszikus zenei fogalmak, amelyekkel rendszerint egy hosszabb dallamot, például egy mozarti periódust szoktunk leírni. Kurtágnál mindez a legesszenciálisabb összetevőkre korlátozódik, azonban a kapcsolat ezek között pontosan követi a zenetörténetből ismert viszonylatokat. A zenei összefüggések a hagyományt fűzik tovább, a hangzás azonban új, de ez az új hangzás – és ebben rejlik Kurtág zseniális szintetizálóereje – ugyanakkor képes a hagyományos zenei kommunikáció működését felidézni.

### III/7

A JÁTÉKOK egy másik, Kurtág számára nagyon fontos darabja, amely a C-MIKROLÚDIUM-mal szemben minden koncertprogramjában szerepel, az ÖRÖKMOZGÓ címet viseli. Ez a kis kompozíció nem áll másból, mint a billentyűzeten végigfutó, táguló és szűkülő glissandók sorozatából.

A zongorista keze a középfekvésből kiindulva mind szélesebb hullámokban halad fel-le a fehér billentyűk diatonikus skálát kiadó sorozatán, mígnem a klaviatúra teljes terjedelmének kihasználásakor a diatónia hirtelen a fekete billentyűkre vált át, és egy másik elemi hangrendszert, a pentatóniát szólaltatja meg. A tágulásra szűkülés következik, amelyet a középfekvés újbóli elérésekor váratlan gyorsulás és hangosítás zár le, mígnem – a cím értelmében – a folyamat előlről kezdődik, és tetszés szerint, rendszerint háromszor ismétlődik. Végül – ezúttal ellentmondásban a címmel – egyetlen hevesen lefelé száguldó glissando és egy a mélyben durván, tenyérrrel megütött hangfürt zárja le a darabot.

Az alcím TALÁLT TÁRGY-nak jelöli a kompozíciót, és itt érhetjük tetten, hogyan keveredik a talált a megformálttal: a zongora klaviatúrájából magától adódik a glissando; a hullámforma és a végtelen ismétlés pedig szinte tudattalanul alkalmazható formálási gondolatok. Azonban a zeneszerzői beavatkozások: a fekete billentyűk időzített bevonása, a folyamat minden periódusát záró feszültségkeltés, valamint a lezárás gesztusa mutatják, hogy miképpen alakítható át a magától értetődő zenei folyamat zárt kompozícióvá. A véletlenül megjelölhető lehetőségek korlátlanúsága és az alkotás folyamán elkerülhetetlen választás kényszere állandó kettőssége Kurtág világának, aki szüntelen úton van a zene formálatlan, természetes adottságainak keresése és az egyszeri megformáltság lerögzítése között.

### III/8

Kurtágnak – rejtőzködő magatartásából következően – nem szokása nyíltan beszélni ars poeticájáról. Mégis, 1980 táján több dalában, legtöbbször a JÓZSEF ATTILA-TÖRÖDÉKEK-ben zenésít meg olyan verseket, fragmentumokat, amelyek közvetlenül vonatkoznak az alkotás céljára és folyamatára. „*Tizenöt éve írok költeményt / és most, amikor költő*



*lennék végre, / csak állok itt a vasgyár szegletén / s nincsen szavam a holdvilágos égre” – így az egyik kiválasztott József Attila-törödékek. Vagy: „Ének, hajolj ki ajkamon, / s te bánat, ne érij el, csak holnap. / Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmit nem tudón daloljak” – mondja Kurtág sorozatában a záródarab szövege. A HÉT DAL ciklusában pedig hat Károlyi Amy-vers után, „idegen testként” áll Tandori Dezső fordításában Kobayashi Issa verse, amely címében is az ARS POETICA szavakat viseli: „Csak lassan, szépen; / gondosan mászd meg, csiga, / a Fuji hegyét.”*

A képességek hiánya, az alázat és az alkotó kicsinységének a feladat nagyságához való viszonya, a lassan haladó gondossággal elérhető eredmények tisztelete – ezek az ars poeticák központi gondolatai. Csak szerénység volna ez? Sokkal inkább realista számvetés. Jellemző, hogy e szövegek éppen ezekben a ciklusokban, a kíséret nélküli szólóénekekre írott, illetve az egyetlen cimbalmot kíséretül vevő sorozatokban jelennek meg. A JÓZSEF ATTILA-TÖRÖDÉKEK-ben az énekes teljesen magára marad, hangjára egyetlen hangszer sem rezonál, mindent neki magának kell kimondania. A TÖRÖDÉKEK-ben éppen az eszközök szikársága és a tartalom gazdagsága közti feszültségben kerülnek előtérbe a karakterek, a gesztusok.

Az elsőként említett törödékekben hidegen, beszédszerűen, ám mégis zengőn kell felcsendülnie a versnek. A mély fekvésű énekhang a szöveg lüktetése szerint, kötetlen ritmushoz recitálja a szótagokat. A megzenésítés dallami íve pedig Kurtág egyik kedves fordulatát, a táguló tölcserre emlékeztető, mind szélesebb hangközlépéseket használó modellt követi. A tölcserelv a hangerőben és a gesztikában is megjelenik: a kezdetben kiegyensúlyozott recitáció karaktere a törödékek végére polarizálódik. Ez a konfrontáció azt jelenti, hogy éppen magát a megverselendő költői tárgyat, a „*holdvilágos égre*” két szavát állítja egymással legnagyobb ellentétbe a zene. Az első szó a legmagasabban, a legnagyobb hangerővel és a legfokozottabb dallami töltéssel (*dolce*, édesen, jegyzi ide Kurtág), míg a második szó a legmélyebben, a leghalkabban és már teljesen beszédszerűen hangzik el. A költői akarat hiábavalósága és mégis megvalósulása egyszerre fogalmazódik meg ebben a dallamfordulatban.

### III/9

Az 1988-ban befejezett „...QUASI UNA FANTASIA...” Kurtág kései stílusának első, formájában és apparátusában egyaránt nagyszabásúnak mondható darabja. A zongoraszólót a hagyományos nagyzenekar majd’ valamennyi hangszerét foglalkoztató, bőséges ütős garnitúrával kiegészített együttes veszi körül. A körülvevés nemcsak metaforikus értelemben, hanem konkrétan is érvényes: a központi pódiumon álló zongorát kísérő hangszerek a hangversenyterem különböző oldalain és szintjein helyezendők el, hogy az egész tér megteljen hanggal. Az embernek óhatatlanul eszébe jut Shakespeare nevezetes mondata: „*The isle is full of noises, sounds, and sweet airs.*” Ez a zenekarkezelés a „...QUASI UNA FANTASIA...” után törvényszerűvé válik Kurtágnál.

A „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótétele egy tíz évvel korábbi vonósnégyesdarabra nyúlik vissza. Kurtág saját bevallása szerint az egész kompozíciót e tételre írott variációsorozatnak szánta, ám a kompozíciós terv végül más irányba fordult. Megmaradt azonban a zárótétel, amelyben az eredetileg négy soros dallam – itt teljes joggal használjuk e szót – és a sorokat összekötő-élválasztó kis akkordsor bomlik ki a zongora és a zenekar dialógusában. Az egyes sorokat visszhanghatással megkettőzve a zongora

és a vonósok szólaltatják meg egymás után. A pontszerűen megütött zongorahangok és a kötött játékra képes vonósok, az impulzus és a folyamatosság ellentéte visszatükröződik a dallamot körülzsongó kíséretben is. Egyfelől a hárfa, a cimbalom, a vibrafon és a cseleszta hangpontjai, másfelől a blockflöte, a kürt és a szájharmonikák hangvonalai társulnak a középpontban álló dallamhoz. Végül kihunynak a pontok, és az eredetileg is vonós fogantatású dallam leereszkedő zárása egyetlen csellóhangban hal el.

Az alig hallható tartományban mozgó párbeszéd letagadhatatlanul a tiszta szépséget keresi, joggal nevezte egyik elemzője a tételt „*a Paradicsom ígéreté*”-nek. A vonósnegyesben szigetként állt az eredeti zenei anyag, amely a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ban a három előző tétel folyamatának végcéljává emelkedik. Az idézet kiválasztása és átdolgozása egyszerre hangsúlyozza az alkotói munka koherenciáját és egy új, a hangszíneket és a teret is a kompozíció elemei közé bevonó gondolkodásmódot.

### III/10

Az addig kizárólag miniatűröket komponáló Kurtág a BORNEMISZA-MONDÁSOK első részében, a VALLOMÁS-ban alkotta meg első terjedelmesebb tételét. Más szempontból is kivételes ez a tétel, hiszen ez Kurtág egyetlen darabja, amelyben a tizenkétfokúság szigorú technikáját alkalmazta. Egyetlen kiválasztott hangsorból nő ki a tétel minden melodikus és harmóniai alakzata, mégpedig olyan, az elemzőt lenyűgöző bravúros virtuozitással, amit Kurtágnál elképzelhetetlennek tarthatnánk.

Különös, hogy első szöveggel is egyértelműsített zenei megnyilatkozásában, amely éppen az alkotás kínjáról és kényszeréről szól, Kurtág ezt a mind terjedelmében, mind technikájában tőle idegen kifejezésmódot választotta. Bornemisza Péter megdöbbenően modern, szinte pszichoanalitikus világossággal fogalmazza meg „alkotásfilozófiáját”: „*De hova inkább igyekeztem lenyomnom, annyiival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az sok kísértet. Kik miatt nem lőn mit tennem, hanem akaratom ellen is nagy pironkodva ki kellették ez világ láttára bocsátanom.*” A belső kényszer, az ellenkezés és a szégyen együttes érzései hozzák létre a műveket, Bornemisza prédikációit éppúgy, mint Kurtág kompozícióit.

Az énekszólam suttozásból kibomló nagyívű dallamosságában és a zongora ritmikus kopogásból kinövő akkordtornaiban közös a Monteverdiig visszanyúló, izgatott *conciatohang*. Önmagának kiszolgáltatva és önmagát legyőzve kell a zeneszerzőnek megküzdenie a kompozíció megszületéséért, és abban az önkínzó harcban, amit az alkotás jelent, a minden képességüket megfeszítő előadóknek is osztozniuk kell. Az egyszerű hangismétléstől kell leszállni a gomolygó hangfürtökig, hogy aztán a kikomponált káoszról újból kiemelkedve jussunk el a kezdettől keresett hangig, a művek keletkezéséről szóló mű beteljesedéséig.

### III/11

A JELENETEK EGY REGÉNYBŐL. Kurtág második orosz nyelvű dalciklusa Dalos Rimma verseire. A REGÉNY a TRUSZOVA folytatása és ellentéte is egyben, a korábbi sorozat izgalmát és színességét higgadtabb önreflexió és aszketikusabb hangszerelés váltja fel. A TRUSZOVA kozmikus magányának, érzékiségének és csalódottságának tere a magánszféra tudatosan leszűkített világává zárul össze.

A MESE című dal szövege fantázia és realitás ellentétét állítja elénk: „*Csillagos ég sugarában, / istennőként akartam / megjelenni néked, / aztán / ajtót nyitok – lomposan, / piszkos kezemben söprű.*” Kurtág átveszi e kettősséget, de messze eltúlozza a két karaktert. A dal első fele Kurtág egyházzenei fogantatású korálhangvételésben szólal meg, míg a második rész az orosz tánc feliratot viseli. Nyilvánvaló, hogy a versben e két hangütés, mondhatni a szent és a profán ellentéte jelen van, ám a konkrét konnotációk már Kurtág találmányai. Tempó, ritmus, dallamképzés, hangszerhasználat – ezek mind gyökeresen megváltoznak a dal közepén. Ami az első szakaszban lassú vonulásban halad, elnyújtott, mind nagyobb hangközöket átívelő melodikus vonal, amit a cimbalom, a hegedű és a nagybőgő hol tisztább, hol disszonásabb párhuzamokban kísér, az a második részben gyors, szögletes, ritmikus, szűk járású dallammá alakul át, miközben a kísérő apparátus tipikus népzenei „bandaként” hangzik.

A MESE jellemző példája Kurtág nyolcvanas évekbeli stílusának, amelyben a korábban megfigyelt ellentétek korántsem csillapulnak, de megfogalmazásuk még az eddieknél is konkrétabbá válik. A saját stílus és a zenei köznyelv elemeiből építkezve, a hallgató emlékeire és képzettársításaira utalva, nem könnyedén, mégis a korábbi hermetikus zártsgot részben levetkezve, érzékileg megragadóbban tárja magát e dal a közönség elé. Az álomvilág konfrontálódik a kiábrándító valósággal, ám ez a szembeállítás nem naturalista módon, hanem stilizálás útján, tisztán zenei alakban jelenik meg.

### III/12

A KAFKA-FRAGMENTE egyik darabját Kurtág a JELENET A VILLAMOSON címmel látta el. A majdhogynem abszurd szöveg Eduardováról, a különönc táncosnőről szól, aki a villamoson is két hegedűssel kísérteti magát, akik utazás közben tánczenét játszanak a szórakoztatására.

Kurtág valóban „jeleneként” komponálja meg ezt a tételt, a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben az énekes mellett mindvégig társul álló egyetlen hegedűs veszi át a szövegben szereplő két hegedűs szerepét. Egyetlen hegedűs, aki azonban két hegedűn, egy különlegesen elhangolt és egy rendes hangolású instrumentumon játszik egymás után. Az énekes a KAFKA-ban gyakori, dúsan díszített modorban, de az elbeszélés tartózkodásával adja elő a szöveget. Úgy tetszik, itt a hangszeres muzikusé a főszerep, aki akrobatikus mutatványokkal, valóságos virtuózként veszi magára a jelenet atmoszférájának megteremtését. A dal második és harmadik része egy-egy tánckaraktert bont ki, amelyeket Kurtág az Eusebius és Florestan nevekkel feliratoz. E nevek Schumann két irodalmi figuráját, a szemlélődés és a szenvedély megtestesítőit idézik fel. Kurtágnál az előbbihez keringő, az utóbbihoz pedig romános hangvételő táncdallam társul.

Ennél a dalnál csődöt mondanak az eddig Kurtágra alkalmazott fogalmaink. Egyszerűség és bonyolultság most nem egymás mellett, hanem valóban egyszerre van jelen. Hallatlanul komplex ritmikát, roppant cizellált dallami kidolgozást olvashatunk ki a kottából, de ami megszólal, az mégis nagyon közvetlenül hat. Úgy tetszik, hogy a komponálás tevékenységének szinte klasszikus letisztulása, természetessége a nyolcvanas évek derekára Kurtág stílusának alapvető jellemzőjévé vált. Ugyanakkor a Kurtág által többnyire megvetően idézett színpadiasság, a soha el nem készülő opera terpepe is szóhoz jut, azonban – és ez alighanem nagyon fontos – mindez csak a koncertpódiumon történik.

## IV. Ciklusok

### IV/1

A TRUSZOVA-dalok Kurtág vokális ciklusépítésének jellegzetes példája. A huszonegy dal három, aránytalan eloszlású sorozatba rendeződik. (Hasonló beosztást találunk egyébként a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban, a TANDORI-KÓRUSOK-ban és a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben.) A kettő plusz négy plusz tizenöt megosztású ciklusok mind terjedelmükben, mind geneziséjükben sajátos képet mutatnak. A hosszabb, belsejükben is ízletesebb dalok a rövidebb sorozatokban jelennek meg, és komponálásuk lezárása az egész mű négyéves alkotásának utolsó szakaszában történt. Arra gondolhatunk, hogy Kurtág menet közben átértékelhette kezdeti elképzelését, és az eredetileg rövidebb dalokból tervezett sorozatot, amelynek darabjai a jelenlegi harmadik részben találhatóak, utólag fejeltte meg az első két rész összesen hat dalával.

Ez a ciklusrend végül azt eredményezi, hogy a kompozíció nagyját kitevő harmadik rész dalai rövideységük miatt az első két rész hosszabb dalai mellett valamiféle függelék benyomását keltik. Elemcinek sokasága és sokfélesége miatt azonban ez a „függelék” mégis az első hat dal fölébe kerekedik, így a ciklus centrumát kutató hallgató végül teljességgel tanácstalan marad. A MAGÁNYOSSÁG feliratú első rész dalpárja izgalom és megrendült nyugalom ellentétére épül, egy elviselhetetlen helyzet elleni tiltakozás és az elfogadhatatlanba való beletörődés állapotaiban mutatja a TRUSZOVA hősnőjét. Az EGY KIS EROTIKA című második rész négy darabjában a szenvedély brutalitása tör elő, dalciklus esetében különös módon a rész közepén álló hangszeres közjátékban a legerősebben. Kurtágra nagyon jellemző paradoxon, hogy a kitárulkozás éppen a szöveg elnémulásakor, a megfoghatónak a megfoghatatlanba való áttemelésekor válik a legnyilvánvalóbbá. Az első két rész feszültséget feszültségre halmozó felfokozottságát ellensúlyozza a harmadik rész, a KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT apró mozaikkövekből szerkesztett sorozata, amelyben boldog és borzalmas, emlékezetes és fájdalmasan elfelejthetetlen pillanatok váltakoznak. Pontosán a rövideg, az ábrázolás helyébe lépő felvillantás, a váltások hirtelensége az, ami elmélyíti és mégis elviselhetővé teszi a ciklus utolsó szakaszának sűrítettségét.

A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI szerelmi történetnek tetszik, azonban inkább foszlányokra tépett emlékezőként jelenik meg: Az elhagyott nő monológjában már nincs ott a teljességhez szükséges társ, és a három rész háromféle szemléletmódjában közös az, hogy dalaik nem fűzhetők fel egy történet szálára. A TRUSZOVA-dalok sorozata így egy részleteiben kiegyensúlyozatlan egyensúly emlékét hagyja maga után. Hogy a ciklus egyik vagy másik pontja mennyiben fontos az egész sorozat szempontjából, az sohasem az illető dal elhangzásakor, hanem mindig csak utólag, visszatekintve dönthető el. Ez a középpont-nélküliség, ez a szüntelen bizonytalanság a figyelmet a pillanatra, az éppen elhangzóra tereli, miközben a ciklus egysége sémák és logika nélkül, csakis az érzések révén születik meg fokozatosan. Egybecseng ezzel a hallgatói élménnyel, amit Kurtág maga mond a zene legelvontabb oldalához, a formákhoz való saját érzéki viszonyáról: „A formákat nem látom, és nem is emlékszem rájuk, hanem a közellükben biztonságban érzem magam. A görcsös ágak tekervényeibe bele tudok kapaszkodni anélkül, hogy ezt reprodukálni tudnám. Ezek a tekervények egy struktúraigényt is adnak a zenében.”

## IV/2

Ulrich Dibelius egy Kurtággal folytatott beszélgetésben a következőképpen foglalta össze a zeneszerző ciklusépítésével kapcsolatos megfigyeléseit: *„Önnek voltaképpen két hivatása van. Elsőként az, hogy rövid zenei pillanatsűrítőket komponál. És a másik feladat a zenei dramaturgé, az, hogy rövid formáit megfelelő sorrendbe hozza, vagy azokat – mint az utóbbi időben – egy nagyobb összefüggésbe integrálja.”*

Már Kárpáti János megfigyelte, hogy Kurtág pályájának kezdetén a páros számú tételekből összeálló ciklusok uralkodnak. Az 1975-ös ESZKÁ-EMLÉKZAJ, az op. 12 az első Kurtág-alkotás, amely páratlan számú darabból áll. Nem könnyen magyarázható az a következetesség, amellyel Kurtág első ciklusait éppen négy, hat vagy nyolc darab sorozatából építi. Tudjuk, hogy a zenei klasszika korában megszilárdult ciklikus rend a szimfóniák vagy a vonósnégyesek esetében négytétélességet, szonátáknál és versenyműveknél rendszerint háromtétélességet írt elő. A XX. században ez a tradíció ugyan felbomlott, ám a hagyomány parancsa sok komponista számára továbbra is érvényes maradt.

A Kurtág számára nyilván a ciklusalkotásban is fontos példakép, Bartók teremtett meg kristályos világosságú, egyetlen központi mag köré épített szimmetrikus formát. Bartók a IV. és V. VONÓSNÉGYES-ben, a zenekari CONCERTÓ-ban használ olyan ötételes formát, amelyben a szélső tételek, illetve a második és negyedik tétel egymásnak megfelelő, mintegy egymásra burkolt héjak rétegeiként veszik körül a középső, a harmadik tételt. A páratlan számú tételeknek erre a tiszta rendjére utaló válaszként is értékelhetjük a páros számú tételeknek Kurtágnál megmutatkozó kedveltségét. Ez a kapcsolat különösen feltűnő a VONÓSNÉGYES esetében, ahol a Bartóktól ismert szimmetriák jól kimutathatók, azonban a kvartett hat tétele középpont nélküli szimmetrikus viszonyban áll egymással: a zárótétel, az egész ciklus összefoglalása még idéz is a nyitótételből, a második és az ötödik tétel egymáshoz hasonló ostinatofigurákat használ, míg a legbelső két tétel a lassú tétel és a scherzo tradicionális ellentétét eleveníti fel. Láthatjuk, hogy éppen a Bartóknál alapvető fordulópontra, centrum hiányzik, mintha Kurtág ismét ki akarna térni egy fontos pillanat lerögzítése elől. Eszünkbe juthat ugyanakkor a TRUSZOVA-dalokban felismert ciklusteremtő gondolat is: a zeneszerzői cél az, hogy a hallgató sohase tudja, pontosan hol tart a sorozatban. A középpont köré rendezett bartóki szimmetrikus ciklusban ezzel szemben egy idő után nagyon is könnyűvé válik a tájékozódás.

Ugyanakkor óvatosan kell bánnunk e párhuzamokkal, hiszen Bartóknál a Kurtágéitól eltérő felépítettségű és belső tagolású tételekből alakul ki a ciklus rendje. Kurtág korai darabjai e tekintetben közelebbi rokonságban állhatnak Webern „Stück”-jeivel, amelyek kötetlen logika szerint állnak össze sorozattá. Ha azonban ezekkel vetjük össze Kurtág korai hangszeres ciklusait, azt találjuk, hogy Kurtágnál sokkal erősebb a hagyomány hatása. Említettük már a VONÓSNÉGYES központi tételeinek a hagyományhoz kötődő rokonságát. A scherzo és a lassú éppígy felismerhetők a FÜVŐSÖTÖS harmadik és negyedik tételében, amelyeket egy kéttételes introdukciónak előz meg, és egy négytétéles finalekomplexum követ. A hegedűre és cimbalomra írott NYOLC DUÓ-ban és a JELEK című brácsadarabban ismét megtalálhatók a szélesebben kibontott lassú tétel és a gyors lezárásba torkolló finalecsoport nyomai, míg a scherzo különféle scherzoszerű gesztusok felmutatásával, több tételben is megjelenik. Kurtág, miközben megőrizni látszik a klasszikus négytétélesség egyes karaktereit, kezdettől lemond a hayo-

mányos nyitótétel megidézéséről. Ennek oka lehet, hogy a tradicionális nyitótétel nem karakter, hanem olyan formaelv, ami a rövid Kurtág-tételek világában nem megvalósítható. A ciklusok kezdetére így egyfajta bevezetés lép, ami újfent segít elhomályosítani a ciklus belső szerkezetének felismerését.

A korai Kurtág-ciklusoknak azonban a hagyomány állítása és tagadása mellett legfontosabb jellemzőjük a tételeik rövidségéből adódó sebességük. Mire belehelyezkednénk egy-egy darab világába, már tovább is lendültünk, már messze járunk tőle. Ugyanakkor – és ezt rendszerint csak az elhangzott kompozícióra visszagondolva állapíthatjuk meg – van ennek a gyorsaságnak egyfajta belső tágassága, amely rejtelmes módon megadja e darabok hermetikus értékét.

### IV/3

A JÁTÉKOK-ban jelennek meg a mikrolúdiumok sorozatai. A zongoradarabok között három sorozatot találunk belőlük, röviddel később íródott az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS című vonósnégyes, alcíme szerint a 12 MIKROLÚDIUM. A mikrolúdium fogalma Kurtágnál együtt született meg a tonalitás újrafelfedezésével és átértelmezésével, vagyis azzal a felismeréssel, hogy a zene valami módon mindig egyetlen hanghoz, egy központi vagy alaphanghoz kötődik. A következősen tizenkét darabból álló sorozatok – Bach WOHLTEMPERIERTES KLAVIER-jához hasonlóan – mindig a kromatikus skála tizenkét fokát járják végig, mindegyikhez hozzárendelve egy-egy rövid kompozíciót. Ezeknek a választott alaphanghoz fűződő viszonya nagyon sokféle lehet, jellegük pedig kapcsolatban áll a zenetörténet évszázadai alatt kikiristályosodott hangnem-karakterekkel.

Az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS, az alapvető VONÓSNÉGYES után Kurtág második vállalkozása ebben a műfajban. A kvartett a XVIII. század óta a zeneszerzői technika magaskolójának számít, így nem csoda, hogy a stílusát a hetvenes évek közepén átalakító Kurtág visszatért ehhez a hangszer-összeállításhoz. Újabb paradoxont láthatunk abban, hogy a stílusa oldódását dokumentáló zeneszerző éppen a nagyon zártnak tűnő mikrolúdiumformát választotta. A mikrolúdium rendje azonban egyedül a ciklus felépítésére, a tizenkét darab egymásra következésére vonatkozik. Hogy az egyes tételek önmagukban milyen karaktert, milyen gesztust ragadnak fel, azt már az említett hangnemkarakterek határozzák meg. Korál és egyenletes ostinato, nehézkes paraszt-tánc és égi tisztaságú dallamosság, sejtelmes tremolók és érdes-hangsúlyos akkordok – csupa jellegzetes kurtági alakzat mutatkozik be az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS sorozatában.

Megdöböntő és nyilván inkább gyakorlati tapasztalatokon, mint elméleti tájékozódáson alapuló egyezéseket találunk Kurtág hangnemértelmezései és a legkorábbi, a XVIII. század végéről származó hangnem-karakterisztikumok között. Christian Daniel Schubart 1780-as években írott traktátusa szerint a C „ártatlan, egyszerű, naiv, gyermeki”, és Kurtág a megfelelő darabban lassú, kitartott akkordokból álló vonulást ábrázol; a Cisz „bűnbánati ének”, és Kurtágnál sustorgó tremolót és suttogó dallamtöredékeket találunk; a D „a diadal hangja”, és ez Kurtágnál egy terc-ostinato ismételtetésében valósul meg; az Esz „a szellemek nyelve”, és Kurtág hangfogót ír elő az egész vonósnégyes számára; az E „naiv, nőies ártatlan szerelmi vallomás”, és Kurtág ide illeszti a később a „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótételében újra feldolgozott gyönyörű dalla-

mot; az F „*tetszetőség és nyugalom*”, míg Kurtágnál tiszta dúr-akkordok zendülnek meg. Folytathatnánk a sort a ciklus második felével, ám ennyi is elég ahhoz, hogy megmutassuk: a karakterek sokasága, a hagyomány ereje, a ciklusalkotás belső színessége mind jelen vannak a mikrolúdium látszólag nagyon kötött formája mélyén.

#### IV/4

A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban, a hatvanas évek derekán született meg a TRUSZOVA-daloknál már bemutatott jellegzetes kurtági nagyciklus, a kis tételekből összefűzött sorozatok egymás után helyezéséből adódó nagyforma. A BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban négy, címmel is ellátott tétel áll egymás mellett: VALLOMÁS, BŰN, HALÁL és TAVASZ – így a feliratok. A korábbi hangszeres ciklusoknál megismert tendenciák térnek vissza a BORNEMISZÁ-ban is, amelyben ismét felismerhetők a klasszikus négytétélesség nyomai. A belső két rész megfelel a scherzónak és a lassú tételnek, míg a szélső szakaszok inkább elszakadnak a nyitó- és zárótételek megszokott karaktereitől. A már elemzett VALLOMÁS bevezetésként, míg a zárótétel – benne a SUMMAIA A B. P. MONDASINAC című szakasszal – inkább visszatekintő összefoglalásként, mint elért célként hat.

A négy téma mintegy pilléreit adja Kurtág hatvanas évekbeli gondolkodásának. Ha – és erre a szöveg minden alapot megadna – a zárórészt nem TAVASZ, hanem HIT címmel látta volna el, és ha a BŰN-t a késő középkori értelmezés szerint elsősorban a „hús vétkeként” fogjuk fel, azt mondhatnánk: két alapvető *lelki* élmény, alkotás és hit megfogalmazása fogja közre két alapvető *testi* élmény, a bűn és a halál ábrázolását. Ez a látszólag elvont program azonban nagyon érzéki alakban jelenik meg. Különösen a belső tételek képsorai, így például a második rész több tételen át örjöngésig vezetett fokozása vagy a harmadik részben két ponton is megjelenő „*Virág az ember*” mottó támaszkodnak Kurtág zenei konkretizálóképességére. Végül a zárórészben, a testi nyomorúságból való lelki kiemelkedésben a végletes komplexitás és a megrendítő egyszerűség megbékél egymással. Mihály András lényegre látó szavaival: „*Kurtág... kitalált egy huszadik századi drámát, és kitalálta annak a huszadik századi megváltó líráját is. ...A feszültség Kurtágnál elviselhetetlen, és rendkívüli zeneszerzői lelemény eredményeként jön létre. Ugyanakkor meghozza a feloldást is, ami legalább akkora tett korunkban, mint az ellenkezője, a feszültség megteremtése.*”

#### IV/5

Kurtág legutóbbi ismert, 1993 őszén bemutatott műve a VISSZAPILLANTÁS. Ez a több mint egyórányi ciklus a zeneszerzői szándék szerint kitölti az egész hangversenyt, nem tűr meg maga mellett más kompozíciót. Kurtág első próbálkozása ezzel a fajta – mint ő mondja – „*cerémónia-koncerttel*” a KAFKA-FRAGMENTE volt. Ezt követte az 1993 tavaszán realizált és az utóbbi évek „zenekari” alkotásai köré épített „megkomponált program”. A KAFKA pusztán terjedelme okán vált önálló hangversennyé, a „megkomponált program” már megtervezett, tudatos önarcképként, azonban az elhangzó művek integritását megőrizve töltött ki egy egész koncertet. A VISSZAPILLANTÁS-ban azután megszűnni látszik ez az integritás, helyette új és régi kompozíciók, eredeti és átdolgozott darabok eddig nem sejtett összefüggérendszerbe helyezésére esik a hangsúly.

A választott hangszerapparátus Kurtág jellegzetes kamarazenei összeállításaira rimelő, négy előadót foglalkoztató együttes. Két ellentétes karakterű dallamhangszer, a trombita és a nagybőgő, valamint billentyűs hangszerek két további előadó kezelte csoportja, zongora, pianínó, cseleszta és csembaló vesz részt benne. Lélegzettel és vonóval megszólaltatott, magas és mély hangú, világos és sötét színű melodikus instrumentumok, mindketten számukra kissé szokatlan szólistaszerepben – ebben áll a trombita és a nagybőgő konfrontációja. A megpendített vagy megütött húr és fém, a kiterjedt hangterjedelem, a sokszínű univerzalitás lehetőségei – ezek rejlenek a billentyűs hangszercsoportban, amelynek sokféleségből összeálló egységességével Kurtág már a TRUSZOVA-dalok óta kísérletezik. Konkrét személyi vonatkozások is szerepet játszottak a mű hangszer-összeállításában: a VISSZAPILLANTÁS háttérében megbúvó pályatárs, Karlheinz Stockhausen fia, lánya és veje lépett fel együtt a berlini ősbemutatón.

Több mint harminc évet, 1960 és 1992 között írott kompozíciókat fog át a VISSZAPILLANTÁS spektruma. Kurtág magától értődően bánik saját múltjával, és láthatóan tudomást sem akar venni a kívülálló számára szembeszökő stíláris változásokról. Ahogy egy ízben rá jellemző látszatnaivitással mondta: *„Egyetértek Joyce igényével, aki olyan ideális olvasót képzelt el magának, aki egész életét az ő művének szenteli.”* Természetesen nem a kronológia rendje, hanem Kurtág sajátos dramaturgiai elképzelései állítják sorba a több mint ötven kis darabot. Ez a dramaturgia ismét a sorozatokba rendezés elvét követi, amelyet keretbe foglal egy elsőként elhangzó és lezárásként visszatérő háromrészes tételsor. Bévül pedig a NYOLC ZONGORADARAB teljes ciklusa, a PILINSZKY-dalok és a BORNEMISZA-MONDÁSOK erre az alkalomra áthangszerelt tételei állítanak a JÁTÉKOK hommage- vagy éppen scherzoszerű darabjaiból szőtt sorozatok mellé. Ez a ciklus nem rokona Kurtág többi hangszeres opusának, sokkal közelebb áll egyfelől a nagyobb vokális alkotásokhoz, másfelől a Kurtág által már másfél évtizede a JÁTÉKOK-ból összeállított alkalmi sorozatok logikájához.

Nem mondhatjuk azonban, hogy mindent átfogó Kurtág-enciklopédia volna a VISSZATEKINTÉS. Az életmű központi témái közül a halál gondolata az, amely ebben a ciklusban uralkodik, amint ezt a Villon NAGY TESTAMENTUM-ából származó mottó is alátámasztja. Jellemző, hogy az 1975 utáni időszakot nem a reprezentatív, opuszszámokkal ellátott kompozíciók, hanem csupán a JÁTÉKOK darabjai képviselik. A VISSZATEKINTÉS-ben kétségtelenül jelen levő búcsúhang nem egyszerűen a hatvanhét éves, magát már eltávozóban látó komponista önvizsgálata, hanem legalább ennyire nosztalgia is az ifjúság és az elvesztett társak iránt. Mi több, benne rejlik egyfajta „ifjúkori önarckép”-gesztus is, amellyel Kurtág a világ elé tárja méltatlanul kevéssé ismert, de a maga számára roppant fontos darabjait. És visszaemlékezés ez arra az önkínzó zártságra is, amit stílusa a TRUSZOVA-dalokkal megkezdődő oldódással szükségképpen maga mögött hagyott.

#### IV/6

Feltűnő tény, hogy Kurtág pályája harminc éve során egyszer sem próbálkozott egytétéles kompozícióval, hogy műveit mindig különálló, zárt tételek konfrontálásából építette fel. Csak az utóbbi évek két darabjában, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN-ban és a WHAT IS THE WORD-ben nem találjuk meg a kontrasztáló szakaszok külön tételekben történő szembeállítását.



Említettük már, hogy a WHAT IS THE WORD első alakja az OP. 27, NO. 2 című ketősverseny munkálatai közepette született, hirtelen ihletből. Samuel Beckett utolsó befejezett írása egy angol nyelvű elmélkedés a szó, a kifejezés hiábavalóságáról, költőiszagztatott formában. Kurtág – szokásától eltérően – magyar fordításban zenésítette meg Beckett szövegét. Ennek az elhatározásnak a fő oka a kompozíció ihlető előadójának személyében keresendő: Monyók Ildikó, a súlyos balesetben beszédkészségét elvesztett, majd azt kemény munkával visszaszerzett előadóművész számára íródott Kurtág darabja. Jellemző Kurtág szituációérzékére, őszinteségére és szerencsésjére szöveg, zene és előadó ilyen tökéletes illeszkedése. Ugyanakkor Beckett gondolatai pontosan fedik Kurtág saját zeneszerző mivoltával folytatott évtizedes küzdelmének lényegét is.

Ahogy a legelső vokális Kurtág-tételben, a BORNEMISZA-MONDÁSOK VALLOMÁS-ában a zongorával kísért énekes az alkotás lehetőségéről beszélt, úgy tematizálja Kurtág legutóbbi ismert vokális kompozíciója – eredeti alakjában ugyanezzel az apparátussal – ugyanezt a gondolatot. Láthattuk, hogy a hatvanas években éppen Kurtág korábbi stílusától távol eső, szigorú technikájú tétel csendítette meg ezt a témát, míg a WHAT IS THE WORD-ben az egyszerűség és a közvetlenség uralkodik. Mégis van zenei kapcsolat a két kompozíció között, amit a közös *aszkezisben* ragadhatunk meg. Míg ezt az öngyötrést a BORNEMISZÁ-ban a zenei szövet sűrűsége, magának a kompozíciós munkának a nyilvánossá tett nehézsége testesítette meg, addig negyedszázaddal később e szenvedés megjelenítéséhez elegendők Monyók Ildikó óriási erőfeszítéssel artikulált szavai és hangjai s a szinte primitív vezetésű dallamot többnyire csak megkettőző zongora (talán egy hangolatlan, zörgő pianínó?). Van persze ebben az aszkézisben egyfajta hüszkeség is: a lehetetlenről szólás Kurtág zenéjében – akárcsak Beckettnél – éppenséggel lehetségessé válik, egyszer a vállalt nehézségek bravúros megoldásával, máskor pedig – s ez még megdöbbenőbb – a majdhogynem jelentéktelen dallam felfoghatatlan átlelkésítése útján. (A WHAT IS THE WORD nem zongorakíséretes alakjában vált ismertté, hanem zeneszerzői átíratában, amely Kurtág térben szétosztott óriás kamaraegyüttesével és a Beckett-szöveg angol eredetijét recitáló kórusal egészíti ki az eredeti változat érintetlenül hagyott textusát. Ugyan a zenekar továbbra is a középpontban álló énekszólamot visszhangozza, színgazdagsága mégis ellene szegül a megzenésítés koncentrációjának.)

A WHAT IS THE WORD mondanivalója alátámasztja, hogy ehhez a kompozícióhoz valóban nem kell semmiféle kiegészítés, semmilyen ellentét. Nincs is még egy Kurtág-alkotás, amelyben ennyire esszenciálisan összegződne művének központi gondolata, a hiány. A kétségbeejtő, elviselhetetlen, embertelen hiány, amely egyszerre teszi lehetetlenné és okvetlen szükségessé a komponálást.

#### IV/7

Kurtág műhelyének 1980-as évek végi állapotáról az opus 27 két darabja, a „...QUASI UNA FANTASIA...” és az OP. 27, NO. 2 adja a legrepresentatívabb képet. Két versenyműről van szó, pontosabban két olyan hangszeres alkotásról, amelyet egy vagy két szólóhangszer és majdnem zenekarnyi méretű hangszerapparátus együttese szólaltat meg. Már maga a megnövelt hangszerállomány is szokatlan Kurtágnál, még inkább a versenyműjelleg, vagyis hogy nem énekes, hanem instrumentális szólista foglalja el

a protagonista helyét. A zenekar pedig – felrúgva a koncerttermek hagyományos pódium-nézőtér szembeállítását – a tér különböző szintjein szétszórva foglal helyet, és szinte megzendíti az egész környezetet, hogy aztán a különféle irányból érkező, különböző erősségű és színű hangok egyedül a hallgató fülében olvadjanak össze öszszetéveszthetetlenül egyedi hangzássá.

Azonban nemcsak ezek a külső jelek, hanem a kompozíciók belső szerkezete is elüt Kurtág minden eddigi alkotásától. Mindkét mű négytétel, ám közös vonásuk, hogy tételeik elválasztás nélkül, attacca követik egymást. Ugyanakkor a két kompozíció tíz-, illetve tizenöt percnyi időtartama elárulja, hogy itt Kurtág kénytelen elbúcsúzni miniatúr formáitól, és először próbálkozik a tételek hagyományos értelemben vett belső megformálásával. Utalnunk kell még Kurtág opus 27-jének rejtélyes kapcsolatára Beethovennel: Beethoven műjegyzékében 27. szám alatt két zongoraszonátát találunk, amelyek a SONATA QUASI UNA FANTASIA alcímet viselik. Kurtág: „...QUASI UNA FANTASIA...”-ja erre utal, míg a párdarab egyenesen címében hordozza a sorszámot. A Kurtág-művek azonban sem műfajukban, sem stílusukban, sem pedig jellegükben nem utalnak Beethovenre, valahol mélyebben, tán éppen a belső megformálás szintjén kell keresnünk a rokonságot.

E tekintetben azonban komoly eltéréseket találunk az opus 27 két darabja között. Míg a „...QUASI UNA FANTASIA...” nemcsak fentebb elemzett zárótételében, hanem valamennyi részében igyekszik megőrizni Kurtág egyetlen gondolathól kinövő darabjainak zártságát, addig az OP. 27, NO. 2-ben, főként a két belső tételben valóban kitarulnak a kapuk. E két gyors tétel, amely az egyaránt lassú nyitó- és zárótételt köti össze, önnön sokszínűségével, belső visszatéréseivel, variációival egyszerre hoz nem várt újdonságot és a klasszikus szerkesztéshez való hirtelen visszakanyarodást. Jellemző, ahogyan egyikükkel szembeni bizonytalanságáról beszél a zeneszerző: *„A harmadik tételt... már egy változatban befejeztem, de hirtelen nem tetszett nekem: Volt főtéma, melléktema, zárótéma, minden rendesen, mégis egészen bután, egyszerűen lehetetlenül. ...És nagy sietségben, egyetlen éjszaka alatt mindent átrendeztem, szétszakítottam, kvázi vasvillával ugrottam neki. Az eredménynek biztosan több értelme van, de nincs még semmilyen rálátásom.”* Valóban, a végleges alakon aligha lehet felismerni az eredetileg sematikus formatervet, helyébe egy fantázia részeit szabadon soroló, kötetlenül tekergő útja lépett. Mégis, a zenei gondolatok zárt, visszaidézhető témákká történő átértelmezése új belső távlatokat nyit.

Ez a Kurtágnál eddig nem ismert gondolkodásmód azonban problémákat is felvet. A zene folyamata korábbi intenzitását feladva extenzitásra kezd törekedni. Téma és nem téma szükségszerű ellentéte arra kényszeríti a zeneszerzőt, hogy semleges átvezető anyagokat is komponáljon. Kurtág azonban egyszerűen képtelen a feszültség alábbhagyását ábrázolni, a jelentős pillanatokot felragyogtató jelentéktelen töltőanyagokat írni. Aki egész életében azt tartotta feladatának, hogy *„négyezer fokra felizzó”* zenét alkosson, nem tudja lejjebb csavarni a szenvedély lángját. Az OP. 27, NO. 2 belső tételeinek elakadásai és újratekérései, elvékonyodásai és felindulásai ennek a küzdelemnek a szeizmogramját adják. Immár lehetetlen lerombolni azt az aurát, amelyet Kurtág olyan keserves elhatározással épített minden egyes leírt hangja köré. Az a jelentőség, amelyért más zeneszerzők évtizedekig hiába harcolnak, úgy tetszik, kívül-belül végérvényesen hozzáott Kurtág művéhez.

## IV/8

A KAFKA-FRAGMENTE, amint már említettük, Kurtág legigazibb „szerelemgyereke”. Az a váratlan lendület, amivel komponálásának nekifogott, és az a gyorsaság, amellyel törés nélkül ki is dolgozta tervét, egyedül az ESZKÁ-EMLEKZAJ-jal, egy tíz évvel korábbi, ám sokkal kisebb terjedelmű alkotással állítható párhuzamba. Különös, hogy a két kompozíció előadó-apparátusában is rokon: mindkettőben szoprán énekes és egyetlen hegedű áll párban, mintegy a vokális és az instrumentális kifejezés abszolút minimumával koncentrálna a választott szövegek megzenésítésére.

Bornemisza Péter erőteljes prózája és Pilinszky János egzisztencializmusa, Bálint István és Tandori Dezső rácsodálkozó játékosága, Dalos Rimma női szenvedélyessége és József Attila gyökerekig hatoló éleslátása után érintették meg Kurtágot a Kafka írásaiból kiragadott mondatok. És éppen ezek a hol végtelenül köznapi, hol megmosolyogtatóan gyermeki, máskor parabolyszerűen rejtélyes gondolatok vezették el Kurtágot a lehetséges legtágasabb világábrázoláshoz. Úgy tetszik, a Kurtág számára mindig elengedhetetlen lelki rokonság szövegíró és zeneszerző között éppen a Kafkával való találkozásban vált két egyéniség egymást tökéletesen lefedő egyesülésévé. Ami Kurtág korábban választott szövegeiben részben megvolt: az iszonyúban és gyönyörűben, a tragikusban és gunyorosban megbúvó egységes filozófia, az egyéni és kollektív szétbomlás és mégis összetartás ellentéte, a kicsinységben mindig fellelhető nagyság, a véletlenül benne rejlő szükségszerűség – mindez együtt van jelen Kafka mintegy mellékesen, naplójegyzetekben és levelekben odavetett töredékeiben.

A töredékekből összeálló ciklus rendje rímeli a legkurtágosabb formára, a BORNEMISZA és a TRUSZOVA-dalok kisebb sorozataiból összefűzött nagyciklusára. A KAFKA-FRAGMENTÉ-ben 19+1+12+8 arányban következik egymásra a négy kisciklus. Elődeitől eltérően a KAFKA-ban nincs az egyes részeknek címük, minthogy az egész ciklus mindvégig ugyanazon kérdések körül forog, és sajátos polifóniával szövi tovább dalról dalra ugyanazokat a témákat. Közvetlenül egymás mellé helyezett ellentétek és a távolból egymásra rímelő megfelelések, gyorsulás és lassulás, lélegzet-visszafojtó izgalom és tiszteletlen játékoság vezetik lépésről lépésre a hallgatót, míg nem az utolsó töredékben, a „*porban kúszó kígyó-pár*” összefonódásában, dallam és ritmus, hang és hang apoteózisában összegződik minden Kurtág-zene hagyomány és újítás között a szépséget kereső indulata.

Aligha van még egy Kurtág-mű, amelyben koncentráció és könnyedség ilyen természetességgel találkozna össze. Szó sincsen persze semmiféle hivatkozásról, a KAFKA-FRAGMENTE minden üteméből mégis szinte süt a legjobb értelemben vett zeneszerzői virtuozitás. A szövegek roppant távolságokat átívelő gondolatai maradéktalanul zenévé válnak. Minden szó és minden rezzenés hangképpé lényegül át, miközben ezek a verbalitásból kihajtó gesztusok önmagukban is zenei teljességet sugároznak. Mégis, a töredékek zenéi csak a szöveggel együtt alkothatnak tökéletes egységet. Legyen szó akár a zuhogó esőről, akár a befutó vonatról, akár az elhajított kőről, akár a behatárolt kör tisztaságáról, a távolságról, a szerelemtől vagy az útról, minden egyszerre lesz nagyon is érzékeny jelenvaló és teljességgel elvontan általános. Belső és külső világ talál itt egymásra, és Kurtág zenéje minden művészet legvégső céljához jut: hozzáteszi saját létét az életünkről alkotott képünkhöz.

Balázs István

---

## KURTÁG\*

Kurtág zenéje *szép* zene, és hangsúlyozott szépsége révén akkor is markánsan világnézet-hordozó, ha nincsen benne semmi „ideologikusan” megkomponálva. Sugárzik belőle – szépsége révén – a József Attila által „szerkesztői üzenetként” megfogalmazott gondolat: „*Mi, amikor a szép szóval akarjuk kifejezni azt az emberi öntudatot, amelyet a világ-szerte föllépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít, nem ismerhetjük el az erőszak szellemi fölényét azzal, hogy az általa kigúnyolt szép szótól megfutamodunk.*” Aligha találhatnánk költői hitvallást, amely jobban kifejezné a Kurtág-zene lényegét.

Kurtág zenéje megszenvedett, modern szépségében őrzi az emberi öntudatot. Ezért is van, hogy ebbe a szépségbe nem lehet élvezetg módon belefeledkezni: ez a szépség – épp a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK lehetne eklatáns példa erre – örvényként húz magába. Olykor a naiv művész gyermeki hitével csodálkozik rá a világra, miközben a következő pillanatban felszakad a védett létezés, és feltárulkozik előttünk az ember iszonytató magánya és kiszolgáltatottsága. Kurtág zenéje eszméltet – akárcsak Bartóké. Nem agresszíven, mint a mindenkori avantgárd, nem is ideologémákat sulykolva. Egyszerűen *van*, és pusztá létezése is kihívás, mert feltárulkozik általa a „*szere-telnélküliség világállapota*”: tiltakozás az ember belső kifosztottsága, kiüregesedése, érzelmi elszikeseése ellen.

### Új zenei poétika – a szótól a hangig

Kurtág művészetének kivételes tartása fakad abból, hogy ő az új hangzást már pályája kezdetén úgy küzdötte ki magának, hogy gyökereit mélyen a zenei múltba eresztette. Zenéje távolról sem eszközeinek újdonságértéke folytán modern, nem azzal határozza meg önmagát, amit *tagad*; tiltakozóereje az ember belső kifosztottsága ellen azért lehet ennyire hatékony, mert alapvetően *állító*.

De hogyan sikerülhet Kurtágnak az, ami számos kortárs zeneszerzőnek nem, vagy csak felemás módon? Hogyan kerülheti el mind a neoexpresszizmus, mind pedig a neoprimitivizmus vagy a neoromantika csapdait, miközben talán az egyetlen magyar zeneszerző, aki még mindig mélyen átélt, expresszív zenét képes írni? Hogyan lehetséges, hogy nála minden egyes hangköz újra jelentéssel telítődik, minden egyes gesztusnak, minden egyes dallamfordulatnak újra igazi súlya van?

Mindenképpen azáltal, hogy Kurtágnak van mersze az összefüggések – és nem csak a zeneiek – állandó *újrágondolásához*. Idegen tőle a szellemi restség: időről időre akár egész zenei nyelvét képes újrágondolni, hangról hangra, gesztusról gesztusra hozva létre szuverén módon szerveződő jelrendszerét.

\* Tanulmányom első harmadába – csekély változtatással – átemeltem egyes szövegrészeket két korábbi írásomból, részben azért, mert ezek magyarul eddig nem voltak olvashatók, részben pedig azért, mert állításaik zömmel időtállóan bizonyultak Kurtág pályáivének megrajzolásában. E két írás címe: FRAGMENTE ÜBER DIE KUNST GYÖRGY KURTÁGS. Boosy & Hawkes, Bonn, 1986; GYÖRGY KURTÁG: ATTILA JÓZSEF FRAGMENTE. Melos, Mainz, 1986.

A mindenkori újrakezdés hallatlan önfegyelmet követelő művészi magatartásából érthető meg a Kurtág-zene egy további megkülönböztető jegye is. Kurtág egy helyütt – talán éppen a JÁTÉKOK-kal (1973–76) kapcsolatban – lelkesülten kiáltott fel: „*Megtaláltam a kisformát*”, egész életművét voltaképpen mégis a nagyformáért való küzdelem hatja át. Ez pedig távolról sem kizárólag a zenei formát érintő kérdés, hanem szintúgy világnézeti tartalma van: nem fogadja el a jelentésüket vesztett *kész* formai kliséket, hanem egyetlen hiteles művészi válaszként *maga építi újra akusztikailag* a világot. Az egyes ember felől, a *mikrovilágok* felől. Ennek révén kapcsolódik Kurtág zenéje a „posztindusztriális” világgállapot új érzékenységéhez. Nem kész értékvilág reprezentációjaként persze, hanem lényegéből fakadóan épp a kiteljesedett individualitás belső gazdagságára alapozódó értékvilág *teremtésének megszervezett folyamataként*.

Ennek az értékrendnek az emberi autonómia nagyfokú lebomlásával történő megkerülhetetlen ütköztetése eredményezi egyfelől a Kurtág-zene szakadatlan izzását, állandó magasfeszültségét, biztosít másfelől teljességgel szuverén formai megoldásokat, amelyek – az életmű egészét tekintve mindenképpen, de különös súllyal a nyolcvanas évek második felétől fogva – egyre inkább körvonalazzák egy bartóki rangú *szintézis* lehetőségét.

Súlyos hibát követnénk el, ha lebecsülnénk Kurtág hangszeres kamarazenéjét, mégis feltűnő, hogy egyes korszakokban (például a hetvenes-nyolcvanas évek fordulója táján) milyen óriási jelentőségre tesz szert műveiben az ének, tágabb értelemben az emberi hang. Segítségére siet az emberi értékvilág teljes spektrumának megragadásában, lehetőségeinek és megvalósulatlanságának szembesítésében, mégpedig mindenkor összefonódva a *személyesség* erőteljes hangsúlyozásával. A *személyesség* súlya, a Kurtág-művek legjavát átható kínzó-önmarcangoló vallomásszerűség révén nyeri vissza Kurtágnál a zenei szövet elveszített képlékenységét, kifejezőerejét, töltődik föl érvényes jelentésekkel. S ugyanez a magyarázat arra, hogy Kurtág gyakran szikár, a végsőkéig lecsupaszított kifejezőeszközei *morálisan hiperérzékeny* akusztikai-művészeti közeg teremtésére válnak alkalmassá.

A szó és a hang közötti viszony újrendezéséhez elengedhetetlen az is, hogy Kurtág – miközben vallomásszerűen mindig önmagát írja – komolyan vegye a kommunikációt. Kurtág vokális zenéjének egyik legalapvetőbb törekvése, hogy a hitelüket vesztett, megkopott, emberi (pontosabban szólva nem hétköznapi, hanem mélyebb) kommunikációra alkalmatlanná vált fogalmak *új* értelmét fölkutassa, persze nem diszkurzív úton, hanem akusztikai-zenei eszközökkel. Thomas Mann-i értelemben „*éles érzelmekkel*” világítva át őket. Az eszközök és az utak igen szerteágazók még Kurtág olyannyira egységes ívűnek tűnő művészetében is, hiszen éppúgy belefér ebbe a folyamatba a NÉGY CAPRICCIÓ-ban (Op. 9, 1972) zenévé fogalmazódó Bálint István-versek abszurdításba hajló groteszkje vagy a Tandori Dezső verseire írott ESZKÁ-EMLEKZAJ (Op. 12, 1975) arc nélküli érzelmessége és dermedtően fagyos, „földhözragadt” metafizikája, mint az „orosz korszak” Dalos Rimma verseire írott nagy ciklusainak dráma és líra határán vergődő árnyalt és gazdag belső világa, a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK márványkeménységű és -nemességű emberi tartása vagy a KAFKA-TÖREDÉKEK (Op. 24, 1985–86) létezésuniverzuma.

Mélyen összefügg Kurtág új zenei poétikájának – diszkurzív úton ki nem fejtett – alapelveivel, hogy nála a zene a szó legteljesebb értelmében emancipálódik az irodalomtól. Jóllehet Kurtág majd’ mindenkor „kemény” irodalmi nyersanyaggal dolgozik, amelynek nyelvi-költészeti valósága önmagában is markáns akusztikai jelenség, még-

sem kettőzi meg az irodalmi nyersanyagot, hanem *értelmet* ad a vers „megzenésítésének”: rejtett aspektusait, mélyrétegeit, eddig észre nem vett összefüggéseit segíti felszínre, s teszi a maga közvetlen, immár nem irodalmi érzékiségében megragadhatóvá.

A szövegstruktúra akusztikai átlényegítése Kurtágnál *alapvetően mindig* a szépség jegyében formálódik, aminek letéteményese Kurtág „legato”-technikája. Ezt persze nem szabad szűk szakmai értelemben felfognunk; jóval szélesebb esztétikai jelentést hordoz. A dallamív belső oppozíciókból épül: ekhó, kontrapunkt, szimmetria ↔ aszimmetria, emelkedő ↔ ereszkedő dallamvonal, sőt olykor még saját ellentétét, a hangsúlyozott „staccato”-t is magába foglalja. Alapja az, amit Kurtág „szerves ritmusnak” nevez, az, ami a szokásos metrum lüktetésénél rövidebb vagy hosszabb hangok dinamikus rendszerét alkotja, a tagolás, az értelmezés árnyalt folyamatán nyugszik, s a zenei idő finoman tagolt lüktetését eredményezi.

A szerves ritmussal szorosan összefüggő prozódia Kurtágnál a szó szemantikájából bontja ki a zenei alakzatot, olykor akusztikus „képek”, madrigalizmusok formájában, s az alkalmazkodó prozodiától, a Monteverdi-féle *cantare senza battuta* modern változatától egészen olyan alakzatokig terjedhet, amelyek egyenesen a szöveg *ellen* dolgoznak, s eljutnak az énekelhetőség határáig. A gesztusoktól a kisformáig oppozíciók egész rendszere épül ki Kurtág művészetében: szép ének ↔ torz ének, szép ének ↔ premuzikális rétegek (artikulálatlan kiáltások, sikolyok, deperszonalizált kacajok, zuhanásélmények stb.) ének ↔ énekbeszéd különféle típusai (*cantare senza battuta*, *Sprechgesang*, sóhajszerű hangképzés stb.).

A szó szemantikai tartalmának felizzítása, valamint feloldása a hangzó alak közvetlenül megragadható érzékletességében, két fontos következménnyel jár: az egyik az, hogy maguk a szavak jelképes, önmagukon túlmutató értelemre tesznek szert, előfeltételeként annak, hogy jelentésmódosulásuk, új tartalommal való feltöltődésük *magában a zenei anyagban* mehessen végbe. Másfelől viszont a befogadás is megőrizheti *közvetlen intuitív-érzelmi jellegét*, s nem kell a hangzó alakzatot mindenáron „intellektuális aurával” körbefonni.

### Műfaji kérdések

Kurtág a vallomásosság makacs, önkínzó következetességével tárja önmagát a világ elé. Egész életművét meghatározó jelleggel igaz a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban (Op. 7, 1963–68) elhangzó sor: „...*kényszerítetem írnom...*” De vajon nem ebben rejlik a Kurtág-életműre jellemző műfaji problémák gyökere? Nem válik-e a vallomásos jelleg akadályá? Nem *ezért* nem születik meg Kurtág évtizedek óta tervezett operája? Nem ezért nem születik meg a ZONGORAVERSÉNY, illetve lett „helyette” a „...QUASI UNA FANTASIA...” (Op. 27, No. 1, 1987–88)?

Vagy talán épp abban mutatkozik meg Kurtág zeneszerzői bátorsága, hogy minden idegszálával éli a kort, és vállalja ennek minden következményét. Hogy egyetlen sort sem ad ki a kezéből anélkül, hogy annak hiteléről, emberi fedezetéről ne volna meggyőződve? Ezért nem enged a külső invitálásnak, de a belső vágynak sem, és nem ír operát, nem ír „igazi” versenyművet, nem ír „igazi” szimfonikus művet? Csak addig enged föl, ameddig az akusztikai anyag megszervezésének öntörvényűen a maga számára megszabott módjában „elmeget” – akár a legősibb népi siratók bartókos újralfedezésében, akár a gyermeki naivitással újrafogalmazódó egyszerűségben, akár a romantikus érzéleml világ visszahódításában anélkül, hogy a világ jelenlegi hasadtságának megjelenítésében óhatatlanul is engedményeket tenne, vagy egy manieriszi-

kus, posztmodern világérzékelés repedésein engedné visszatüremkedni a különféle „pszeudo”-stílusokat és tiszavirág-életű ideológiákat.

És mindenekelőtt mennyire *lírai* Kurtág életműve? Első megközelítésben a legteljesebb mértékben az, jóllehet nem XIX. századi értelemben. Mindamellet nem kell „szakembernek” lenni ahhoz, hogy nyomban megérezzük: ezeknek a legtöbbször daloknak nevezett kis szerkezeti egységeknek a ciklussá szerveződő láncolatából mindig valami egészen más kerekedik ki, csak *nem* dalciklus a szó tradicionális, romantikus értelmében. A legnyilvánvalóbb példa erre A BOLDOGULTI R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI (Op. 17, 1976–80), amelyből – Csengery Adrienne szavait idézve – „*csak úgy sistereg az opera*”. De hát az is fölöttébb elgondolkoztató, miért nyeri a keresztségben a másik orosz ciklus, a szintén Dalos Rimma verseire írott mű éppen a JELENÉTEK EGY REGÉNYBŐL (Op. 19, 1981–82) címet. S éppennyire kevésbé egyértelmű a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK valódi műfaja (amire nemcsak az 1981-es zeneakadémiai ősbemutatón rendezett „happening” utal), s az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is lépten-nyomon találkozhatunk a rejtett színpadszerűség mozzanataival, sőt egyenesen a pantomimikus előadásmódra vonatkozó előadói utasításokkal.

A Kurtág-zenéből persze azért egyértelműen sugárzik a világhoz való *lírai* viszonyulás. Az ő egész művészetét jellemzi az a zaklatottság, amely a tökéletlenségbe való bele nem nyugvásból, az állandó gyötrődésből, a szakadatlan kiáltani akarásból fakad. Csakhogy legalább ennyire jellemzi egy másik vonás: a *reflexió*, mégpedig éppen a valósághoz való lírai viszonyulással szemben. Ez az, ami megakadályozza, hogy művészte a maga egészében a „valóság nélküli lét” jegyében formálódjék.

S ez az, ami nemcsak hogy lehetővé teszi, hogy a játékosság és a fantázia is helyet kapjon benne, de egyenesen tág teret nyit számukra. Nemcsak a JÁTÉKOK, Kurtág MIKROKOZMOSZ-a köszönheti ennek születését, de egyenesen feltűnő, hogy voltaképpen mindent kétszer ír meg: egyszer a színéről (a tragikus oldaláról), másszor meg a fonákjáról (groteszken ironikus oldaláról), mígnem e két vonal – egyre közelebb kerülvén egymáshoz – a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben már megbonthatatlanul amalgámot alkot. Hiszen az ESZKÁ-EMLEKZAJ-ban a lét abszurditásáig, hűvös-ironikus fintorokig elmenően ott motoszkál ugyanaz a problémakör, amely a TRUSZOVA-ciklus tragikumát adja. Vagy a NÉGY CAPRICCIÓ-ban ott bujkál már egy groteszk ars poetica, amely aztán a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben komoly arcot ölt, végül pedig a KAFKA-TÖREDÉKEK-et teljesen körbeindázza. S ez a kettősség teszi alkalmassá Kurtág zenéjét olyan villózó látószögváltásokra, amilyeneken a REGÉNY különös szerkezeti íve nyugszik.

Vagyis Kurtág mindenkor a lírához nyúl anyagért, de amit kialakít belőle, az soha nem egyértelműen lírai megnyilatkozás. A líra Kurtágnál *elmozdul*, tart valami felé. A TRUSZOVA-ciklusban elmozdul az operaszínpad felé: a darab befelé forduló, görcsös, összegörnyedő „dramaturgiájában” hiányként fogalmazza meg a színpad nyilvánosságát. A REGÉNY-ben bűvópatakként bujkál egy epikai szál, nem a „narrációban”, hanem az emlékezés jelenidejűségében. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben a mű szövete mindenféle retorikus utalás nélkül tartalmazza a szenvedéstörténet stációit, revelatív erejű megfogalmazásaként annak, hogy micsoda szakadék választja el egymástól az ember létét és lényegét.

Jelképes elmozdulások ezek persze, de mű-lét szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható jelentőségűek. Bennük fejeződik ki: nem a kifejtett egyéniség hiánya, hanem a visszavételért vívott alkotói küzdelem, annak az állapotnak jelképes költői *folyamattá* érlelése eredményezi az elmozdulást, amelyben éppen a kifejtett individua-

litás vergődése mutatkozik meg egy cselekvéstől megfosztott létezésben. Ezért is van az, hogy Kurtágnak a visszavétel kínjainak megjelenítéséhez mindenekelőtt *töredékekre* van szüksége, amelyek nem egy eleve elrendezett formaegész alkotóelemei, hanem mindegyik „saját világ”, önálló „akusztikai-művészi entitás”.

### A „passió”

Kurtág zenei-poétikai alapelvei a József Attila verstöredékeire írott darabban jutnak el a letisztultságnak arra a fokára, amikor már „klasszicizálódásról” beszélhetünk. Nem az éteri cizelláltság, nem is a formatökély, hanem elsősorban a költői magatartás értelmében.

Kurtágnak itt valóban sikerül a lehetetlen: néhány száz lecsupaszított kottafejet tud olyan vonatkozási rendszerbe sűríteni, amelyben – egy szál emberi hang fölidézőereje révén – fölsejlik egy egész korszak emberi drámája. Voltaképpen semmi egyébből, mint magából a Kurtág-zene archetípusaiból. Pontosan ez a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK egyik termékeny ellentmondása: a póztalanul egyszerű felszín alatt, a mű mélyszerkezetében sokrétűség és bonyolultság húzódik meg. A Kurtág-zene *morális* hiperérzékenysége éppen ennek az ellentmondásnak köszönhetően ebben a műben a legteljesebb.

E tényből mindjárt két dolog következik: az egyik az, hogy a benne markánsan ki-rajzolódó egzisztenciális problematika megragadása épp a teljességigényről való tudatos lemondásban valósul meg. Kurtág persze itt sem tesz egyebet, mint hogy a lehető legkomolyabban veszi, fölerősíti azt, ami minden releváns műalkotás szerkezetében benne rejlik. A REGÉNY-től, még inkább azonban a TRUSZOVA-ciklustól az különbözteti meg, hogy amott a lényeg személyes, a kor a magányban, az elszenvedett sorsban tárulkozik föl. Emitt az elszenvedéshez a *vállalás ethosza* társul: nemcsak a sors vállalása, de a *kiállítás* is. A darab esztétikai szerkezetének leglényegében hordozza ezt a kiállást: a szembesülést a kor tömegemberével. A TÖREDÉKEK-ben meg van komponálva a visszhangtalanság.

Az archetípusokkal való hallatlan ökonómiájú építkezésből fakad az, hogy Kurtágnak e műve tűri talán a legkevésbé a hangversenyszerű előadásmódot, ennek a legkevésbé adekvát közege a hangversenyszerű nyilvánosság. Nem egyszerűen lecsupaszítottsága okán – hiszen Webern mikroformái is rövidek és ökonomikusak, mégis koncertzenék maradnak –, hanem a műszerkezetbe beépített kiállítás miatt.

Távrolról sem az iskolai kötelező olvasmánnyá lett, glorifikált költő jelenik meg ebben a ciklusban. Kurtágnak sikerül – saját sorskérdéseinek érzékletessé tételén túl – egy igazabb József Attila-képet is megragadnia. Még csak nem is egyszerűen az ember jelenik meg benne, hanem a vergődő, szenvedő, kitaszított, súlyos morális konfliktusokkal vívódó ember. Az a József Attila, aki sokáig tabu volt. Áttetszik olykor a Kurtág-zenén súlyos betegsége is, pszichózisa – gondoljunk csak a zaklatott, olykor egészen bizarr, „egymásodpercesekre”, „pszichogramokra”, amelyekkel Kurtág, akárcsak a maga idejében Örkény István az egypercesekkel, új műfajt teremtett –, fölöttébb hangsúlyos a szorongás, a TRUSZOVA-ciklusból jól ismert sóvárgás, a hisztéria határát súroló kitörési vágy, de nem fojtódnak le Kurtág zenéjében az agresszív indulatok, s olykor a kollektív tudattalanig lehatoló, irtóztató zuhanásélményekben van részünk. Mindez persze nem öncél Kurtágnál; nem egy „beteg lélek” görcseinek élvezkedő közszemlére tétele. Kurtág ki nem mondott szándéka szerint alighanem a világ problémái iránti morális érzékenységünk fokozására hivatottak. Előkészítik, feltörik a megkér-



gesedett lelket a bornemisziai problematika újbóli megfogalmazására – ezúttal a XX. század végén.

A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben a közösség, amely Bach idejében még a gyülekezetben együtt énekelt *korál* formájában volt részese a passió előadásának, Kurtágnál *hiányként* van megkomponálva. Nem korál, hanem gregoriánus csendül föl benne; misztikusan a múltból egy emberibb élet ígéréssel, amely azonban már „*a mi porunkból fakad*”. Egy embertől elhagyott világban hangzik föl a szólóének, idillien szép természetképekkel, amelyeknek azonban épp ebben az összefüggésben mélyebb, metafizikai jelentésük is föltárul: a természet rideg szépsége, fenséges magáértvalósága, végtelen közönye az emberi szenvedéssel szemben. Akárha egy kamerát tartana a kezében Kurtág, úgy képes a természet makro- és mikrovilágát egymás mellé vágott „*snittekben*” megjeleníteni: a „*hallatlan semmit idéző, borongó, bálvány hőséget*” szembesíteni zeneileg a „*portól finoman bolyhos tócsa*” képével.

Ismítlek: ebben a keresztvitelben a közösségihiány fogalmazódik meg evokatív erővel. A kényszerű kiválás gondolata és a büntudattal párosuló magányérzet. Emlékezzünk csak, mennyire szerkezetmeghatározó tényező volt a TRUSZOVA-ciklusban a visszhang, amely Monteverdi ARIADNÉ-ja óta az ember fölpanaszolt magányérzetének egyik legplasztikusabb zenei kifejeződése volt. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben találkozhatunk egy különös kétszólamú invencióval, tükörkánon-szerűséggel („*Héért, magamat kérdem, adsz-e hatot?*”), amelynek révén a Tandori-dalok korábbi metafizikája sorssá, *megélt* magánnyá változik. „*Árnyjátékká*”, ahogyan Kurtág nevezi, fájdalmas, szomorú dialógussá, az embernek önmagával folytatott párbeszédévé – *játék* formájában. Evokatív erővel szólalnak meg az esszenciális magánynak ebben a zenei képében József Attila gondolatai: „*Félek a jálszani nem tudó emberektől...*”

És, íme, a megtett út, a „*stációk*”, a „*keresztvitel*” zenei lecsapódása a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK szerkezetében: az első énekben a *bűn* szó kinyílik, reményt sugároz, a megválthatóság hitét hordozza. A szerkezeti pilléreként visszatérő második KÁSÁSODIK A VÍZ-ben ellenben megjelenik a Kurtág-zene legismertebb zenei toposza, a BORNEMISZA büntémája, egy szorongást keltő, tölcserként záródó motívum, a reményvesztettség, az elszalasztott lehetőség zenei megfogalmazódása. Némi feloldást csak az ars poetica, a ciklus epilógusa hoz, az ÉNEK, HAJOLJ KI AJKAMON... A megaláztatások ellenére is az emberbe vetett rendíthetetlen bizalmat, határtalan hitet sugároz ez a zene. A „*mélyebbre kell még hajolnom*” nem megalázkodás, hanem az ember mélységes tisztelete. Az a tartás, az élet efemer jelenségein való felülemelkedni tudás, amely mindig a jelen borzalmainak csontig hatoló fájdalmán keresztül vezet el egy új azonosságtudathoz, önmagunknak a másik szeretetében való megtalálásához. A „*semmit nem tudón dalolásnak*”, amely az újra meglelt népdalszerű zárlat tiszta kvartjának pontozott ritmusképletében nyer esszenciális és mindennél kifejezőbb zenei megfogalmazást, csak is ennek a költői és emberi magatartásnak a fényében lehet valóban hitele.

Újra csak ismétlem: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-be a közösség hiányként van bekomponálva, ami nem csupán a keresztvitel, a magány, a szenvedés, a meghurcoltatás formáiban ölt testet, hanem főként a mű esztétikai szerkezetének abban a különös jellemzőjében, hogy súlypontja a cikluson *kívülre* kerül. Az aura, minden valódi műalkotás elválaszthatatlan tartozéka, amely rendszerint spontán módon születik magából a műből, itt szerkezetmeghatározó elv. Mindez abban a sajátos ellentmondásban manifesztálódik, ami a TÖREDÉKEK műalkotásként élt utóéletét illeti. Hiszen a ciklusnak a lecsupaszítottság felszíne alatt feltáruló belső dinamikája, ellenpontozott

szerkezete, antinomikusan egymásnak feszülő ellentmondásai a *dialogikus* alapviszony követelményéből fakadnak, amelyek viszont radikálisan kérdőjelezik meg a koncertzenék hagyományos tereit.

A művön kívülre komponált súlypont eredményezi, hogy a hiányzó közösség tömegként, az utca körülöttünk nyüzsgő embereként, a közönyösen továbbrohanó „má-sikként” jelenik meg, akihez ez az ének szólni *akar*. Kikívánkozik ez a zene a hangversenytermekből, kikívánkozik az agyongondozott hanglemezfelvételek világából. Szinte szétfeszíti az ellentmondás, hogy minél *szebben* adja elő valaki ezt az éneket – amely alapvető szándéka szerint valóban szép zene –, annál jobban elsorvasztja, annál kevésbé hagyja felszínre törni esztétikumának lényegét. Egyszerre építő és roncsoló ellentmondás ez: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK léte és lényege kerül ellentmondásba. Minden sejtje él, mozgásban van, szomjúhozza – már-már valóságos „népdalként” – a változást. Ugyanakkor mégiscsak túlságosan „magasművészet” ahhoz, hogy ez lehetséges lenne. Lebilincselően egyszerű szépségét és igazságát sorsával kell megszenvednie, azzal, hogy elhangzik, de *igazi valójában* soha nem hangozhat el.

### Kurtág a nyolcvanas évek második felében

Kurtág újabb alkotókorszakával kapcsolatban túlzás volna „fordulatról” beszélni, olyanról, amilyen az Op. 1-et megelőző stílusváltás volt az ötvenes évek végén, de tendenciájában mindenféleképpen érzékelhető, hogy a nyolcvanas évek második felére más lett zenéje. A változások kezdete 1987–88 tájára, nagyjából a KAFKA-TÖREDÉKEK utánra tehető, s a „versenyművek” mellett olyan romantikus ihletésű „átkomponált” dal jelzi, mint a HÖLDERLIN: AN... (Op. 29, 1988–89) című Hölderlin-verstöredék. Kurtág persze továbbra is sok szállal kötődik korábbi zenei elgondolásaihoz, újra és újra előveszi korábban befejezetlenül maradt darabjait, miként ezt például az HOMMAGE À R. SCH. (Op. 15d, 1990) is bizonyítja. Mindazonáltal ha nem radikális is ez a szemléletváltozás, mégis jól érzékelhetők benne jelentős hangsúlyeltolódások: minde-nekelőtt az *instrumentális* zene súlya nő meg.

Két markáns törekvés meghatározó jelenléte mutatható ki ebben a korszakban: korábban „búvópatakként” meglévő tendenciák kiteljesedéseként a *népzenéhez* való viszony szorosabbá válása az egyik, és a *romantika* érzelmvilága iránti vonzalom mind erőteljesebb jelentkezése a másik: inkább *belső* érlelődési folyamat eredményeképpen, nem pedig a posztmodern új érzelmesség divathullámának meglovaglásaként. Kurtág *kifejező*, expresszív zenét ír napjainkban is, de esszenciálisan tömör nyelvezete sokszor oldottabbá válik, a formai szigorúság kevésbé mindent meghatározó jelleggel érvényesül benne. Több szabadságot enged meg magának, merészebben bánik nagyobb együttesekkel, kísérletet tesz a zenei tér *extenzív* birtokbavételére, s utat nyit oldottabb, ívelőbb, áttörtebb „nagyformáknak”.

A „megtisztított” zenei hang affektivitása Kurtágnál annak az áttetsző egyszerűségnek a jegyeivel gazdagodik, amely az *archaikus népi énekeket* jellemzi, jóllehet Kurtág soha nem idéz, nem „dolgoz fel” népdalokat. Ez az egyszerűség mindenkor a spontaneitás, a romlatlanság benyomását kelti, s nem is sejtjük, hogy esetenként milyen kemény, intellektuális munka eredménye az, ami autenticitását biztosítja. S pontosan ugyanez a *belső* hitel az, ami a személyes kifejezésben a romantikus gesztusvilág egyes elemeinek visszatérését is lehetővé teszi számára: Schumann meghatározó szerepe mindjobban érezhetővé válik a nyolcvanas évek második felében, a GÉRARD DE NERVAL (1986) címet viselő rövid gordonkadarabtól kezdve egészen a klarinéra, brácsára

és zongorára írott trióig, az HOMMAGE À R. SCH.-ig és a KETTŐSVERSENY-ig. Még a romantikától oly távoli KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is kétszer felbukkan neve: egy „Schumann-Hommage”-ban, valamint a két „Davidsbündler” fémjelezte Eduardova-álomban... Ne gondoljunk neoromantikus érzelgősségre: a nyitottabbá válás ellenére továbbra is formai tisztaság és fegyelem jellemzi Kurtág alkotásait.

A zenei hang érzelmi-intellektuális „megtisztításának” a korábbi Kurtág-korszakokra jellemző törekvése nála nem vezetett „minimal art”-hoz, amelynek szenttelen, rideg „objektívizmusa” voltaképpen minden érzelm megsemmisítésére törekedett a zenében, főként azonban azoktól a késő romantikus melodikus üledékektől kívánta megszabadítani a hangzást, amelyek mindvégig ott kísértettek századunk avantgárdjában. Kurtágtól teljességgel idegen ez a fajta szenttelenség, jóllehet eszköztárát nem egy esetben maga is alkalmazza. Gondoljunk orosz ciklusainak repetitív hangfelületeire, de bizonyos értelemben akár az egész WHAT IS THE WORD egyetlen ereszkedő, kromatikus motívumsejt eszelős ismételtetésére épül (h-b-a-asz-g), amely aztán különféle transzpozíciókban, különféle permutációkban, a kromatikus térben elmozdítva, illetve különféle bartóki „modellhangzatokká” felnagyítva (e-c-gisz-fisz-d vagy e-cisz-c-a-gisz stb.) jelenik meg. Mi több, újabb műveiben egyes helyeken Kurtág *expressis verbis* előírja a kifejezéstelen előadásmódot a *voce bianca*, vagyis a „fehér hang” elnevezést használva ennek a kilúgzott előadásmódnak a jelölésére.

Aligha kerülheti el figyelmünket az az esztétikailag a legkevésbé sem mellékes körülmény, hogy a „népinek” és a „romantikusnak” ezek a vonásai igen gyakran kapcsolódnak össze az álomszerűséggel. Egy Olaszországban (Castelnuovo ne’ Montiban) 1989 májusában tartott előadásában Kurtág a JÁTÉKOK FOSZLÁNYOK EGY KOLINDA EMLÉKKÉPÉBŐL (*Hommage à Farkas Ferenc*) című darabjáról az alábbiakat mondja: „*Inkább valamiféle álomhoz lenne hasonlítható... A dallamból visszamarad valami jellegzetes vonás: a kvart hangköz. A darab további menetében a hangköz széttöredezik... végül pedig csak maga a tiszta és egyszerű intervallum marad meg. Most aztán dolgozhat a képzelet, hogy meghosszabbítsa a vonalakat...*” Ez a plasztikus leírás igen sokan ráillik mind a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ra, mind pedig a KETTŐSVERSENY-re. Pontosan ilyen álomszerű, révülettel, lebegéssel, emlékfoszlányokkal teli pillanatok jellemzik.

Kurtág viszonya a népi művészethez mindig is egészen sajátos volt a magyar zene diapazonjában, hiszen nem jellemezte sem a posztbartókos-posztkodályos „magyar hang” görcsös keresése (egy hamis közösségiség sugallataként), sem pedig a tőle (az ideologikus hamis tudattól) való menekvés vagy szándékolt elfordulás, ami pedig az ő nemzedékének majd minden zeneszerzőjét ilyen vagy olyan formában befolyásolta. Kurtágnál a kezdetek kezdete óta megtalálható – főként vokális műveiben, de nemcsak ott – egy „kemény” félfolklór réteg, aminek révén mindenekelőtt a népi hangképzés és formálás jegyeit emeli át a weberni mikroformák világába. Jó példa erre a SZÁLKÁK (Op. 6b, 1973) című cimbalomciklus, amelynek címe Pilinszky verseskötetére utal. Az egész sorozatot a korai Kurtág szigorú stílusa jellemzi, jóllehet tizenkét fokú nyelvhasználatára soha nem ortodox módon szeriális. Az aforisztikusan rövid és önmagukban zárt szeriális struktúrák zenei logikáját több helyen megtöri az akusztikai anyag tagolásának az a majdhogynem bartóki módja, amely reprodukálja a magyar népdalok egy jellegzetes típusának sorszerkezetét. A ciklus csúcspontja a IV. (Mesto) tétel első fele, egy kromatikus környezetben megszólaló sirató: a *rubato* karaktert alkalmazza a hangszer megszólaltatásában, a metrikus kötöttségek határait feszegeti, és jelképesen közelíti az instrumentális zenét az emberi hang felé. Napjainkig vissza-

visszatérő vonása ez Kurtág zenéjének; az érzelmvilág legmélyéről fölszakadó siratók egyébként is – akárcsak Bartóknál – a zenei történések sűrűsödési pontjai, a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ban, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN-ban is megtalálhatók, de egyetlen futó pillanatra még a WHAT IS THE WORD teljesen idegen világában is felsejlenek.

A legmélyebben formálásbeli-tagolásbeli jellemzőkben csapódik le az ősi folklorisztikus réteg hatása: abban a Kurtág zenéjét mélyen átható sajátosságban, ahogyan a ritmikailag beosztatlan hangok viszonylagos értékét, sokszor szöveghez tapadóan, de hangszeres zenéjében is, új arányrendszert teremtve határozza meg. Paradigmatikus értékű e tekintetben a JÁTÉKOK-hoz írott bevezető sorok következő gondolata: „*Higgyünk a kottaképnek, engedjük hatni magunkra. A grafikus kép a legkötetlenebb darab időbeli elrendezésére is választ ad. Használjuk fel minden ismeretünket és eleven emlékünket a szabad deklamációról, a népzenei parlandóról-rubatóról, gregoriánról és mündarról, amit az improvizatív zenei gyakorlat valaha is felvetett.*” Az ornamentika quasi-folklorisztikus ihletettsége teljes nyilvánvalósággal mutatkozik meg olyan jelzésszerű eszközökben, mint például a zárt ajakkal dúdolt trilla a HÁROM RÉGI FELIRAT-ban (Op. 25, 1986). Mindamellert Kurtág zenéjének ez a rétege olyannyira mély, hogy még a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is föllelni a nyomát, például az egyik kulcsdarabban, a VERSTECHE (DOUBLE) (REJTEKEK) címet viselőben: „parlando, quasi legato” szól az előadói utasítás, holott mi állhatna távolabb a folklorisztikus szemlélettől, mint a reszkető hegedűtremolók fölött megszólaló szűk ambitusú, kromatikus dallam. Sőt még a jellegzetesen népi éneklésmód is felbukkan benne egy-egy pillanatra: a ciklust záró ES BLENDETE UNS DIE MONDNACHT (VAKÍTOTT MINKET A HOLDAS ÉJ...) melizmáinak meg-megakadó „ad libitum” figurációisméltéseiben, ékítő-díszítő „mordentjeiben”, „quasi nitrito” (szinte nyerítve) énekelt glissandós, túlvibrált trilláiban is alighanem ennek nyomait ismerhetjük fel.

A kemény, archaikus folklór hangképzésbeli sajátosságai, a „nyers”, *ruvido* éneklésmód is visszavezethető egészen a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ig. A HÁROM RÉGI FELIRAT második darabjában, az 1792-ből származó SZÉKELYMÁNGORLÓ balladisztikusan tragikus szövegére Kurtág olyan súlyos dallamot ír, amelyik valósággal vonszolja magát; előadásmódjában, előkéekkel és hangremegtetéssel nehezített rubatójában ráismerhetünk a nyers népi éneklésmódok modelljére. Már-már a naivitásig elmenő, egyszerű diatónia jellemzi a ciklus utolsó darabját, amelyik a mecseknádasdi temető egy sírkeresztjének német nyelvű feliratát ülteti át énekbe. Itt Kurtág még ki is írja a „népdalszerűen” előadói utasítást. A zongora kromatikus kitöltött, ereszkedő kvintjei adják a dal keretét, amely fölött még Kurtágnál is ritka áttetsző egyszerűségben, naiv tisztaságban szólal meg a népdalszerű ének: transzcendenciáját a kíséreten túlmenően az ingadozó (hol bővített, hol tiszta) negyedik fok adja. Hasonlóan Bartókhoz, Kurtág újabb műveiben is a megtisztulás, a katarzis pillanataiban bukkannak fel ilyen naiv szépségű, népi ihlettségű dallamok. Pontosan fejezi ki e törekvést Kurtág egy szép gondolata: „*Egész életünk nem más, mint egyetlen nagy zarándoklat, hogy visszaszerezzük a bennünk elvesztett gyermeket.*” (Előadás Castelnovo ne' Montiban, 1979.)

A népzene hatása mutatkozik meg a változatok sokféleségében is. A legnyilvánvalóbb példa a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK, amelynek kézírata a különböző variánsok egész sorát őrzi, s amit azért nem lehet figyelmen kívül hagyni, mert szerkezetmeghatározó elvvé válik, mi több, az autorizált „végleges” változat is tartalmazza egy részüket, olykor akár *ossia* utasítások formájában is. Vagy gondoljunk a HÁROM RÉGI

FELIRAT SZÉKELYMÁNGORLÓ-jára, amelyen a kotta tanúsága szerint 1967-től 1987-ig nyolc alkalommal dolgozott Kurtág. Mindemellett esztétikailag a döntő az, hogy dal-lamai a tökéletes megkomponáltság mellett is hatásukban a *rögtönzés*, az itt és most születő *variáns* benyomását keltik.

Badarság volna persze Kurtágot „népi”-nek nevezni, miként az ellenkezője is az volna, hiszen Kurtág művészete és emberi tartása védetté teszi őt a szellem ilyen mes-teriséges megosztottságával szemben. A népi művészet termékenyítő hatása a legke-veésbé sem efemer, még kevésbé felszíni jelenség Kurtág zenéjében. Távolról sem csu-pán egy-egy folklorisztikus ihletettségu pillanat kedvéért szólal meg, hanem az egész életművét meghatározó, minden dimenzióban érvényesülő *szemlélet, látásmód, világér-zékelés*. Ezért nem külsőségekben realizálódik, főként pedig soha nem hivalkodó. A Kurtág-zene pusztá létezésével opponálja a manipulált, meghamisított, különféle ideológiák jármaiba hajtott népiséget. Megszenvedett tisztasága, olykor gyermeki naivitása adja értékfedezetét, s a kilencvenes évek Magyarországn az ő *bartóki* útja igazabbnak és aktuálisabbnak tűnik, mint valaha.

### Kurtág újabb hangszeres zenéje

A zongorára és hangszercsoportokra írott „...QUASI UNA FANTASIA...” (Op. 27, No. 1, 1987–88) jelenti az első érzékelhető elmozdulást Kurtág életművében, mindenekelőtt azért, mert itt törik meg első alkalommal a megelőző évtized nagy vokális ciklusai-nak íve.

Eddig az időpontig Kurtág kizárólag kamarazenét írt, amelyet a ciklikus renddé szerveződő mikroformák jellemeztek. Ebben a művében néz szembe először azzal a problémával, miként rendezhető érvényes formai megoldássá egy zongorára és „ze-nekarrá” írott versenymű – igaz, a legkevésbé sem tradicionális versenymű –, amely a hagyományos tematikus-motivikus feldolgozásmódtól sokban eltérő zenei anyaggal dolgozik, továbbá itt szembesül azzal a kérdéssel is, hogy miként teremthető meg – lehetőség szerint a puritán eszközhasználat megtartásával – egy olyan quasi-zenekari hangzás, amely eltér mind korábbi hangszeres kamarazenéjétől, mind pedig vokális ciklusainak akusztikai világától.

A szimfonikus nagyzenekar használatáról Kurtág korábban a legteljesebb tudatos-sággal mondott le, hiszen számára a zenekari hangzással és feldolgozásmóddal ösz-szefonódó formák olyan szintézis letéteményesei voltak (amennyiben valóban a zenei anyagból szervesen kinövő formákról, nem pedig holt modellekről, sémákról van szó), amelyekhez a *maga számára* nem látta még elérkezettnek az időt. Ezt a quasi-zenekari hangzásvilágot ellenben Kurtág most sem hagyományos szimfonikus zenekarral éri el, hanem különleges összeállítású, igen sokféle hangszert foglalkoztató kamara-együttessel; a hangszereket a legkülönfélébb módon szórja szét a hangversenyterem-ben, mind mélységben, mind pedig magasságban.

Többen is használták már Kurtág új zenéjével kapcsolatban az „óriás kamarazene” kifejezést, ami talán azért nem egészen találó, mert Kurtág a kamarazenei hangzástól felettébb *elütő* színvilágot akar teremteni. A legkevésbé sem a nagyzenekari hangzás imitálása lebeg képzelete előtt, inkább eddig nem hallott színeffektusok kikeverése, amiben döntő szerep jut a legkülönfélébb meghatározott és meghatározatlan hang-magasságú ütőhangszereknek: előképei között mindenféleképpen föllelhetjük a bar-tóki ÉJSZAKA ZENÉJÉ-nek és KÉTZONGORÁS-ÜTŐHANGSZERES SZONÁTÁ-nak sejtelmes morájlásait. Új akusztikai világ ez: az egész művet az álom, az „irrealitás” légköre lengi

be: állandó „földöntúli” visszhangokkal (ekhóhangszerek, szájharmonikák). Megmutatkozik ugyanakkor itt Kurtág ébredő érdeklődése a tér dinamikus tagolása irányában.

Kurtág zenei nyelve továbbra is kitűnik tömörségével, lényegre összpontosításával, a sallangok kerülésével: az „Introduzione” mindössze kilenc ütemének zenei anyaga egymásba fonódó skálakimetszésekre épül. Ugyanakkor mégiscsak taníui lehetünk a motivikus zeneszerzői feldolgozó munka óvatos visszahódításának. Kurtág zenei logikája megy itt át változáson: korábban teljesen meghatározó volt művei formájára nézve a kisforma, pontosabban a mikrovilágokból szerveződő ciklikus rend lényegéhez tartozott, hogy zenei logikája *szintetikus* természetű volt, a kis egységektől araszolt a nagyobbak felé, lentől fölfelé haladva építkezett, a megszülető formaegész pedig *nem finálisan* volt megkomponálva, *nem kész formai modellekből* indult ki. Ezért voltak Kurtág szintetikus szerveződő nagyformái egyszerűek, megismételhetetlenek, szigorúan az adott mű gondolatvilágához, dramaturgiájához, belső logikájához kötődők. Ebben a gondolkodásmódban következik be most némi hangsúlyeltolódás az *analitikus* természetű quasi-nagyforma irányában. A „motivikus munka” alapját igazából most sem beethoveni értelemben vett „témák” alkotják, inkább motivikus csírák, amelyek azért jól körvonalazódnak, és egyértelműen felismerhetők, ennyiben pedig potenciálisan alkalmasak a tematikus feldolgozásra, mint például a „...QUASI UNA FANTASIA...” II. tételének („Presto minaccioso e lamentoso. *Wie ein Traumeswirren*”) bartókosan kemény, konvulzív ritmikus képletei, vagy a kisszekund párhuzamban, tremoló megszólaló zongoralamento.

Kurtág korábbi stílusának ismeretében a „...QUASI UNA FANTASIA...” helyenként megdöbbsent a diatónia hangsúlyozottan kiemelt szerepével, valamint a dallamvilág quasi-folklorisztikus leegyszerűsödésével. Természetesen ez a vonás sem teljesen új Kurtág művészetében, de ennyire soha nem hatolt le a zenei nyelv és formálás alapjáiig. A IV. tétel („Aria. Adagio molto”) feleleveníti az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS. 12 MIKROLÚDIUM VONÓSNÉGYESRE (Op. 13, 1977) című sorozatból az V. líd zárlatú, 2+3+3+2 szabálytalan ritmusképletű mikrolúdiumot, gyakorlatilag hangról hangra belesűrítve a zongora szólamába, „meghangszerelve” pedig zongora és zenekar csendes, visszafogott párbeszédében bontja ki: a többszöri variált és ellenpontozott ismétlés itt is a tematikus munka kezdeményeit mutatja. Ha ilyen tiszta diatónia szerepelt is tehát korábban Kurtágnál, e művében mindenképpen meglepő, hogy nagy quasi-szimfonikus felületeket ural teljesen, minimális kromatikus ellenpontozással. Ha jól belegondolunk azonban, a kései Bartóknál sem volt ez másként: a megvilágosodás katartikus pillanataiban, így a III. ZONGORAVERSENY-ben fel-felcsillan a tonalitás-modális hangrendszerekhez való esetleges visszatalálás lehetősége.

A GRABSTEIN FÜR STEPHAN (Op. 15c, 1989) Kurtág egyik legkülönösebb darabja. Szerkezete megint csak megdöbbsentően egyszerű: egyetlen nagylélegzetű tételből áll, amelyet a közeledés és távolodás gesztusa ural. Emlékezés ez a zene is, de a korábbi „emlékszajoktól” eltérően egyértelműen *gyászzene*. Miként a német nyelvű cím is utal rá: egy tömbből faragott zenei siremlékkal van dolgunk. A tempó homogén, majd az egész darab során *larghissimo* marad, s a dinamika is csak néhány pillanatra hagyja el a *pppp* tartományt, amit Kurtág még a *lontano* (távolról) kifejezéssel is megerősít. Egy-másba fonódó, kitarzott hangzatokból rajzolódik ki valami dallamféleség. A statikus akkordokba a tempó finom ingadozása visz némi mozgást. A mű keretét a szólógitár majdhogynem a primitivitásig egyszerű arpeggiói alkotják: megtépzott emlékek

képzetét keltik bennünk, korábban már létező akusztikai anyagét tehát, Kurtág sokat emlegetett „*talált tárgyainak*” egyikét, amely vélhetően kapcsolódik a megidézett személy, Stephan Stein emlékéhez. A szokatlan hangszerelés, s itt is az akusztikai térben szétszórt hangszercsoportok révén születik meg a mű *transzcendentális* atmoszférája: a zongora, a harmónium, a hárfa és a cseleszta színei keverednek a vibrafon és a hangok hangjával; a vonósok közül Kurtág csak a sötét színezetűeket alkalmazza, gondonkából mindjárt hatot: helyenként fölfakadó siratószerű akkordfűzéseikben félreérthetetlenül ráismerünk Bartók zenekari siratóira, főként a CONCERTÓ-ra és a DIVERTIMENTÓ-ra. Mindenesetre a Kurtág-zene nagy titka marad továbbra is, hogy miként képes itt valóban szinte nagyzenekari hangzást elérni ilyen kevés hangszerrel.

Az OP. 27, NO. 2 (1989–90) címet viselő, gondonkára és zongorára, valamint két kamaraegyüttesre írott mű, közismert elnevezéssel KETTŐSVERSENY, térhatásában a velencei kettős concertók hangzásvilágát idézi, sa „zongoraversennyel” összevetve *igazi* versenymű benyomását kelti, jóllehet a dalszerű, mikroformákon alapuló gondolkodásmód helyenként itt is átsejlik a zenei szöveten. Igazi versenymű benyomását kelti talán azért, mert nem nélkülözi a drámai küzdelmet sem: a zongora bartókosan kemény, barbár ostinatói ütköznek a gordonka álmodozó, fájdalmasan szomorú dallamaival. Némi túlzással akár rejtett operaszerűségről is beszélhetünk: Kurtág nemcsak a gyakorta kiírt „quasi parlato”, „con espressione” utasításokkal figyelmeztet a gordonka szólamának *beszédszerűségére*, imaginárius emberi alakjára, de hanghordozása, gesztikulációja, rövid, expresszív frázisai, mondhatni jajkiáltásai is érzékeltetik a dialógusoknak a dráma határait súroló jellegét. A negyedhangokkal tagolt zenei térbe kivetített gesztikuláció mindamellet rajongóan *romantikus* érzelmvilágot takar, ám ezt az érzelmes dallamvilágot Kurtág nagy ambitusú dallamívekké „dobja szét”. A versenyműjellegét emeli ki az is, hogy a zenei *szintaxis*, a szövmód, az építkezés logikája itt már valóban más természetű, mint a vokális ciklusokban, mindamellet az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a dalszerű alapegységekből felszabaduló „nagyforma” kibontakozása nem magától értetődő: sok helyütt hosszú fermaták, megkomponált „kifulladások” szakítják félbe, jelezve a zeneszerzői reflexió állandó jelenlétét.

Különös vonása Kurtág új alkotói korszakának vokalitás és instrumentalitás mind gyakrabban megfigyelhető átjárása egymásba. A hangszeres zene fontosabbá válása mellett is meghatározó művészetében az emberi hang szerepe, amit jeleznek a KETTŐSVERSENY gondonkaszólamának imént említett hosszú parlandoszakaszai, de jelez az is, hogy Kurtág nem szakít a dalszerű kisformával sem, hanem az áttört hangszerelés révén quasi-szimfonikus léptéket kölcsönöz neki. A KETTŐSVERSENY utolsó tétele szó szerint idézi az utolsó orosz ciklus, a Dalos Rimma verseire írott REKVIEM PO DRUGU (Op. 26, 1986–87) utolsó darabját: „*Ég veled, kedves, megbocsáss. / Nekem nincs mű siratnom, / nincs mű felednem.*”<sup>\*</sup> A hallatlan egyszerű dallamszerkezet különös deklamációja kiváltképp alkalmasnak tűnik a „motivikus munkára”: jellegzetes képlete egy hármashangzat: mi-szó-dó, amelyet aztán C-dúrban, Gesz-dúrban, F-dúrban ismét meg, s e transzpozíciók révén nyeri el mélyen bánatos, fájdalmas jellegét. Vokalitás és instrumentalitás keveredése mindamellet kétirányú: a KAFKA-TÖREDÉKEK számos példát szolgáltat arra, amikor az énekhang a hegedű hangjával versenyre kelve átcsap szöveg nélküli, instrumentális éneklésbe.

\* A REKVIEM című versciklust a költőnő maga ültette át magyar nyelvre.

## KAFKA-TÖREDÉKEK

Térjünk vissza az 1985–86-ban komponált KAFKA-TÖREDÉKEK-hez (Op. 24), Kurtág eddigi életművének egyik legfontosabb darabjához. Itt válik először esztétikai szempontból *problematikussá* a nagyforma ciklikus rendje. Megmutatkoznak ennek a szerkesztésmódnak a természetes határai, hiszen ne feledjük, ezúttal több mint egyórás, terjedelmes művel van dolgunk. Fogalmazhatunk így is: ha a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK a klasszikus alkotás, akkor a KAFKA-TÖREDÉKEK „túlérett”, az esztétikum hegeli értelemben mintegy „túlcsordul”: a ciklus borotvaélen táncol a szétesés és a kohézió határán.

Az életanyag, a nagyon is eltérő stílusú zenei mikroformák sokféleségét a TRUSZOVA-ciklusban például egy imaginárius személyiség egyértelmű megléte foglalta egységbe; az élményanyag sokféleségének ott volt jól érzékelhető centruma. S míg Kurtág korábbi műveiben érvényesült a tömörítő tendencia, a KAFKA-TÖREDÉKEK a szövegek olykor enigmatikus jellege ellenére is *túlbeszélős*.

Lehetséges, hogy ez a problematikussá váló zenei forma talán éppen Kafka látásmódjának mély megértésében, stílusának cseppet sem kézcnfekvő, adekvát zenei átültetésében gyökerezik?

Kevésbé érthetünk egyet azzal az elterjedt nézettel, hogy a KAFKA-TÖREDÉKEK ciklikus rendje *tisztán* zenei volna. A darabok végső elrendezésében (ami nem azonos keletkezésük sorrendjével) már a lecsupaszított szövegekből is kirajzolódik két nagyon világos rendezőelv, a ciklus két tartópillére. Az egyik vezérelv: az élet sűrűjén átvezető ösvények keresése. Erre utalnak a mozgással, helyzetváltoztatással kapcsolatos cselekvésekre, történésekre, cseményekre felfűzhető szövegek, illetve ezek reflexiói, másfelől összekapcsolódnak velük a menekülés, a valóságtól való elszakadás képzetei (halálvágy és álom formájában). Ebből adódik, hogy a TRUSZOVA-ciklussal ellentétben itt a sokféleség *centruma* mozdul minduntalan el, állandók a látószög-váltások. A sok szálon futó útkeresés meghatározó szerkezeti eleme a belső bizonytalanság, ami nemcsak a zenei karakterek vagy stílusok sokféleségében, a látószög eldöntetlenségében csapódik le, de abban is, hogy a mű lebeg a különféle műfajok fölött.

A másik jól kivehető szerkezeti ív a ciklusban elrejtett *ars poeticák* sorozata: Kurtág reflexiói saját zeneszerzői pályájának nehézségeivel kapcsolatban. A mélyen átélt, önmagára vonatkoztatott karkai szövegrészek zenei megformálásának vallomásos jellegére a darabok alcímei is utalnak. ZWEI SPAZIERSTÖCKE (KÉT SÉTABOT): „...*legyür minden akadály*”\* – a maga korálhangvételével és autentikus, illetve plagális zárataival; KEINE RÜCKKEHR (NINCS VISSZA TÖBBÉ): „*Egy bizonyos ponttól nincs többé visszaút. Elérendő ez a pont*” – a maga quasi-parlando deklamációjával, jellegzetesen kurtágos prozodiájával; STOLZ (BÜSZKESÉG): „*Ígéret Kocsis Zoltánnak: lesz zongoraverseny*” – a maga dacos eltökéltségével, amit hangsúlyoz a „*kindisch trotzig*” („*gyermeki daccal*”) előadói utasítás is; a Pierre Boulez-nek ajánlott DER WAHRE WEG (AZ IGAZ ÚT); az IN MEMORIAM JOHANNIS PILINSZKY a szöveget különböző hosszúságú cezúrákkal szétszabdaltó esendő dadogása: „*Tulajdonképpen nem tudok mesélni, szinte még beszélni se...*”; a WIEDERUM, WIEDERUM... (ÚJRA CSAK, ÚJRA CSAK) ostinatójából széles ambitust átfogó kitarulkozásával: „*tág tereket kell átszelnem*”; végül pedig Kurtág egész életművének talán leglebilincselőbb szépségű vokális darabja zárja a sort: ES BLENDETE UNS DIE MOND-

\* A KAFKA-TÖREDÉKEK-ből vett idézeteket Tandori Dezső fordításában közöljük.



NACHT (VAKÍTOTT MINKET A HOLDAS ÉJ) bizarran álomszerű önarcképével: „...a porban kúszó kígyó-páros: Márta meg én.”

Ezt a kettős alapszerkezetet indázza körül a hisztérikusan változó lelkiállapotok leírásának, az önmegfigyeléseknek Kafka NAPLÓ-jából jól ismert színskálája, ami Kurtágnál is három viszonylag elhatárolódó zenei karakterben, a mikroforma szintjén megkülönböztetett rétegre bomlik: a) groteszk megállapítások saját testének állapotával kapcsolatban, aggályoskodón pontos környezeti megfigyelések, meditatív, bölcselkedő elmélkedések; b) felszakadó panasz, mardosó kétely, szorongó rémlátomások, a világ elviselhetetlensége feletti kifakadások, végül pedig c) kísérteties, álomszerű jelenetek, amelyek nem feltétlenül kapcsolódnak össze a szorongás képzetével: olykor épp ezek az álmok jelentik a felszabadulást, költői szépségű képek, táncos, életörömt sugárzó jelenetek is álmoként fogalmazódnak meg, mint pl. STAUNEND SAHEN WIR DAS GROSSE PFERD (BÁMULVA LÁTTUK A NAGY LOVAT) vagy a SZENE IN DER ELEKTRISCHEN (JELENET A VILLAMOSON).

A példalózások, körülményeskedő lelkiállapot-elemzések, rezignált okfejtések sokszor barokkosan túlbonyolított, értelmező mellékmondatokkal teletűzdelt mondatmonstrumokban öltenek Kalkánál testet. Az önpusztító diagnózisokat kesernyés humor járja át, vagy groteszk csattanó csapja agyon. A szövegek hol belső burjánzásnak indulnak, hol meg feltörhetetlenül tömörek, enigmatikusak, s értelmük közvetlenül nem tárulkozik föl, atmoszferikusan van csak jelen, helyet teremtve a zenének. Ez a kettősség, a szándékolt, nyíltan vállalt formai egyenetlenség megkülönböztető jegye Kurtág Kafka-interpretációjának is.

A ciklus esztétikai lényegéhez tartozó műfaji eldönthetatlenség egyik jól érzékelhető jele: mélyen átélt drámaiság és groteszk, mondhatni abszurd líra, tragikus létmegélés és játékosság, filozofikus komolyság és groteszk humor szétválaszthatatlan egymásba fonódása. A közhelyes Kafka-értelmezésektől Kurtág zenéjét leginkább az különbözteti meg, hogy nem a „Weltangst” felől közelíti meg, ezért aztán *valóban kaffai* tud lenni, egyedül hiteles módon bontva ki a Kafka-szövegek mélyén szunnyadó különös zeneiséget. Olykor már egyenesen naivnak tetszik Kurtág hozzáállása: nem akar mindenáron súlyos jelentéssel telítődni. Kalkát nem a sokkoló expresszivitás felől közelíti meg. Sok helyütt felismerhető Kurtág rajzos, képszerű, sajátos ductusú dallamformálása; van, amikor egyenesen (nép)dalszerű, mint például a STAUNEND SAHEN WIR DAS GROSSE PFERD kezdetén. Olyan szélsőségek szembesülnek egymással, mint a TRÄUMEND HING DIE BLUME (ÁLMODVA FÜGGŐT A VIRÁC) Schumann előtt tisztelgő költői szépségű dallamossága vagy az EINMAL BRACH ICH MIR DAS BEIN (EGYSZER ELTÖRTEM A LÁBAM) misztikus-jámbor, haszidikus tánca, amely a harmonikus örömezésben való megtisztulást hirdeti, nagy-nagy öniróniával. Nem egyhangúan komor világ ez, igaz, a maga *egészeiben* mégis mélységesen lehangoló. A kaffai világ az *összképből* rajzolódik ki, szorongatottságával, egzisztenciális világba vetettségével, a feltárulkozó léthatárral.

Vagy mégsem? Kurtág ugyanis egészen megdöbbentő módon képes kétértelmű helyzeteket teremteni.

Mindjárt az első darab élesen szétváló, dichotomikus szerkezetében megmutatkozik ez. DIE GUTEN GEHEN IM GLEICHEN SCHRITT (A JÓK EGYSZERRE LÉPNEK). A c és d hang monoton váltakozása fölött az énekszólam *capriccioso* és *leggero* karakterrel táncos jellegű, szöveg nélküli éneklésbe csap át: „...nem is tudva róluk, járják körülük a többiek a kor táncait”. A kaffai szorongás csak a harmadik darabban jelenik meg szaggatott

kromatika formájában: VERSTECKE (REJTEK). A negyedik darab igazi Kurtág–Kafka: a darab szövege pontosan egyenlő a címével, egyetlen szó: RUHFLOS (NYUGTALANUL). A hegedű „fülsértő, préselt hangon” játszik, „a szekund-súrlódásokat szírenázva, de az oktávokat és uniszónókat is kellemetlenül hamisan”. Ugyanakkor az énekesnő „növekvő feszültséggel, izgalommal, sőt félelemmel követi a hegedűs akrobatikáit és dühöngéseit, míg a végén a hangja is felmondja a szolgálatot”. Valódi kis mikrodráma, egyfajta pantomim ez a darab. Ne gondoljunk azonban nagy terjedelempre. A mérés egzakt: a kompakt lemezjátszó kijelzője 0'17"-et mutat! Majd rögtön egészen más világ következik: egy lágyan ringatózó, *molto semplice* előadott BERCEUSE (BÖLCSŐDAL); és így tovább...

A következő darab azonban a kontraszton kívül mindjárt újabb meglepetéssel szolgál, hiszen NIMMERMEHR (EXCOMMUNICATIO) (SOHA TÖBBÉ [KIKÖZÖSÍTÉS]) hangzik a cím, s a szöveg elkeseredést sugall: „Soha többé, soha többé vissza nem térsz a városokba, soha többé nem kondul fejed fölött a nagy harang.” A zene ellenben, különösen a darabnak a szövegtől elszakadó, önállósuló második felében, látszólag teljesen illogikusan ellentmond mindennek. Az énekhang és a hegedű egymást imitáló párbeszédben csap át valami lebilincselően szép éneklésbe, tiszta, kifejezéssel teli, „dolce” koloratúrák veszik át a vezető szerepet, az ének valósággal tobzódik a melizmákban, a szöveg nélküli melodikus ékítményekben... Ez volna az elkeseredés?

Mint a ciklus során még több alkalommal is, a zene – akárha Monteverdi szellemét idézné – mélyen megmártózik az énekhang barokkosan burjánzó, *érzéki* szépségében, gazdag kifejezőerejében. Ezzel a szokatlan és megdöbbentő megoldással Kurtágnak alighanem a karkai szöveg eddig kevésbé feltárt, legmélyebb zenei rétegéig sikerült lehatolnia, olyan mélységekig, ami a szöveghez tapadó „szorongóan expresszív” megzenésítés számára hétpecsétetes titok maradt volna mindörökké. Itt ugyanis pontosan arról van szó, amit már a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK lassú csárdása, a NINCS KÖZÖM SENKIHEZ... is revelatív erővel érzékeltetett: a kiközösítésben, a tömegléttől való elszakadásban való önmagunkra találásra. A szépség elpusztíthatatlanságának jegyében tagadja, ellenpontozza, sőt *transzcendálja* az élet prózáját, nem kisebb daccal és elszánt-sággal, mint a KAFKA-TÖREDÉKEK expresszív pszichogramjai.

A pólusok szélesre feszítése és az értékvilág kifordulásának megjelenítése már a REGÉNY-ben azt eredményezte, hogy kibomlott az a *groteszk* tengely, amely a TRUSZOVÁ-ban még éppen hogy csak jelzésszerűen volt jelen, s amelynek vásárisága az előbbiben keserű, az utóbbiban flegma, cinikusan frivol jelleget öltött (utcai valcer). A KAFKA-TÖREDÉKEK-ben mindez már szétválaszthatatlanul együtt jelenik meg! Nem úgy azonban, ahogyan például Schönberg PIERROT LUNAIRE-jében – miként aztán a neo-expresszív zenében is – eliminálhatatlanul jelen van a groteszk, de nem mindig szándékoltan, járulékos elemként: a „kifejezés” a szánalom és a sóvárgás révén visszacsempészi a romantikus zene széttöredezett maradványait. Ilyenformán nagyon is kétséges lenne, visszájára fordulna egy olyasfajta Kafka-megzenésítés, amely a karkai létezés szűk tereit, a fenyegető atmoszférát iparkodna átültetni a zenébe. Kurtág a hegedű ironikus fintoraival, szarkasztikus túlzásaival, torz játékmódjaival ellenpontozza a kifejezést.

Persze a groteszk tiszta megnyilvánulása is megtalálható a ciklusban (pl. a MEINE OHRMUSCHEL [FÜLKAGYLÓM] macskásan nyávogó „Sprechgesang”-jában vagy az EINE LANGE GESCHICHTE [HOSSZÚ TÖRTÉNET] bizarr „szerelmi kalandjában”), akár csak a trivialitás, amely állandóan jelen van együgyűen nyávogó valcerok, táncok, cigányosan érzelmes játékmódok formájában.

Akárcsak Bartóknál, lépten-nyomon konfrontálódik ez a zene a rút problémájával is: gondoljunk a hegedű elviselhetetlenül torz, préselt, nyivákoló játékmódjaira, kellemetlenül „hamis” elhangolásaira, de mindez elmondható az énekszólámról is. Kurtágnál oppozíciós rendszerében ez az akusztikus réteg is régóta szerepel (az orosz ciklusokban olykor már önállósult is), de ennyire kiemelten fontos, a szép hangzásnak újában álló szerepet eddig még nem kapott.

Mindig is szorosan összefüggött Kurtág zenei poétikájával, ahogyan látszólag bagatell események, megfakult szavak, jelentéktelennek tűnő összefüggések, a mindennapiság meggémberedett világa fölnagyítódott, *egzisztenciális* tartalommal telítődött és egy szorongatóan tragikus létmegélés közegévé vált. A TRUSZOVA-ciklusra és a REGÉNY-re éppúgy jellemző volt ez, mint most a KAFKA-TÖREDÉKEK-re. A SZENE AM BAHNHOF (PÁLYAUDVAR-JELENET) címet viselő darab iszonyata egy voltaképpen teljesen közömbös megállapításból tör elő: „*Megdermednek – amint a vonat elrohog előttük.*” (Egy zenei összefüggés: maga az expresszív, Schönberget idéző dallam egyetlen „Reihe”, amelynek hangjai szét vannak szórva a kromatikus térben; ebből fakad egzisztenciális kapaszkodónélkülisége!) Vagy az egész ciklus egyik kulcsdarabja: SONNTAG, DEN 19. JULI 1910 (BERCEUSE II) (1910. JÚLIUS 19., VASÁRNAP [II. BÖLCSŐDAL]): az ébredés meg-megisméltődő iszonyata: bölcsődaltöredék és egy tizedmásodpercnyi pszichogram, amely a harmadszori ismétlésnél már iszonyú szorongással tölti el az embert. „*Nyomorúságos élet!*” (Kurtág dramaturgiai ellenpontozó művészetének nagyszerű példája, hogy ez a darab előzi meg közvetlenül a ciklus teljes II. részét kitevő kulcsfontosságú DER WAHRE WEG-et!)

A KAFKA-TÖREDÉKEK legiszonytatóbb pillanatai közé tartoznak az élet prózájának, az önmagával elégedett mindennapiságnak hátborzongatóan hisztérikus tagadásai. Egy-egy pillanatra a KAFKA-TÖREDÉKEK zenei univerzumában görcsök, az énekelhető legmagasabb hangon előadott elmeháborodott rikoltozások, mértékvesztett impulzivitás formájában jelen vannak az expresszív pszichogramok is; a NICHTS DERGLEICHEN (CSAK EZT NE!) fulladozva elénekelt önpusztító szembeszegülése a világgal, megmetszakított tizenhatodmenetek paroxizmusába torkollik. Íme a zeneszerző instrukciója: „*egyre rekedtebben – hibbant izgalommal – míg végül elmegy a hangja. Az ajkak egyre gyorsabban mozognak, de hangot már nem adnak ki.*”

A kettősség (antinómia, kontraszt) elve mindvégig érvényesül a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben. Egy zenei anyag expozícióját gyakorta követi annak lerombolása, szétzúzása. A *törés* nyilvánvalóan a realitásokkal való szembesülés legelvontabb formai-esztétikai paneljeként funkcionál. Mindez már a szövegek kiválasztásában is megmutatkozik. Archetipikus karkai példa ES ZUPFTE MICH JEMAND AM KLEID, ABER ICH SCHÜTTELTE IHN AB (VALAKI MEGRÁNGATTA RUHÁM, DE ÉN LERÁZTAM). Az előadásmód „molto concitato” (nagy izgalommal), s itt is bizarr pantomimjátéknak lehetünk tanúi, mert a hegedűsnek gitárszerűen kell játszania, a választóponton pedig ezt az utasítást találjuk: „*unbewegt erstarren*” („*mozdulatlanul megdermedni*”).

Ilyen kettősség a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben banalitás és álomszerűség furcsa összemosódása. Különleges, bizarr, önálló réteget képviselnek benne a *pantomimikus* mikrojelenetek. Majdhogynem színpadszerűen végigkomponált kis egységekről van szó, amelyek *belülről* bővülnek, burjánzanak szinte, de végső soron nem robbantják szét a szerkezetet meghatározó kurtági kisformát. Ezek az álmok bizarrul élesek, majdhogynem hiperreálisak (az álom másik típusa, a homályos, az emlékezés ködfüggönyén keresztül érzékelhető, inkább a romantikus ihletésű zenekari darabokban mutatkozik meg).

Ilyen álom zárja a harmadik és negyedik részt is, mindkettő a ciklus legterjedelmesebb darabjai közé tartozik: SZENE IN DER ELEKTRISCHEN („1910: *Kértem álomban Eduardovát, a táncosnőt, járná el még egyszer a csárdást*”), illetve ES BLENDETE UNS DIE MONDNACHT (VAKÍTOTT MINKET A HOLDAS ÉJ). Jóllehet az irracionális vonások mindkettőben más és más módon érzékelhetők, teljesen eltérő karakterük ellenére is közös bennük *hiperrealis* álom voltuk: az első gazdagon burjánzó melizmákkal, rafináltan szerkesztett hegedűszólammal, amely mindjárt két hegedű benyomását kelti („*a vilamoson is, mint mindenütt, két hegedűs társaságában utazik...*”), a második a rikoltozó madarak, a zúgó mezők, a porban kúszó kígyók („*Madarak rikoltoztak a fák közt. A mezők zúgtak. Kúszunk, kígyó-pár a porban*”) onomatopoeitikus hangfestéseivel, az énekszólam mély regiszterét igénybe vevő, súlyos mordentekkel és quasi-glissando trillákkal nehezített „kúszó” mozgásával, amely a hegedű futamaival versenyre kelő, beethoveni nehézségű instrumentális éneklésbe csap át.

Az első álomban a lány, szelíd, elnéző Schumann-figura, a „*Davidsbündler*” Eusebius neve fémjelezte valcer nyitva hagyja az interpretációs lehetőségeket: „*sok fantáziával, változatosan, pl.: a) titokzatosan, suttogva, b) szárazan-pedánsan, c) érzélgősen*” adandó elő; a lényeg az, hogy szinte frázisról frázisra változik a hanghordozás. Majd ahol a schumanni Florestan neve áll zárójelben a partitúrában, ott leginkább talán Bartók hegedúrapszodíáinak modorában, bolgár ritmusokkal tarkítva szól a „két” hegedű, s vad, tüzes, fékezhetetlen táncra perdül az álombeli balerina. A „*nagyhangközkilengésű, nagyon lassú, túl szentimentális vibrató*” a cigányzenészek modorát idézi, és ironikus fordulatot ad az álomnak.

Hasonló fordulat a második álomban is bekövetkezik. A pompás színekben burjánzó énekszólam egyszer csak kifakul, megjelenik a *voce bianca* utasítás: az álom kifehéredik, az álombeli táj kopárrá, kiellenne változik... Az énekhang *énekelhetetlenül* mély regiszterben mozog, s ez már egy pillanatra bizony a becketti WHAT IS THE WORD világát idézi. Kurtág olykor kínos karkai pedantériával dolgozza bele magát a NAPLÓ mondataiba. Valósággal megtanul „kaskául zenélni”. Bizarr konkrétsága néha már zavarbaejtő. A szövegszerkezet legparányibb atomjáig ragaszkodik a zene képszerűségéhez. Példaértékű e tekintetben az IN MEMORIAM JOHANNIS PILINSZKY dadogása, szünetekkel, cezúrákkal meg-megszakított csetlése-botlása: „*Ha bármit mesélek, úgy érzem magam többnyire, mint kis gyerekek érezhetik magukat, amikor először próbálnak járni.*” Kurtágnak a karkai szöveghez való viszonyát a legplasztikusabban a DER WAHRE WEG (HOMMAGE-MESSAGE À PIERRE BOULEZ) (AZ IGAZ ÚT) jellemezhetné: „*Az igaz út ott vezet egy kötélen, mely nem a mélység, hanem szinte a föld fölé van kifeszítve. Mintha nem is arra volna ott, hogy járjanak rajta, inkább hogy belebotoljanak.*” Valósággal egyensúlyszervünkben érezzük a bizonytalan, nehezen egyensúlyozó lépkedést a g-g' oktávot a hegedű negyedhangos, a permutáció szigorú szabályai szerint változó mozgásai töltik ki. Utalás Bartók SZÓLÓSZONÁTÁ-jára: a centrumhang ott is a hegedű legmélyebb hangja. Az énekhang „*cantus firmus*”-szerűen, hosszan kitartott hangokon lépdel immár a kromatikus hangtartományban, majd a „*gehu*” szóra a hegedű felfelé irányuló kromatikus mozgásba kezd. Az énekszólam a diatonikus tér felé nyit, szinte tonálissá válik. A „*magasság*” szó ellenben („*das nicht in der Höhe gespannt ist...*”) nem a legmagasabb, hanem a *legmélyebb* regiszterbe kerül stb.

Láthatjuk: szöveg és ének az elképzelhető legteljesebb mértékben áthatják egymást. Kérdés, mennyire tekinthetők ezek a hangképek madrigaleszk elemnek, olyannak, mint amilyeneket Kurtág korábbi vokális zenéjéből jól ismerünk. Azt hiszem, inkább

határesetről van itt szó, mert olyan dinamikus képekkel van dolgunk, amelyek generálják a kisformát, vagyis ahol az akusztikus „rajzolat” közvetlenül *eleven* zenei formává válik.

### WHAT IS THE WORD

Az emberi létezés abszurdításának zenei megfogalmazása mindig is belefért Kurtág gondolkodásába. Gondoljunk az ESZKÁ-EMLÉKZAJ önironikus fintonoktól sem mentes „metafizikájára”, a NÉGY CAPRICCIO szofisztikáltan ironikus groteszkjére, de jelen van ez a szemlélet az OMAGGIO A LUIGI NONO (Op. 16, 1979) dadaisztikus játékoságában is. S ne feledkezzünk meg a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben feltárulkozó lét-határról. Ugyanakkor sejteni lehetett, hogy Kurtágot Beckett mélységesen tragikus abszurd világához fűzik a legszorosabb szálak; hosszú időn át még „operatervei” között is föl-fölbukkant Beckett neve. Most Kurtág lehetőséget talált rá, hogy Beckett révén az emberi kommunikáció iszonytató nehézségeiről valljon egyik legmeggrázóbb, minden eddigittől elütő művében, amely átköltésében a SIKLÓS ISTVÁN TOLMÁCSOLÁSÁBAN BECKETT SÁMUEL ÜZENI MONYÓK ILDIKÓVAL kissé körülményes, de minden bizonnyal a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-nak hitprédikatori világára emlékeztető al-címet nyerte.

„*mi is a szó – hiábavaló – hiábavaló nak hoz – nak hoz – mi is a szó – hiábavaló ettől – mindettől – adott – hiábavaló adva mindettől – látnivaló – hiábavaló látni mindezt – ezt – mi is a szó...*” stb. Borzongató realitással fonódik egybe téma és az előadó személye, hiszen közismert, hogy az előadóművész Monyók Ildikó egy baleset következtében elveszítette beszédkészségét, majd embert próbáló erőfeszítéssel sikerült újra megtanulnia a szavak formálását és mondatokká fűzését. Mindamellet Kurtág műve e kísérteties egybeesés ellenére is általánosabb érvényre emelkedik, több ennek a szörnyű egyéni drámának a megjelenítésénél. A mű álláspontja ugyanis – egyszerűen műalkotás voltánál fogva – minden kétséget kizáróan *ontológiai*: a világba vetettség tragikuma mögött a puszta létezés engedi föltárulkozni.

Döbbenetes hatású, irdatlan feszültségű *monodráma* Kurtág műve, s teljesen elüt „megszokott” vokális nyelvhasználatától. Voltaképpen az egész előadói apparátus (itt is a térben szétszórva) egyetlen recitáló szólam köré fonódik, amelynek hangjait a zongora „kopulázza”. Kurtág korábbi művei is ismerték az emberi szenvedés végső kommunikálhatatlanságát, de ez olyan belső ellentmondása maradt akár a TRUSZOVA-ciklusnak, akár a REGÉNY-nek, amit Kurtág zenéje – mint minden művészet – tagadni kényszerült, különben elnémulhatott volna. Itt ellenben maga a kommunikációképtelenség válik tárgygyá, egy szó nélküli világ rettenete sejlik föl. A szavak homályos szemantikája még úgy-ahogy feldereng a töredezett beszédben, de különálló ragok, szintagmák, összefüggéstelenül egymás mellé rendelt szavak érzékeltetik a széthullás állapotát.

Kurtág széttördeli a zenei szintaxist: „*larghissimo*”, „*elyiselhetetlenül lassan*”. „*Mi is a szó?*”: az idegtépő cezurák a felfoghatóság szélső határáig hagyják szétesni a zenét. De a széttöredezett gondolatok, a szintaxisukat veszített „szavak” mögött kirajzolódik korunk iszonyú alig-embere: a lepusztult személyiség. Erre utal az érzelmvilág különös zavarodottsága, amely azonban távolról sem nevezhető teljesen kiüresedettnek, elcsökevényesedettnek. Ellenkezőleg: belehallani az egykor volt személyiség gazdagságát, az egykor volt személyiség formátumának megnyerő nagyságát, ami valóban tragikussá és felkavaróvá teszi Kurtág művét. Nemcsak a népi siratónak egy fölsejlő

motívumtöredéke utal erre, hanem olyan előadásbeli utasítások is erről vallanak, mint a „*dolce*”, „*doloroso*”; mindenekelőtt azonban az érzelmi dimenziók még töredezettségükben is lenyűgöző szuggesztivitása ragad magával. Egészen ritka tiszta pillanatok is adódnak olykor, két rövid, jelzésszerű „*arioso*” („*Omaggio a Bartók*” – áll a partitúrában) az itt teljesen ismeretlen legato-hangkötéseken át jut el egy tiszta Fiszdúr hangzatig, amely aztán, az „*away*” szóra, nyomban a hangzatedegen d-re vált. Vagy játék és álom korábbi Kurtág-művekből visszaköszönő egymásba játsása is felbukkan a staccato oktávugrándozások „*giocoso*” karakterében. Kurtág életműve annyira folytonos, hogy nehéz elnyomni magunkban a párhuzamot: minduntalan olyan érzésünk támad, mintha a TRUSZOVA imaginárius hősnője „meghibbant” volna. A „szent elmeháborodottak”, a *jurogyivaják* nyers őszinteségével törnek ki belőle az indulatok egy darabjaira hullott, pokollá lett világban.

Meggémbereedett fogalmak, tetszhalott szavak, emlékképpé stilizált motívumtöredékek úgy bukkantak föl rendre már korábban is Kurtág műveiben (különösen a REGÉNY-ben, de mindenütt másutt is, ahol „talált tárgyakkal” találkozunk), mint a tiltott zónában Tarkovszkij SZTALKER-ében egy elsüllyedt civilizáció rekvizitumai... Itt is: megannyi elvontság, alany nélküli cselekedetek, állítmány nélküli tiszta szubjektivitás. Dadogás, nyögés, idegtépő szünetek, homlokegyenest ellentétes karakterű frázisok váltogatják egymást... A legteljesebb következtelenséggel és belső logika, kohéziós erő nélkül. Emberi lelkiállapotok szélsőségei a lebomlás állapotában kerülnek egymás mellé: szinte vallásosan mély áhítat csap át a legközönségesebb üvöltözésbe. Csak egyetlen példa. Huszonkét karmesteri beintés alatt (a mű nem hagyományos értelemben tagolódik ütemekre, és nincs szokványos metruma) az alábbi lelkiállapotok váltják egymást: Sirató („*sempre in modo popolare*”) – piaci ordináreség – zokogás – kíváncsiság – otromba és eszelős hisztérikus kiborulás – „*legato*”, „*dolce*” – „*doloroso*” (fájdalmasan) – játszadozás: „*leggero*” (könnyedén) – eszelős kiáltozás „*disperato*” (elkeseredetten) – dermedt rémület („*mi*”, „*mi*”, „*mi*”, „*mi*”, „*mi*”...) stb.

Ki kell térnünk a „kórus” szerepére is: nem igazi énekkar szerepel a műben, hanem öt vokálszólista szólaltatja meg az eredeti angol szöveget. A recitáló hanggal való kapcsolatuk egyértelmű, igazi szerepük felől azonban Kurtág a legteljesebb bizonytalanságban hagy bennünket. Mivel Kurtág a WHAT IS THE WORD előadói apparátusát is „szétszórja a térben”, az öt énekhang valahonnan a hátunk mögül hangzik fel. Talányos szerepe számos képzettársítást enged meg. Valamilyen belső hang kivetülése volna? Talán a túlvilág, a transzcendencia? (Az a bizonyos „over there”, ami el is hangzik egy alkalommal?) Vagy netán „kórus”, antik mintára? Esetleg a Bach-passiók turba kórusainak stilizált emlékfoslányai? Talán ez az utóbbi verzió látszik a legvalószínűbbnek (bár a többit sem zárja ki), mindenesetre a „hangok” angolul kommentálják, visszhangozzák a recitáció magyarul megszólaló gondolatfoslányait (olykor gúnyolják is: „*vihogva, mekegve*” – hangzik az előadói utasítás). Ezek az előadói utasítások végtelenül fontossá válnak Kurtág partitúrájában, mert a hangjegyekkel lejegyezhetetlen artikulációk sokfélesége felé nyitnak. Csak néhány példa, ami sejteni engedi, hogy talán mégiscsak a Bach-turbák éppen hogy jelzésszerű felidézésével van dolgunk: „*szollár-szerűen*”, „*kaotikusan, kiabálva*”, „*kaotikusan, suttogva*”, „*meglepetten, gyermekien*”, „*egyre hangosabban és zaklatottabban, kutyaugatás-szerűen*”, „*agresszíven*”, „*szentenciaként*”, „*szinte hang nélkül*”, „*félve, elfogódottan, színtelenül*” stb. Ugyancsak a turbák „hangzavarára” utalnak a Kurtágnál meglehetősen ritkán alkalmazott aleatorikus szakaszok.

Az orosz korszak érzékeny lírájával szemben, de József Attila és Kafka után is, Beckett teljesen eltérő hangkezelést kíván: megváltozik a prozódia, a képszerűséget, a „stille concitato”-t hiába keressük benne, igaz, innen is lényegében hiányoznak a közvetlenül sokkoló hatások. A Kurtág vokális zenéjét alapvetően meghatározó *szép ének* ebből a műből teljes következetességgel hiányzik. Otrombán, minden szótagot külön megnyomva kell kiejteni. Gyakori a *voce bianca* alkalmazása, a szín nélküli recitálás, amelyben a kifakult közönyösség ölt egészen döbbenetes akusztikai alakot. A recitáció a női hangtartomány alsó regiszterének határait súrolja, egészen a kis d hangig lemerészkedik, s hosszú szakaszokon keresztül kényszeríti az előadót az erőltetett, majd-hogynem lehetetlen intonációra.

Kurtág zenei nyelve itt különös módon reprodukálja a kortárs zene hasadt tudati állapotát. Feszült szimbiózisban vonja egybe az egymást kizáró szélsőségeket, az érzelmes expresszivitás maradványait egyesíti a repetitív zene tébolyító blazírtságával, a kifejezés tendenciózus lebomlasztásával, ami a maga kopárságában nagyon is adekvát kivételése egy „ember nélküli” világnak. Minden korábbi vokális művétől megkülönbözteti ezt a művet az a sajátossága, hogy Kurtág itt *lebontja a vokális oppozíciók rendszerét*. A durva hanghordozás meghatározóvá válik, a *ruvido*, a nyers éneklésmód, ami korábban mindössze az egyik pólust alkotta, itt kizárólagos jelleget ölt (és torzságában messze távolodik a népi éneklésmódotól).

Az idő Kurtág egész életművében alapprobléma: A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban az évszakok váltakozása, a halál és az újjáéledő természet körforgása révén szilárd rend uralkodik. Az ESZKÁ-FMIÉKZAJ időélménye abszurd, a REGÉNY pedig elkeseredett szembeszegülés az idővel. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben az idővel vívott küzdelem különböző aspektusai jelennek meg a gyermekien hangfestő rácsodálkozástól („Az idő futva terem, mint a bab”) a metafizikai jelentéssel telítődő természetképeken át egészen a megváltoztathatatlanba való beletörődésig („Én ámulok, hogy elmúlok”). A WHAT IS THE WORD ideje mindezzel ellentétben a *tartammá* nem alakítható idő, a szubjektivitással „ellenséges” idő, amely több alkalommal is kikandikál a felfeslő zenei szövetből. A zongorista jól hallhatóan számolja a taktust, „egy, két, hár’, négy, öt” stb., egy helyen pedig (egy aleatorikus szakaszban) a zeneszerzői utasítás szerint a kopogó idő „az abszolút csend képzetét kell, hogy keltse”. Valójában persze nem az idő könyörtelen, s ha mégis, akkor csakis annyira, amennyire a természet közömbös az ember drámájával szemben (JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK). Az időmúlás számunkra valóvá nem tehető *tragikus* élményében, az idő negatív aspektusában a történelemhiány, a vegetatív létezésbe való beleszorítottság ölt hangzó alakot.

Az alternatíva nélküli, lepusztult személyiség lírájában a Kurtág más műveit mindenkor beragyogó emberi melegség, a Kurtág-zene mélyről fakadó pátosza vagy teljesen hiányzik, vagy szánszálmasan töredezett formában van csak jelen. A pusztá lét a tragikus méltóságtól megfosztott ember végvonaglás. Kurtág oly mélyre merül ebben az iszonyatban, hogy ez a mű tűnik Kurtág bartóki pokolraszállásának: iszonytatóbbnak, mint a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI volt a maga idejében. A kiüresedés, a lebomlás végállomásnak tűnik. De mégis érezzük: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK keserű párdarabja ez a Beckett-értelmezés. Azé, amelyik *kommunikálni* akar. Ugyanakkor napnál világosabb az is, hogy csakis ez a pokolraszállás lehet új szépségek, igaz szépségek forrása...

Kurtág György

**HÖLDERLIN: AN...**

*Ruhig fließend*  
 PPPP [bocca chiusa] *legatissimo*

Bariton Solo

ε-ly-si- um... Dort findlich

ja Zu euch, ich To-des-göt-ter

Dort Di-o-ti- [i:]ma He-

ro- en Sin- gen möcht ich von

*gedehnt*  
 cantabile *dolce* *espr.* *rit.*



*a tempo dim.-calando* *Sostenuto*

*pp* *pp*

dir A-ber nun Trä-men. Und in der

*quasi a tempo* *dolcissimo*

*voce bianca*

Nacht, in der ich wand-le er-löscht mir dein

*a tempo*

kla-res Au-ge! himm-li-scher

*calando molto*

*pp*

Geist.

Hölderlin  
1773-1842

Hartmut Lück

## ZENE A KIMONDHATATLANRÓL

Közelítések Kurtág György műveihez

Szegzárdy-Csengery Klára fordítása

### Első megközelítés: nemzeti örökség és Európa

Amikor a XIX. században és a XX. század elején Európa különböző országaiban, ahol a városiasodás és iparosodás, a parasztság gyökértelemné válása még nem tette tönkre a népzenei hagyományt, a zeneszerzők kísérletet tettek arra, hogy megszabaduljanak a Közép-Európában uralkodó zenei irányzatoktól, és saját hazájuk népzenei örökségében fedezzék fel zeneszerzői munkásságuk alapját. Ezek közül az országok közül jó néhányban hamarosan – egymáshoz hasonló módon – saját népzenei irányzataik különféle művészi megközelítéseinek egész skálája jött létre: egyesek meghagyták a nemzeti zenei örökséget a maga hagyományos vagy valamelyest csiszoltabb formájában, olyan műveket írva ezáltal, amelyek „népzenei” jellege minden kétséget kizáróan meghatározhatóvá tette a mindenkori komponista zenei hovatartozását, s ezzel e művek el is érték céljukat. Mások azonban eltekintettek az eredeti népzenei idézetektől, s helyett hazájuk zenéjének hangzó titkát, dallami, ritmikai és hangszeres őanyagát kutatták, saját zenéjükben országuk kulturális „magva” és az összeurópai zenei formavilág és kifejezési módok teremtő találkozását valósítva meg ezáltal. Magasabb szinten természetesen ezek a zeneszerzők is valamilyen földrajzi helyhez köthetők, ám nem mint zenei nemzeti zászlók hordozói, hanem mint egy általános érvényű zenei nyelvezet ötvözetének létrehozói. Ez a nyelvezet európai volt és nemzeti egyszerűsind, e két fogalmat nem választották szét és nem is állították szembe egymással. S volt e zenészekben valami, a különböző koroktól s egymástól oly távoli hazájuktól független, titokzatos, közös vonás: tanítványaikat és zenei követőiket arra ösztönözték, hogy ne zárkózzanak be nemzeti mivoltuk keretei közé, hanem maradjanak az európai kulturális fejlődés csúcán, véleménycserére, békés, alkotó találkozásra törekedve.

A lengyel és francia földön egyaránt otthonos Fryderyk Chopin, az orosz Modeszt Muszorgszkij, a cseh Leoš Janáček, az I. világháború utáni Lengyelországban alkotó Karol Szymanowski, a spanyol Manuel de Falla és a magyar Bartók Béla ebben az értelemben kétszeresen is „betájolható”: zenei nyelvükben egyaránt felismerhető nemzeti hovatartozásuk és elválaszthatatlan függőségük az európai zene egészétől.

Ezekről a zeneszerzőktől mi sem állt távolabb, mint a szűk látókörű nacionalizmus. Hazájuk népdalainak, táncainak, népzenejének tanulmányozása és az ebből merített ihlet nem korlátozón hatott rájuk, még kevésbé jelentette minden más kirekesztését. Sosem törekedtek „világos etnikai helyzetek” teremtésére, még kevésbé etnikai „megoldásokra” vagy éppen „tisztogatásokra”. Épp ellenkezőleg: gyakran szenvedélyesen szálltak síkra az olyan kisstílu, reakciós politikusok programjai ellen, akik azt hitték – s néhol még ma is azt hiszik –, hogy a „nemzeti jelleget” képviselve népük szabadságát harcolják ki, valójában azonban vérszomjas szeparatista törekvéseikkel népeiket in-

kább imperialista nagyhatalmaknak szolgáltatják ki. Az „etnikai megoldások” a kultúra területén is épp elég gyakran váltak s válnak mind a mai napig a fasiszta ideológia „Endlösungjává”.

Nemzeti iskolák a zenében ma már aligha léteznek; megvolt a maguk történelmi szerepe, amelyet be is töltöttek. Nemzetinek vagy regionálisnak tekinthető zenei fordulatokkal és formákkal természetesen továbbra is találkozhatunk. Jelentőségük és szemantikai jelentésük az immár nem lineárisan fejlődő, hanem többféle stílusirányzatot egyesítő zenében rejlik, amelynek – Bernd Alois Zimmermann kifejezésével élve – történelmi öröksége az időbeli folyamatok „gömb alakjában” manifesztálódik. A legváltozatosabb zenei környezetekben fordulnak elő, melyekkel egységes szemantikai mezőt alkotnak, ahol a különböző idiómák találkoznak, s közben megőrzik sajátos karakterüket, nem maradnak alul az egymással folytatott harcban, hanem egymással párhuzamosan tovább élnek.

Amikor Kurtág György azt mondja, „*az én anyanyelvem Bartók, Bartóké pedig Beethoven volt*”, azzal éppen ezt az egymás mellett élést fejezi ki: egyrészt jelen van az európai zenei hagyomány, a magyar zeneszerző számára mint közeli, megragadható támpont a sajátosan német–osztrák zene, amely azonban egyáltalán nem zárja ki a francia vagy más nemzeti zene befolyását, másrészt pedig az a sajátosan bartóki módszer, amellyel egy egész sereg ország – Magyarország mellett Románia, Szerbia, Bulgária, Törökország, illetve az arab országok – népzenejét elemezte és ötvözte egymással, mint például a TÁNC SZVIT-ben.

Kurtág György zenéjében újra meg újra ilyen földrajzilag betájolható „hangzó szigetekre” bukkanunk, miközben zeneszerzői gyakorlatában – mely túljutott a rég letűnt nemzeti-folklorisztikus törekvéseken – meglehetősen közömbös, hogy konkrét idézetekről vagy idealizált, a lényegét tömörítő utalásokról van-e szó. Ha a VONÓSNÉGYES-ben (Op. 1) olyan szublimált ritmikai képletek bukkannak fel, amelyek története Bartókon át követhető nyomon; ha a JÁTÉKOK-ban a zongora pedáljátékának kódéből egy román kolindadallam töredékeit halljuk ki (HOMMAGE À FARKAS FERENC – 2; JÁTÉKOK, III. füzet); amikor a NYOLC DUÓ-ban (Op. 4) vagy a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL című műben felhangzó cimbalom a népzenei hagyományokra utal; ha máshol Bach- és Machaut-átiratok is beleolvadnak a sajátosan kurtági zongoraletétbe, vagy amikor a vonósnégyesre írt OFFICIUM BREVE (Op. 28) Kurtág saját miniatúrái mellett egyaránt tartalmaz töredékeket Anton Webern és Szervánszky Endre műveiből – nos, akkor ezek az olyannyira különböző származású hangszigetek nem öncélúan villantanak fel eltérő kulturális és nemzeti hagyományokat, hanem a szemantikai-művészi mondanivaló hordozói a mindenkori mű egészének keretében, amelynek az elemzés során elkülöníthető alkotóelemei a műalkotás esztétikuma szempontjából elválaszthatatlanul összetartoznak. Mi sem szemlélteti világosabban Kurtágnak a tapasztalat, belátás, ám egyszersmind fájdalom alakította, a motívumok összekapcsolásán alapuló, realisztikus művészi alkotásmódját, mint éppen az imént említett OFFICIUM BREVE zárótétele: a Szervánszky Endre VONÓSSZERENÁD-jának lassú tételéből idézett töredék hirtelen abbamarad a frázis közepén, nem követi semmi, semmilyen stíláris kiengesztelődés. Az OFFICIUM zenéjében ábrázolt belső eszmélés tudatában van az egyén és a környező világ törekenységének, és nem próbálja azt szépítgetni. A zeneszerzőnek és a hallgatónak el kell viselniük ezt a törést – elképzelhetetlen magatartás a kultúra területén működők ama csoportja számára, akik, mint ahogyan az a bevezetőben szerepelt, a „nép”, „nemzet” és „hagyomány” jelszavaival vagdalkoznak, úgy érezvén, folytonosan demonstrálniuk kell hovatarozásukat.

### Második megközelítés: amikor korai az előadóművész öröme

Ha egy zeneszerző pikoló, harsona és gitár bízvást furcsának tekinthető összetételű együttesére komponál darabot, tapasztalataink alapján okkal gyaníthatjuk, hogy alkalmi kompozícióval van dolgunk: a zenészek véletlenül épp kéznél vannak, s a mérész kombináció, úgy tűnik, kihívást jelent a zeneszerző találékonyságának, amit az el is fogad, s játékos kedvében hatásos humora néhol már-már a banalitás határát súrolja. Nem így Kurtág Györgynél. Éppen a fenti hangszer-összeállításra írt *A KIS CSÁVA* (Op. 15b, 1978) című művében sem a játék örömét, sem a zene lendületét nem fedezhetjük fel. Két kis, Modeszt Muszorgszkijnak, illetve Igor Stravinskynak ajánlott hommage-tétel, valamint egy rövid scherzo után zárótételként egy Nachstück következik, gazdag asszociációkat ébresztő orosz alcímmel: *V PODPOLJE SZ FJODOROM MIHAJLOVICSEM* (= Dosztojevskij). A megalázottak és megszorítottak elkínzott éneke ez, a pikolószólam surrogó trilláival és kromatikus futamaival meg a harsona többnyire határozatlan hangmagasságú glissandóival a befejezés elhaló, háromszoros pianójáig. Ez a vonzó, megkapó mű ugyanakkor nem nélkülözi a humort – ellenkezőleg. Zenei-irodalmi vonatkozásai telis-tele vannak szellemes allúziókkal, amelyeket örömmel ismer fel a hallgató. Az igazi humornak azonban mindig könny az ára, Heinrich von Kleist szavaival élve „*a világ esendőségéből*” fakad, idegen tőle az általános tömegszórakoztatás felületes vagy éppen erőltetett mókázása. Ebben a művében Kurtág Karinthy szellemes mondásához tartja magát: „*Humorban nem ismerek tréfát.*”

Pikoló, harsona, gitár – e három oly ellentétes hangszer együttese Kurtág zenéjének egy további, gyakorta megmutatózó vonására is rávilágít: ez a zene törekeny, védetlen, szinte már gyámoltalanul tapogatózik az úttalanságban, az elnémulás határáig ingadozva – közben pedig izzik az érzelmi feszültségtől. Vagyis *A KIS CSÁVA* három előadójának a szó legszorosabb értelmében véve kifejező zenét kell játszania, s éppen ez a kifejezőerő támaszt komoly elvárásokat a hallgatóval szemben is: jobban teszi, ha a zenei üresjárat fogalmát lehetőleg még a darab kezdete előtt elfelejti.

### Harmadik megközelítés: a művészet célja – végérintő

Egykori diáktársa és zeneszerző-kollégája, Ligeti György útmutatásai alapján ismerte meg Kurtág 1957–58-as párizsi tartózkodása során Franz Kafka életművét. Bár Kafkával való találkozása először csaknem három évtized múltán érlelte meg zenei eredményeit, nevezetesen a szopránszólóra és hegedűre írt *KAFKA-TÖREDÉKEK* című műben (Op. 24), az abszurditás általában, különösen pedig Kafka életműve kezdettől fogva többé-kevésbé latens módon jelen van Kurtág alkotásaiban. Ismerjük azt a Kafka regényeiben és elbeszéléseiben gyakorta előforduló helyzetet, amelyben a főhős egy cél elérésére törekszik, magyarázatot keres valamire, valamiféle rejtély megoldását kutatja anélkül, hogy valaha is célhoz érne. Ha Kafka nem szakítja félbe történeteit még a lehetséges célba jutás előtt – a töredékes műalkotás egyfajta irtózó visszahőkölés a vélhetőleg megsemmisítő felismerés elől –, akkor hősei cselekmények, találkozások, harcok szövevényén át látszólag közelebb jutnak ugyan a kívánt célhoz, de sosem érik el: *A PER* áttekinthetetlen marad, *A KASTÉLY* megmagyarázhatatlan, és bár *A CSÁSZÁR ÜZENETE* – nyelvezetében Kafka egyik leghatásosabb írása – hírnöke hihetetlen erővel küzd át magát a világ és a történelem „üledékén”, mégsem éri el soha az üzenettel a címzettet. „*Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt.*” [„*Te azonban ott ülsz ablakodban, és megálmodod, mikor eljön az este.*” – Gáli József ford.]

Hasonló elérni- és megragadnivágyás alkotja az 1959-ben írt *VONÓSNÉGYES* nyitót-

tételének zenei szerkezetét is, azét a műét, melyet Kurtág Párizsból való hazatérte után, saját igazi hangját megtalálva komponált, s melynek akkor immár harminchárom évesen demonstratív módon az 1-es opusszámot adta. E vonósnégyes hat tétele közül az alig egyperces (mindössze tizenhat ütemes) introdukción első hét ütemében a hangközstruktúra, harmóniavilág és vonásnemek terén egymástól különböző rövid motívumok egész sorát exponálja. Az első motívum – két, egymással disszonánsan szembeállított nagyterc – flageolet-hangokon háromszoros pianóban kezdődik, szelíd crescendóval. A második, fortissimo, ruvido motívum rövid, nyers zenei figurája mintegy megpróbálja megragadni az éteri flageolet-motívumot, ám hiába. A nekiugró, felkiáltásszerű motívumok között a tétel folyamán még többször felbukkan a lágy flageolet-hangzás, de a megragadására és az események folyamatába való beillesztésére irányuló valamennyi kísérlet kudarcba fullad. A többi motívum heves, szinte parancsoló kiáltása nem képes arra, hogy megtartsa a flageolet-motívumot, amely végül pianissimóban szertefoszlik, perendososi feloldódik a semmiben, felröppenő madársergként megfoghatatlanul eltűnik az ég kékjében – volt, nincs. Ez a miniatúra, amely természetesen semmilyen verbális utalást nem tartalmaz Kafkára, mégis mintegy a karkai alaphelyzet hangzó metaforája. Hangzó naplófeljegyzés ez, kimondatlanul is előjátéka Kurtág KAFKA-TÖREDÉKEK-jének.

A szopránszólóra és hegedűre írt KAFKA-TÖREDÉKEK (Op. 24) című ciklus mondatokat és aforizmákat gyűjt egybe Kafka naplóiból és leveleiből: szinte kivétel nélkül olyan helyzeteket és képeket, amelyekben az ember az őt körülvevő történések megértésére törekszik – anélkül, hogy valaha is eljutna a megértésig. A ciklus kezdőszövege így hangzik: „*Die Guten gehn im gleichen Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andern um sie herum die Tänze der Zeit.*” [„A jók egyszerre lépnek, nem is tudva róluk, járják köröttük a többiek a kor táncait.” – Tandori Dezső ford.] Olyan helyzetről van tehát szó, amelyben a jók nem tudják az őket körülvevő, köznapi, fogyasztáscentrikus világgal elképzeléseiket megértetni. A ciklus utolsó szövege (No. 40) így hangzik: „*Es blendete uns die Mondnacht. Vögel schrien von Baum zu Baum. In den Feldern sauste es. Wir krochen durch den Staub, ein Schlangenpaar.*” [„Vakított minket a holdas éj. Madarak rikoltoztak a fák közt. A mezők zúgtak. Kúsztunk, kígyó-pár a porban.” – Tandori Dezső ford.] A vakító fénytől való menekülés és a tisztánlátás elnyerésének lehetetlenségétől szorongattatva, a barátságtalan madarak és viharos mezők fenyegetésében a földhöz bilincselte kígyóknak, vagyis az embereknek, mégis maradt valami csekély vigaszuk: ketten vannak, nincsenek egészen egyedül. Kurtág a lehető legközvetlenebb módon szolgáltatja ki magát és a hallgatót Kafka üzenetének: az előadó-együtttest a szopránszóló és egy magányos hegedű behatárolt hangszínére korlátozza. Az előadók mint aszimptótához közelítének a mondanivalóhoz, hol képszerűen artikulálva, heves gesztusokkal, hol pedig távolságtartóan, szinte részvétlenül. Minden tétel újabb nekirugaszkodás, merész lépés a bizonytalanba a biztonságos esztétikai alapokhoz való visszatérés nélkül. Ezt egy másik Kafka-szöveg (Kurtág művében I. rész No. 14) így fogalmazza meg: „*Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.*” [„Egy bizonyos ponttól nincs többé visszaút. Elérendő ez a pont.” – Tandori Dezső ford.]

A remény és próbálkozás, majd pedig az azt követő sikertelenség hasonló helyzetét teremti meg a recitativóra, énekes- és hangszeresegyesre írt WHAT IS THE WORD (Op. 30b), Samuel Beckett művének megzenésítése. A WHAT IS THE WORD Samuel Beckett utolsó műve. Mint életművében oly gyakran, itt is megkísérli, hogy valamilyen verbális kifejezőmódot találjon, szavakat és mondatokat alkosson, a szótlanságból legalább tö-

redékes üzenetet küldjön. Ehhez a megragadó szöveghez Kurtág zseniális zenei kifejezési formát talált, mely egyszersmind egy mélyen átértzett, tragikus emberi élethelyzet kifejezése. A szöveget magyar fordításban recitálja az előadónő, az énekegyüttes pedig angolul éneklí vagy suttogja. Az egész zene kísérlet egyfajta kifejezőmód, egy hangzás megtalálására, mely egy konkrét személyre, Monyók Ildikóra szabott esztétikai koncepción alapul. A színésznő egy súlyos baleset és az azt követő lelki megrázkódtatás miatt elveszítette hangját, ám fáradságos munkával és önmaga legyőzése árán sikerült végül visszazereznie. Kurtág Beckett-darabjának recitátora mintegy önmagát, saját történetét mondja el. Egyben azonban médium is, mivel a mű címében ez áll: SIKLÓS ISTVÁN TOLMÁCSOLÁSÁBAN BECKETT SÁMUEL. ÜZENI MONYÓK ILDIKÓVAL. Monyók úgy adja át az üzenetet, hogy néhány énekhang és hangszer kíséretében keresztülküzdi magát a hallgatáson, a csenden. Örök időkhig eltarthatna ez a harc, a kompozíció úgyszólván csak egy részletét mutatja be, éppen azt, melyet Beckett szavakba öntött. Úgy tetszik, mintha a mű végén a szólóhegedű rövidke frázisa óvatos reményt keltene, hogy mégsem volt minden hiába. Bizonyosság azonban nincs. Önámítás lenne, ha zenei fináléhatásokkal elővarázsolnánk.

#### **Negyedik megközelítés: „Nem találkozhattak, túl mély volt a víz.”**

Kurtág szoros kapcsolata az orosz nyelvvel és irodalommal már ifjúságában kezdődött, hiszen soknemzetiségű területen nőtt fel. Az akkor is, ma is Romániához tartozó bánáti Lugosban (mai neve Lugoj) magyarok, németek, románok és zsidók éltek egymás mellett; nyugaton és délen Szerbia és Bulgária, távolabb, északon Ukrajna és Oroszország kultúrája alakította a maga sajátos módján egy ember világképét, aki nyitottan élt e sok nemzetiségtől körülveve, és a többféle kultúra egymásmellettségét nem veszélyként vagy fenyegetésként, hanem mint lehetőséget, baráti cserekapcsolatot élte meg. Idővel az orosz nyelv egyfajta szertartásosság, valami szent dolog kifejezőjévé vált Kurtág számára, s az maradt mind a mai napig, akárcsak Igor Stravinskynak a latin. Ennek semmi köze sem volt a váltakozó politikai helyzethez.

Kurtág életművében az orosz irodalom iránti érdeklődés mindmáig legjelentősebb megnyilvánulása A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI (Op. 17) című, szoprán-szólóra és kamaracgyüttesre írt dalciklus. A szövegek szerzője Dalos Rimma, a Magyarországon élő orosz költő, aki rendelkezik azzal a figyelemre méltó, Kurtág zenei nyelvezetével rokon képességgel, hogy a képeket és az emberi kapcsolatok során szerzett tapasztalatait a lehető legtömörebben fejezze ki, hogy néhány szóval vagy sorral mindent elmondjon s még többet elhallgasson. „Egyetlen mozdulattal egy egész regényt, egy fellélegzéssel a boldogságot kifejezni” – így lelkesedett egykor Arnold Schönberg Anton Webern Op. 9-es, vonósnégyesre írt HAT BAGATELL-jéért, s ugyanígy jellemezhetnénk Dalos Rimma költészetét vagy Kurtág György zenéjét is mint olyan művészetet, amely metaforikus hang- és szóáradat nélkül is képes önmagát kifejezni, határtalanul és védtelenül.

Kurtág huszonegy verset választott ki Dalos Rimma költeményei közül, s ezeket mintegy vezérfonálként egy képzeletbeli alak, egy elhunyt asszony sorsára fűzte föl. R. V. Truszova valóságos előképe rejtetten, stilizáltan jelenik meg, olyan orosz költőkkel való fiktív kapcsolatán keresztül, mint Anna Ahmatova vagy Alekszandr Blok. Már a partitúrán olvasható orosz nyelvű cím, a POSZLANIJAPOKOJNIJ R. V. TRUSZOVOJ is további stilizálás, a „poszlanie” kifejezés már az óorosz irodalomban is az egyházatyák, politikusok, gondolkodók, ám egyúttal az eretnekek üzenetét jelentette, a „pokojnij”

szó pedig nem egyszerűen „*elhunytat*” jelent, hanem emelkedettebben megboldogultat, örökkévalót. Truszova asszony kétségbeesett üzenetei a feltétlen, már-már emberfeletti elvárások miatt megghiúsult, viszonzatlan szerelemről szólnak: szenvedélyről, izgalomról, exhibicionizmusról és kudarcról.

A huszonegy verset Kurtág dramaturgiailag három csoportra osztotta. Az első csoport, amely a **MAGÁNY** alcímet viseli, két hosszabb szövegrészből áll, nemcsak irodalmi, hanem zenei értelemben is egyfajta objektív expozíció. A lírai én ráébred magányára s az őt körülvevő világ ridegségére. A második, négyrészes csoport – alcíme **EGY KIS FROTIKA** – az elbeszélő érzéseit groteszk, eltúlzott, sőt kissé obszcén hangra fordítja át. Ha zenei tipológiát akarnánk alkalmazni, akkor az első, „Allegro” főtétel után ez volna a „Scherzo”. A harmadik és egyben utolsó, tizenöt igen rövidke versből álló csoport alcíme **KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT**. Remény és kétségbeesés, pasztorális merengés és bénító rémület között hanyódva ez a zárórész elhaló „Abgesang”-ba torkollik, egy többszörösen tagolt, hosszú „Adagio appassionato”-ba. Ebben az irodalmi-zenei koncepcióban nincs – mert nem is lehet – igazi lekerekítő, feloldó, megbé-kéltető zárótétel. Ha volna, az hazugság volna.

Kurtág „Üzeneteinek” zenei nagyformája nem szeriális fogantatású, a tartalmi folyamat hangzásba való átültetésén alapul. Mindez már a hangszerkészlettel elkezdődik: valamennyi hangszer szolisztikusan játszik, a vezető szerep három, egyenként három hangszerből álló dallamhangszer-csoporté. Három fűvös – oboa, klarinét és kürt –, három húros hangszer, melyet pengetni, billenteni vagy ütni kell (hárfa, zongora, cimbalom; ezt a magyar népzeneből ismert hangszert Kurtág gyakran alkalmazza műveiben), valamint három vonós hangszer: hegedű, brácsa és bőgő. Ezekhez társul még az ütőhangszerek gazdag tárháza – cseleszta, vibrafon és xilofon is – továbbá ehhez az inkább „járulékos” hangszercsoporthoz társul még az alkalmanként fel-felhangzó mandolin is. Mindhárom csoportban van ezenkívül egy-egy hangszer, amelyre különleges, szemantikus-jelzésszerű funkció hárul: a brácsa, a kürt és a cimbalom. Ezek a „jelzőhangszerek” a mű huszonegy tételéből tizenhétben szerepelnek, míg a többi csak tizenhárom-tizenhét alkalommal, az ütőhangszerek pedig még ennél is ritkábban. Ezenkívül a műben két szabálytalanul, ám mégis állandóan ható zenei folyamat figyelhető meg: a tételek egyre rövidebbek, a hangszerkészlet egyre szerényebb.

Az első dal telt hangszínei az élet teljességét jelképezik; az illúzió azonban hirtelen szertefoszlik, a riadt megtorpanást generálpauzák jelzik, még a hangszerek is „reszketnek” (tremoló a vonós hangszerek, a mandolin, az oboa és a cimbalom szólámában). A második rész második daláig (a ciklus 4. tételéig) mindhárom fő hangszercsoport teljes létszámában jelen van, ám azután szélsőséges tartalmi és zenei fordulópontként, kíséret nélküli szopránszólóra írt dal következik. Ebben a tételben a hősnő, Truszova, csalódott szerelmét és fájaldalmát magamutogatón kiáltja világgá: „*Miért ne visítanék, mint a disznó, ha körös-körül így rőfögnek?*” – [Tandori Dezső ford.] Ettől kezdve folyamatosan csökken a hangszerek száma, míg végül a harmadik rész utolsó dalában már csak a kürt és a bőgő mikrohangközökön elhaló glissandói kísérik az énekszólámot. „*Mindenért, amit valaha tettünk, egyedül fizetek*” – hangzik az utolsó dal szövege, s ezzel a lesújtó összeggzéssel zárul a kompozíció.

Kurtág György A **BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI** című kompozíciójának középpontjában a meg nem értett, megvetett, megsebzett asszony alakja áll – akár tekinthetjük e művet Bartók operája, A **KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA** ellenpólusának is,

hiszen Bartók hőse a magányos, meg nem értett férfi. Első pillantásra mindkét mű vigasztalanul zárul. Judit kérdései a Kékszakállúhoz nem tanúskodnak igazi megértésről, sem pedig a másik ember más mivoltának – melyet nem kell feltétlenül kommunikálni – valódi tiszteletben tartásáról. Mint ahogy azt a felismerést sem tartalmazák, hogy az egyénnek még a szerelmi kapcsolatban is joga van saját individualitásához, nem szabad valamiféle nyúlós-ragadós közösségben feloldódva megsemmisülnie. Truszovánál is a partner értetlenségével találkozunk, itt azonban az asszonyt, nyugodtan állíthatjuk, túl keveset kérdezték, kevéssé értették meg, nem fogadták el eléggé az asszony mint másik lény másságát. Az *ES WAREN ZWEI KÖNIGSKINDER* című német népdalban az áll: „*Sie konnten zusammen nicht kommen, / das Wasser war viel zu tief.*” A tenger mitikus képét Bartók mint a „Könnyek tavá”-t konkretizálja, Kurtág pedig jéggé dermedti. Az egyéniség ily értetlen fenyegetettsége önmagában véve már nem pusztán szubjektív, hanem társadalmi méretű is. A műalkotás pedig – jelen esetben Kurtág dalciklusa – a befogadóban, a hallgatóban vagy olvasóban felébreszti a gyász képességét, szellemileg-lelkileg alkalmassá teszi arra, hogy szembeszegüljön ezzel a fenyegetettséggel.

Minden művészi megnyilvánulás, így a zene is, újabb kísérlet arra, hogy átjussunk a „Könnyek tavá”-n, egy lépés előre, a bizonytalanba. „*No hay caminos, hay que caminar.*” Nincs út előttünk, mégis mennünk kell. Ez a toledói falfelirat vált Luigi Nono művészi hitvallásává. A német népdalban a királyfi megkísérelte átúszni – a „Könnyek tavá”-t vagy akár a tengert. Kurtág György számára minden ilyen úszáskísérlet egy újabb „opus 1”.

Kozák László

## KÉT KÉP

Nincs torokszorítóbb, mint két vonal,  
 hogyha két különböző festő ecsetje  
 tompítja a fények, formák, tekintetek  
 súlytalan egymásba zuhanását.

Ami itt elragadtatott mozdulat-ív,  
 meddő erőlködésnek látszik ott,  
 avagy mikor lesz az alig észrevehető bagoly  
 önmagunk másává, s így a kép középpontja

átcsúszik a kiállítóterem bőrüléseibe.  
 A történész tanácstalanul ingatja fejét  
 a kontyba fonott farkú lovak  
 és a páncélos vitézek közötti időbeli űrben.



A csata előtt datált császári leirat  
 mintha megtervezetten térne el  
 a képekről leolvasható tényektől.  
 A katalógusban jelzett kard sem fedi

a vásznakból kivágott kardok körvonalait.  
 Ugyanaz a táj értetlenül nézi egymást  
 a két alkotásban. Az idő eltéved, otthontalan  
 szemléli a formák halott ütközeteit.

---

## KUNSTHISTORISCHES

A lányarc sugározni kezd. A zsidó  
 gimnázium háttérében táj születik,  
 szarvasok, veduta, vízesés. Átadod  
 a verset óraközi szünetben, a cím,  
 szerényen, óda. A papír négyrét hajtva,  
 tél, tavasz, nyár, ősz. Hosszú  
 utazás után a megszámlolt sarkú szobában  
 heves és kitartó hőcsésre ébredsz.

Kicsapódik az ablak, a folyosó  
 légcsatornájában gyermekfej nagyságú  
 szobrok száguldanak. Az elemek érintésének  
 pillanatában megrepednek saját büszkeségüktől,  
 letörnek karjaik, kiálló orruk. A festő  
 mozgó lombkorona mögé állítja vásznait,  
 hogy versenyre keljen a fények  
 útjába került levelek csapdába zárt,  
 szárra kötözött forgásával.

Lehetetlen helyzetbe hoz a négynyelvű  
 nyomtatvány, a szomszéd termet mutatja be,  
 mégis ráillik el nem felejtett szerelmedre.  
 Egyetlen mozdulattal hányfelé tudnád  
 almádat széttörni, hogy ne váljanak le  
 karjaid a lelkesültség kapkodásában?

Halasi Zoltán

---

## SZÜRÓS KEDVŰ FUTAM

Az élettél az ember úgy van:  
 ő az ammónia a húgyban.  
 Terjengő, maró *lettek és miák*  
 illékony kiváltója, szalmiák.

Az ár amint veled, úgy nélküled:  
 bugyog, megtorlik, leüled.  
 Magánkö; gondolat – kihajtják.  
 Űr? mese? homok? – mossa partját.

Emlékező forrás felől folyik  
 alá holdzátontól napzátonyig:  
 időt rak le, fele fény, fele mész-t,  
 amivel nem bír s amit elemészt.

---

## NAPVÁLASZ

*Kornis Mihálynak*

„Nem tudom, mit akarhatsz tőlem.  
 Mért engem emlegetsz egyáltalán.  
 Én azt is elfelejtettem, belőlem  
 vagyok-e. Te meg lovat adsz aláam.  
 Úgy rémlik, mintha százezernyi nőben  
 ami meglódul boldog éjszakán  
 (Vagy csak egyben. Vagy egyben se. Törődtem  
 valaha is ilyesmivel? Talán...),  
 szóval ilyen közösen intim körben  
 (ha én mondanám, nem is hallanám)  
 az rohan felém, ismeretlen hőnem...  
 Vagy én volnék a lét túloldalán  
 könyörgő és önpusztító erő? Nem.  
 Átbuktál rajtam, hullám a falán.”

## SZABADBAN

### Három rubái

Ők hárman az óriás fa alatt játszanak, én  
nyugszéken ülök, távlatadó kék kanapén.  
Míg arcukon irkál lemenőfélben a fény,  
hintázhatok értelmemen, árnyék, szavakén.

\*

Hold úszik, a nappal palaszínű szelete.  
Felhőszigetek közt kikukucskál ege: Te.  
Állítok – elértek. Ne sietnék, ha Te jössz?  
Szárny, sárgarigószárny, suhanó fűn, fekete.

\*

Áll vagy forog itt bent ez a felhővetítő?  
Elém lyukas ernyő, amin át hull az idő?  
Szél fúj vagy a kétség puha porlombja mozog?  
Megg halt, ami megtart. Mire élesztgeti Ő?

T. Coraghessan Boyle

---

## A TÁPLÁLÉKLÁNC CSÚCSA

Bukovszky Andrea fordítása

Az volt a helyzet, hogy akadt egy kis gondunk a betegséghordozó rovarokkal, és higgyék el, az ártatlanabb rovarirtó szerek, mint a Malathion-permet, morzsikafű oldat vagy az egyéb úgynevezett környezetkímélő termékek még minimális hatást sem értek el, szóval teljesen reménytelen volt – ilyen erővel akár kölnivel is permetezhetünk volna. Értsék meg, kérem, ezeket az embereket szó szerint ellepték a rovarok éjjel-nappal; az persze csak fokozta a gondot, hogy szinte semmi ruhát sem viseltek. Próbáljanak meg elképzelni, uraim (ha ugyan képesek erre), egy kis mezítelen kétéves fiúcskát, akit úgy ellepnek a legyek és szúnyogok, mintha fekete alsónadrágot viselne; vagy egy fiatal anyát, akit úgy ráz a maláriás roham, hogy még egy pohár diétás kólát sem bír az ajkához emelni – szálnalmas volt, szívfacsaró, tisztára, mint a sötét közép-kor... Mindenesetre megszületett a döntés, hogy bevetjük a DDT-t. Ideiglenesen. Csak még stabilizálni tudjuk a helyzetet, ugye értik.

Igen, úgy van, szenátor úr: DDT, vagyis dikloro-difenil-trikloroetán.

Igen, természetesen tisztában vagyok vele, uram. De pusztán abból, hogy mi beföldön betiltottuk (engedve a nyomásnak, amit a madárlesők különítménye meg az a sok hígvelejű a Környezetvédők Társaságától kifejtett ez ügyben), még nem következik egyértelműen, hogy az egész világnak – különösen a fejlődő világnak – is ész nélkül csatlakoznia kell. És ez itt a kulcsszó, szenátor úr: a fejlődő országok. Meg kell érteniük, hogy itt Borneóról van szó, nem pedig Cleveandról vagy Albuquerque-ről. Ezeknek ott még hozzátétőleges fogalmuk sincs a közegészségügyről, a fertőző betegségek megelőzéséről, a féregirtásról vagy, ha már itt tartunk, a személyi higiénéről. Az évi csapadék legalább háromszáz centiméter. Az odaválósiai gyökereket túrnak az őserdőben. Az isten szerelmére, a Rajang folyó mentén még mindig léteznek fejedelmek!

És kérem azt se felejtsek el, hogy ők hívtak oda minket, sőt egyenesen könyörögtek; és nemcsak az Egészségügyi Világszervezet, hanem Brunei szultánja és a sarawaki kormány is. Megtettünk minden tőlünk telhetőt, hogy kisegítsük őket és a lehető legrövidebb időn belül, a legegyszerűbb és leghatékonyabb eszközökkel elérjük a célunkat. Repülőről permeteztünk, ez csak természetes. Senki sem láthatta előre a következményeket, senki, még akkor sem, ha teszem azt nekilátunk és összehordunk akár száz környezeti hatást vizsgáló tanulmányt – ez az egész egy kiszámíthatatlan, bizarr eset volt, és az ilyesmi ellen nincs védekezés. Vagy ha van, én nem tudok róla...

A hernyók? Igen, így igaz, szenátor úr. Ez volt az első jel: a hernyók.

De hadd kanyarodjak vissza egy kicsit. Tudják, ott a bozótban ezeknek ilyen pálmalevelekből készült zsúptetők vannak (a városokban is látni ilyesmit, még Bintuluban vagy Bruneiben is), és meglepő, hogy milyen célravezető. Háromszáz centiméter eső mellett ki kellett ötölniük, hogyan vízmentesítsék a kunyhóikat, és századokon át ez volt a megoldás: pálmalevelek. Nos, körülbelül egy hónappal azután, hogy utoljára permeteztünk, ott üldögélek a lakókocsiban az íróasztalomnál, és a kuchingi csatornázási terven töprengek, élvezve, hogy vagy egy év óta először nem kell egyfolytában szúnyogokat kenegetnem a tarkómon, mikor kopogtatnak az ajtón. Egy idősebb úriember az illető, tetőtől talpig tetoválásokkal borítva, mindössze egy szál tornaalsóba öltözve (megjegyzem, imádják ezeket a nadrágokat, a selymes anyagot és a szabatos gépi öltést, az egész ország: férfiak, nők és gyermekek egyaránt, nem tudnak betelni velük)... Szóval, a közeli falu törzsfőnöke a pasas, és nagyon izgatott, valami van a tetőkkel; „atap”-nak hívják őket. Csak ezt tudja ismételni egyfolytában: „atap”, „atap”.

Persze zuhog az eső. Mindig zuhog. Magamra kapom tehát az esőköpenyemet, beindítom a dzsipet, és elindulok körülnézni. Valóban, az összes „atap”-tető omladozik, nemcsak ebben a faluban, hanem az egész környéken, ahol permeteztünk. Az emberek ott kuporognak a tornanadrágjukban, elég nyomorúságosan festenek; a tetők meg egymás után omlanak be, elképesztő látvány – mikor lassan rájövök, hogy a főnök vádbeszéde közben újabb kifejezéssel gazdagodott, amely akkor még ismeretlen volt számomra: mint kiderült, ez a hernyót jelentő szó az ibán nyelvjárásban.

Az embereink végül megfejtették a talányt néhány héttel később. A vegyszernek (amely egyébként ugrásszerűen csökkentette a szúnyogok számát) volt egy sajnálatos mellékhatása: egy bizonyos kis darazsfélét is kiirtott (ennek a tudományos neve valahol benne van a jelentésében, ha érdeklőnőket), ami annak a hernyófajtának volt a ragadozója, mely a pálmaleveleken élt. Nos, miután a darazsak eltűntek, a hernyók mind kikeltek, nem lévén semmi, ami kordában tartsa őket, és szétrágták a tetőket, ami kellemetlen volt, beismerem, és jelentősen túlléptük az anyagi keretünket, míg a tetőket bádogra cseréltük... de hosszú távon szerintem a lakosok jobban meg voltak elégedve, mert, ami igaz, az igaz, akármilyen szorosan fonja is össze az ember azokat

a pálmaleveleket, nem fogják úgy kívül tartani a vizet, mint a bádog. Persze semmi sem tökéletes, és sok panasz érkezett, hogy kopog az eső a plafonon, nem tudnak aludni meg miegymás.

Igen, uram, így igaz: utána a legyek következtek.

Mármost meg kell hogy értsék a légyprobléma nagyságát Borneón, itt nálunk nincs semmi hozzá fogható, kivéve talán a New York-i szemetesek sztrájkját. Legyek mindenütt, minden nap minden egyes percében, az ember orrában, szájában, fülében és szemében; legyek az ember rizsében, kólájában, gin tonikjában és keleti koktélijában. Bele lehet bolondulni, hogy ne is említsem a különböző betegségeket, melyeknek a hordozói, a vérhastól kezdve a tífuszon keresztül a koleráig és megint előlről. Mikor a szúnyogok száma csökkent, a legyeké meghatványozódott, hogy kitöltsék az űrt: Borneó nem volna Borneó valamilyen rohadt rovar nélkül, amelytől fekete az ég.

Persze ez azelőtt volt, hogy az embereink kinyomozták a problémát a hernyókkal, a darazsakkal és egyebekkel, így gondoltuk, ha már akkora sikerünk volt a szúnyogokkal, miért ne permetezzünk a talajon is: rászerezünk egy porlasztót a Suzuki dzsip hátuljára, és megtisztítjuk a kunyhókat, a nyílt szennyacsatornákról nem is beszélve, melyek, mint önök is tudják, a bolhák, kullancsok és mindenféle szűrő és csípő rovar melegágyai. Ez legalább túlbuzgóság volt, nem pedig hanyagság: legalább igyekeztünk segíteni.

Én magam is megfigyeltem a legyek pusztulását. Egyik nap még olyan sűrűn nyüzsögtek a lakókocsiban, hogy meg sem találtam az aktáimat, nemhogy megpróbáljam átrágni magam rajtuk; másnapra már az ablakhoz gyűltek, ide-oda dülöngélve, mint a részegek. Egy nappal később eltűntek, kész, vége. A lakókocsi millió legyéből egy sem maradt...

Hát azt senki sem láthatta előre, szenátor úr.

A gekkók a legyekkel táplálkoztak, igen. Uraim, önök feltehetően mind tudják, mi az a gekkó, nemdebár? Ezeket a színpompás gyíkokat láthatják hawaii útjaik alatt; ők tartják távol a csótányokat és legyeket a háztól, mintha csak háziállatok volnának – de persze vadállatok, ezt sose tévesszék szem elől; éppoly tisztátlanok, mint bármi más állat, kivéve talán a legyeket.

Igen, de ne felejtse el, uram, hogy csak utólag vagyunk ilyen éleslátók; akkor senki sem foglalkozott a gekkókkal vagy hogy min éltek – ők is csak a trópusi élet megszokott tényei közé tartoztak. Szúnyogok, gyíkok, skorpiók, piócák: ott minden néven nevezhető élőlény megtalálható. Mikor a legyek hordalékként kezdtek felhalmozódni az ablakpárkányokon, a gekkók természetesen nekik estek, és úgy telezabálták magukat, hogy tisztára úgy néztek ki, mint a falon mászó hurkák. Míg régebben olyan gyorsan mozogtak, hogy alig tudta az ember követni őket a szemével, most lassan vánszorogtak a padlón, elheverték a sarkokban, mágnesként függtek a szellőzőnyílások körül – és még ekkor sem figyelt oda rájuk senki, míg el nem kezdtek az utcákon felfordulni. Higgyék el, rájöttünk ott jó pár dologra ezeknek a vegyszereknek a tápláléklánc felfelé haladó felhalmozódásával meg bizonyos módszerek hatékonyságával (vagy hatástalanságával) kapcsolatban, az egyszer biztos...

A macskák? Ott kezdett a dolog kényessé válni, roppant kényessé. Senkinek nem voltak álmatlan éjszakái egy rakás döglött gyík miatt – bár elvégeztük a szokásos teszteket, amelyek beigazolták a sejtéseinket, azazhogy a vegyszer felhalmozódott a gekkókban pusztán az elfogyasztott fertőzött legyek száma miatt. De a gyík az gyík; a macska már más tészta. Ezek az ottaniak igazán ragaszkodnak a macskáikhoz; nincs olyan ház vagy akármilyen kezdetleges kunyhó, ahol ne volna egypár belőlük. Rühes kiné-

zetű jószágok, hosszú lábúak és girhesek, nem olyanok, mint az itthon található állatok, de hiába: akkor is szerették a macskáikat. Hiszen a macskák hasznosak voltak, ugye: nélkülük egy héten belül mindent elárasztottak volna a rágcsálók.

Ez így igaz, szenátor úr, igen; pontosan ez történt.

Gondolhatják, hogy a macskáknak ünnepnapjuk volt ezekkel az enervált gekkókkal: ha volt valaha önöknek macskájuk, el tudják képzelni ezeknek az állatoknak a boldogságát, mikor örök ellenségüket, ezt a szupergyors gyíkot meglátták a padlón bogárként araszolni. Hogy a szavamat rövidre fogjam, a macskák a vidék összes döglött vagy döglődő gekkóját szőröstül-bőröstül felfalták, s ekkor a macskák kezdtek elhullani... ami énszerintem nem lett volna nagy veszteség, ha a patkányok nem lettek volna. Hirtelen mindent elleptek a patkányok: nem lehetett úgy végigkocsikázni az úton, hogy legalább fél tucatot el ne üssön az ember. Összepiszkitották a gabonakészletet, belefulladtak a kutakba, megharapták a bölcsőben alvó csecsemőket. De nem ez volt a legrosszabb, távolról sem. A pokol utána szabadult el teljesen: egy hónapon belül befutottak az első szörványos jelentések a bubópestisről – persze mi rögtön utánajártunk, és biztosítottuk a megfelelő antibiotikumos kezelést a betegek számára, de így is jó páran meghaltak, és a patkányok özönének nem akart vége szakadni...

Az én ötletem volt, igen. Egy éjjel épp terveken töprengtem, mialatt patkányok rohangáltak fel-alá a lakókocsiban, mint valami harmadosztályú horrorfilmben, a falusiak rémüldöztek a fenyegető pestis és az ország belsejéből egyfolytában özönlő hisztérikus jelentések miatt (emberek hogy feketedtek meg, fújódtak fel és pukkadtak szét meg hasonló) – mondom, eszembe ötlött egy terv, szükségmegoldás csupán, nem tökéletes, nem is olcsó; de biztos egyetértenek, ebben a kritikus helyzetben valamit fogatosítani kellett.

Végül egészen Ausztráliáig kellett mennünk a macskák egy részéért, ahol kiürítettük az Állatmentő Egyesület telepeit meg miegymást, bár a legtöbbjüket Indonéziában és Szingapúrban hajtottuk fel – összesen vagy tizennégyezret. Hát igen, ez sokba került: a macskák előre fizetendő vételára, a repülők üzemanyaga, a pilóták túlóradíja meg minden egyéb – de úgy éreztük, nincs más megoldás. Úgy látszott, mintha a természet teljesen ellenünk fordult volna.

És mégis, mindent összevetve, sok barátot szereztünk az Egyesült Államoknak aznap, mikor ledobtuk a macskákat; látniuk kellett volna őket, uraim, a miniatűr ejtőernyőkkel és hámokkal, amivel felcicomáztuk őket, mind a tizennégyezret: macskák a szivárvány minden színében, egyfülű macskák, fületlenek, félfarkúak, háromlábúak meg olyanok, akik akár kiállításra nyerhettek volna itthon Springfieldben; úgy hullottak alá az égből pörögve, mint a túlméretezett hópelyhek...

Nem volt semmi; ez aztán nem volt semmi!

Önök persze mind látták a jelentéseket. Voltak tényezők, amikkel nem számoltunk: áldatlan állapotok a rizsföldeken és a maniókaültvényeken (máig sem tudjuk, milyen ragadozófajok lettek kiirtva vigyázatlanságból az első permetezések alkalmával, ez tiszta rejtély) – de a zsizsik vagy valami hasonló alaposan megtizedelte az az évi termést, és mire ledobtuk a macskákat, az emberek már igencsak éhesek voltak, és hát, azt hiszem, elkerülhetetlen volt, hogy a macskák elég nagy részét egyből elvesztettük. De közben beindult az Amerikai Segélyegylet programja, és valami megtámadta a patkánypopulációt (még mindig nem tudjuk, micsoda, valami vírus, azt hiszem), és a gekkók, úgy hallom, kezdenek újból elszaporodni.

Szóval csak annyit szeretnék mondani, hogy lehetne nagyobb baj is; minden rosszban van valami jó, ugye egyetértenek, uraim?

---

Halmi Tamás

---

## FÁJDALOM ESŐJE

A fájdalom esője ver,  
már reggel óta ázom;  
szél forgat, sár fölé emel,  
ködök hasa alá nyom.

Párában fuldokolni szép:  
versírhatnék kom támad.  
Fülelem verzlábak neszét,  
gyúrogatom lírámat.

Valahogy úgy veszem ki, el  
nem áll ma sem a zápor.  
A Jóisten biztos figyel.  
Integetek a sárból.

---

## HALLOD? ÉJFÉL

Hallod? Éjfél, de madarak.  
Elég csupán az ablakot.  
Kimész. Visszaszól, hagyjalak.  
A kút. Hol nem hagyhatlak ott.

És újra itt. És újra ők.  
És újra indulsz. De a kulcs.  
Lenyomod. Semmi. Meglepődsz.  
Megállsz. Megfordulsz. Meglapulsz.

Akárha filmen. Mégse úgy.  
Ez gyorsabb. Lassabb. Nem tudom.  
Kiáltás, ablak, kint a kút.  
Aztán csak ők. A vállamon.

Luca Anna

---

## AZ ABLAK

Az ablak, az valami örület.  
Az ember előbb körbezárja magát,  
jó alaposan kicsukja a kintet,  
aztán egy nyíláson át... mintha egy élére állított,  
homorú petri-csésze öblébe akarná valaki kívülről folyton visszasöpörni  
a függőleges falon újra és újra lezúduló látványt.

---

## SZISZÜPHOSZ

Eltört, eltörik, el fog törni.  
Hagyd a fenébe az előjeleket.  
Egy nagy követ görgetek magam előtt fölhorzolt tenyérrel,  
nem úgy, mint Sziszüphosz, nem a hegyre,  
hanem vízszintesen, a csúcs ígérete nélkül,  
épp annyira csak, hogy eltakarva a reménytelen kilátást  
monstrum súlyával azt az illúziót kelthesse,  
mintha valamikor, valahol *mégis* fölfele mennék.

Váradi Mónika Mária

---

## INTERMEZZO

### Egy vörösvári zsidó család története

#### 1. Múltcserepek

Mellmagasságig érő, megmunkálatlan kövekből összetapasztott kerítés mögött védetté nyilvánított zsidó temető. Valaki mindig lakik a piciny, komfort nélküli, a szentség aurájától megfosztott házikóban, hogy az emlékezetből kihullott héber és német nevek, a szomorúfűz, a kohanita áldást formázó kezek kőbe vésett vonalait és görbületeit csak az idő, a szél és az eső fakítsa kibetűzhetetlenné. Mindig lakik itt valaki, akinek



menedék ez a temetőben álló igénytelen lakás, aki lekaszálja a burjánzó fűvet, aki a kitergetett ruhával, jelenlétének számtalan mindennapi jelével tartja távol az ártó emberi szándékot.

A zsinagóga és a rituális fürdő megmaradt, megereszkedett falai egy asztalosműhely közömbös udvarán; a ZSIDÓ LEXIKON szerint a többször leégett vörösvári zsinagóga az ország egyik legrégebbi ortodox hitközségének temploma. Első rabbija, akiről írásos feljegyzések maradtak fenn, a kabalista Engel Mózes, aki a XVIII. század második felében vagy ötven évig állt a hitközség élén, és akinek jesivája az ország minden tájáról vonzotta a növendékeket.

A Budát Béccsel összekötő postaút mellett fekvő Vörösvár község török utáni újra-telepítése a XVII. század utolsó évtizedeiben megkezdődött, az első „sváb” telepések 1689-re már megérkeztek. Moess Alfréd PEST MEGYE ÉS PEST-BUDA ZSIDÓSÁGÁNAK DEMOGRÁFIÁJA 1679–1846 című munkájából tudjuk, hogy nagyjából a német telepésekkel egy időben érkeztek az első izraeliták Vörösvárra, a következő században bevándorlásuk – az elvándorlás miatt kisebb-nagyobb ingadozásokkal – folyamatosnak nevezhető. Vörösvár, Óbuda után, a kistérség legnagyobb zsidó agglomerációjává vált, s a XIX. század utolsó harmadáig az is maradt. Fényes Elek 310 izraelitát talált a „*derék sváb község*”-ben, a zsidóság a vörösvári népesség 15,6%-át alkotja 1843-ban. Ötven esztendővel később a 300 izraelita felekezeti lakos még mindig 11,7%-a a teljes vörösvári népességnek. A századfordulóra a zsidóság mind létszámát (172 fő), mind arányát (4,7%) tekintve elveszítette korábbi súlyát a vörösvári társadalomban. Az 1944-ig terjedő időszakot a további csökkenés jellemzi. Az elvándorlás drámai mértéket 1910 és 1920 között öltött; az 1919. augusztusi pogrom alatt a helybeli lakosoknak hat óra szabadrablás engedélyeztetett a zsidó vagyontól. Máig nem tudjuk, kik szították pogromig a kedélyeket, kik „engedélyezték a szabadrablást”; 1920-ban 201 helyett már csak 85 zsidó lakost találunk Pilisvörösvárott.

A pogromról még senki nem sejtethetett semmit, amikor a községből megindult a zsidó népesség nagyarányú elvándorlása. E térbeli mobilitás társadalmi mobilitást jelentett, olyan stratégiákat, melyek jelzik, hogy az *izraeliták polgári és politikai egyenjogúsítása* nyomán a Vörösvárott élő zsidó családok hamar és sikerrel tudtak alkalmazkodni a polgárosodó Magyarország kínálta fölemelkedési lehetőségekhez.

A múlt század első, hosszabb felében a vörösvári zsidó családok szatócskodásból, mindenekelőtt házaló kereskedelemről éltek. A házaló kereskedelem a század második felétől egyre inkább a szegény zsidók osztályrészévé vált – jelzi ezt, hogy asszonyok is részt vettek benne –, s nem vezetett jelentős vagyonok kialakulásához. A szatócsok, vegyeskereskedők, rőfösök és korcsmárosok üzletei nagyobb s főként rendszeresebb jövedelmet biztosítottak, ám adatok híján csak feltételezhetjük, hogy e csoporton belül megkezdődött a vagyoni helyzet szerinti differenciálódási folyamat. Minden bizonnyal igen lassan, mert a vörösvári paraszttársadalom korlátozott keresletet jelentett. Az 1863-as adókönyv bejegyzései mindenesetre arról tanúskodnak, hogy a zsidó közösség alig differenciált, mindenekelőtt azonban szegény; az izraelita adózók által fizetett kereseti, illetve jövedelmi adó és a házatlan zsellérek (*Inwohner*) adója azonos szinten áll, s az öt forintot ritkán haladja meg.

A múlt század hetvenes éveitől a vörösvári zsidóságon belül – a jelentős mértékű elvándorlástól nem elválaszthatatlanul – megindult egy differenciálódási folyamat, amelyet – az 1896 és 1919 közötti polgári anyakönyvek bejegyzéseire támaszkodva – elsősorban a foglalkozásszerkezet átalakulásával érzékeltethetünk. Míg az 1870 előtt

született vörösvári zsidó férfiak több mint fele a „hagyományos” foglalatosságként számon tartott szatócs, házaló, korcsmáros, esetleg ügynök mesterségét űzi, az 1870-től a századfordulóig terjedő harminc évben született férfiak között már több a szakmunkás. A foglalkozásszerkezetet a kereskedelemtől az ipar, a kvalifikált ipari szakmák felé való eltolódás jellemzi. Az 1870-es években született fiúk közül az egyik apja mellett marad, átveszi annak üzletét – a házalók gyermekei is üzlethelyiséget bérelnek –, a többiek a fővárosba mennek, hogy kitanulják a kereskedést, hogy új ipari szakmákat sajátítsanak el. Akadnak magasabbra vágyó, ambiciózusabb szülők, akik értelmiségi pályákra irányítják fiaikat. És a fiúk nagy része már nem tér vissza Vörösvárra.

A leányok számára a társadalmi felemelkedés útja továbbra is a házasság, a jó parti – fővárosi tisztviselő, kereskedő, szakmunkás – marad, annyi mégis bizonyosra vehető, hogy a közeli, viruló főváros kulturális és fogyasztói mintáinak terjedésében a fogékony, csöndesen, ám szívósan jelen lévő nők jelentős szerepet játszhattak. S ebben az időben megjelenik a tudást, műveltséget önértéknek tekintő, kulturális ambíciókat tápláló nő alakja is; ambícióik megvalósítását ezek a falusi zsidó asszonyok csak fiaiktól várhatták.

Az 1890-es esztendőkből nem pusztán a vasút hozott változást Vörösvár életében. A szomszédos Szentivánon már működő belga érdekeltégű bányatársaság szakemberei fölfedezték a vörösvári határban húzódó barnaszénmezőt. A Budapestvidéki Kőszénbánya Rt. által megnyitott aknák sora, a gyors ütemben felépített bányakolónia a Monarchia minden zugából vonzotta a munkát kereső, többségében magyar anyanyelvű bányászokat, munkásokat, de az „őslakos sváb” társadalom szerkezetére is nagy hatással volt, elsősorban azzal, hogy helyben foglalkoztatni tudta a mezőgazdasági munkaerő-felesleget, a törpebirtokosokat és a napszámosokat. A vörösvári „sváb” társadalom egyik jellegzetessége, hogy a bányászokból vált férfiak és családjaik nem szakadtak el teljesen a mezőgazdaságtól, s ha tehették, nem csupán az önellátásra szorították vissza a mezőgazdasági termelést, hanem felesleges (feleslegesnek ítélt) termékkel legalább minimális mértékben bekapcsolódtak a piaci értékesítésbe is. E helyi társadalom másik jellegzetessége ugyanis az, hogy már a múlt században intenzíven részt vett Pest-Buda, majd Budapest ellátásában; a *Műlimárik* tejet, tejtermékeket, a kofák gyümölcsöt, virágot árultak a piacokon, a gazdálkodók tehetősebbjei, egyben fuvarosok is, elsősorban a helyben bányászott kőport – *Reibsandot* – és szenet szállítottak a fővárosba.

A bánya megjelenése a vörösvári zsidóságon belül megindult differenciálódási folyamatot kedvezően befolyásolta, felgyorsította. Egyrészt elhelyezkedési lehetőséget kínált, és így valamelyest mérsékelte az elvándorlás mértékét. Másrészt más településekről is vonzott munkát keresőket, és éppen a bányászok révén jelent meg két foglalkozási csoport, két új egzisztencia: a tisztviselő és a bányamunkásé. Harmadrészt a faluba áramló embertömeg a fizetőképes kereslet bővülését, az anyagi gyarapodás lehetőségét jelentette a kereskedők, korcsmárosok számára.

A közösség belső differenciálódása és a zsidó polgárok helyi társadalomban elfoglalt pozíciójának változása leolvasható a térbeli szegregáció föllazulásán is. A földesúri jóindulat megnyitotta *Judengasse* már nevében utal a zsidó lakosság térbeli elkülönítésére/elkülönülésére. Az 1900-as esztendő település- és utcanevreformja során – ekkor lett Vörösvár neve Pilisvörösvár – eltűnt a Kis és Nagy Zsidó utca, melyeket ezután Akácza, Szőlőkert és Kígyó utcáknak hívtak. A tehetősebb családok ebben az időben már valóban elköltöztek a kis zugokból, önálló házat vettek, építettek, béreltek; elve-

gyültek. A hajdani Judengasse egyszobás lakásokból álló sorházaiban a századforduló óta szegények éltek, zsidók és keresztény napszámosok egymás mellett. A szegregáció alapjául már nem a vallási, etnikai, hanem a vagyoni és társadalmi helyzet különbségei szolgáltak.

A XX. század fordulóján Pilisvörösvárott egy foglalkozásokban, életviteli és magatartásmintákban változatos, városi értékek, minták iránt fogékony, mondhatni „polgáris” zsidó közösséget találunk. A „közösség” fogalmát használni ebben az időszakban valószínűleg nem lehet már; az a közösségi identitás, amit a vallási tradíció összetartó ereje és a „páriahelyzet”, a társadalom peremére való kiszorítottság határozott meg – a belső differenciálódás, a társadalmi felemelkedés és asszimilálódás lehetőségeihez történő alkalmazkodás során felbomlott, eltűnt, háttérbe szorult, vagy rejtve, sokszoros áttételeken keresztül hatott, működött.

1919, a pogrom után a zsidók száma és aránya a néhány beköltöző ellenére is folyamatosan csökkent; 1919 után itt nem születtek gyermekek. A betelepülők között leginkább bányatisztviselőket találunk, bányász kettő érkezett, ők a hajdani Zsidó utca kis lakásaiba költöztek. Akadtak kalandos életűek, messziről érkezettek is, mint Jelinek néni, aki Szentlélekhutáról először Indiába került szakácsnőnek, és *rengeteg arannyal* jött Vörösvárra. Aztán megözvegyülvén parasztokhoz járt kapálni. A nagynevű Baum Jakab rabbi, akinek érdekes német nyelvű értekezéseiről a ZSIDÓ LEXIKON is említést tesz, a pogrom után Budapestre költözött, s csak a nagy ünnepeken tartózkodott a hívek között. A hitoktatás így egy-két évig szünetelt az elemi iskolában, míg a nagy szakállú Billitzer bácsi, az amszterdami gyémántkőszőrűs meg nem érkezett falunkba, ahol a hitoktató szerepét töltötte be.

A megmaradtak és újonnan érkezettek kicsiny világa differenciált és sokszínű volt. A bányatisztviselők, a fakereskedő Ehrenfeld, Nussbaum doktor, a „*boltját a hátán cipelő*” Schwartz bácsi, a falut alsóneművel ellátó két vénlány, akiknek nevére már nem emlékszik senki; s közöttük a falusi közönséget szolgáló boltosok kis csoportja. Egzisztenciájukat, egymáshoz való viszonyaikat elsősorban a falusi társadalomban elfoglalt helyük határozta meg; a tisztviselő és a szegény varrónő között lévő világnyi távolságot csak a Szombat volt képes áthidalni.

A vörösvári svábok és zsidók viszonya a hosszú együttélés alatt természetessé, magától értetődővé, néha barátiává vált; az egyetlen, ám áthághatatlan határ a vallások között húzódott. A svábok és zsidók közötti kapcsolatok nem korlátozódtak a lokalitás szintjére. Nem csak a különféle csábító portékákkal fölbukkanó házalókra gondolunk. Már a múlt században jellemző volt az a gyakorlat, hogy gazdák, iparosok lányai, hogy a stafirungra valót összegyűjtsék, a téli hónapokban Pestre szegődtek cselédnek, jösszerivel csak „*jobb zsidó családokhoz; értették egymás nyelvét, a zsidók otthon, a családban is németül beszéltek*”.

A szénnel, kóporral, néha minden lehetővel kereskedő fuvaros gazdák az óbudai sváb iparosok mellett elsősorban zsidó nagy- és kisebb kereskedőkkel, üzemi tisztviselőkkel kerültek üzleti, nemegyszer személyesebb kapcsolatba. Sok vörösvári asszony és férfi zsidó tulajdonos üzemében dolgozott. Akadnak, akik úgy vélik, hogy „*a zsidók mindig is értékelték a svábok szorgalmát*”, ezért szívesen foglalkoztatták őket.

Mindezt úgy is értelmezhetjük, hogy a városi, polgári kultúra értékeit, viselkedésmintáit, a divatot az óbudai sváb iparosokkal és a fővárosi zsidókkal való rendszeres és személyes kapcsolatok közvetítették a – mozgékonyabb, nyitottabb – vörösváriak számára. A „városi” valahogy egyben zsidót is jelentett. Ez a közvetítő szerep a század

elején kizárólagos volt, a húszas évektől e funkciót részben átvette, kiegészítette a Vörösvárra nagyobb számban érkező intelligencia; a fiatal bányatisztviselők, a falusiak házaiban élő pedagóguscsaládok. A városi és helybéli zsidók elsődleges közvetítő szerepe azonban továbbra is megmaradt, ahogy a jó kapcsolat is: „*Mindig jól kijöttek a svábok a zsidókkal. Úgy látszik, vérrokonság van köztünk?...*”

1941-ben a népszámlálás hetvennyolc zsidót talált Pilisvörösvárott; tíz-tizenöt embert már ebben az évben internáltak a Mosonyi utcai kapitányságra, onnan Kistarcsára. Balogh Sarolta kereskedőt 1942-ben azért vitték el rövid időre a rendőrök, mert kijelentette, „*mit akar ez a Horthy, a felesége is csak egy zsidó unokája...*”.

Szikla Margitot kémkedésért jelentette fel egy Volksbund-érelmű órásmester, amikor Donnál eltűnt bátyja halálba vezető útját akarta egy térképen követni. A per két esztendeig, a német bevonulásig húzódott, ekkor értelmét veszítette.

Volt, aki segíteni akart és bűjtatott, volt, aki családi ékszereket, pénzt vett át örök megőrzésre, és akadt lelkes helybéli, aki fegyverrel a vállán kísérte a férfiakból, nőkből és gyerekekből álló csoportot a községháza előtt várakozó teherautóhoz, amely elvitte őket, hogy soha ne térjenek vissza. És voltak, ők a legtöbben, akik tehetetlen részvétel éreztek – és azután felejtettek. A falu emlékezetéből kitörölték az arcokat és a neveket...

## 2. Szikla Margit története

Az 1945-ös esztendőben heten tértek haza. Közöttük volt Szikla Margit és édesanyja, a *Mutti*, özvegy Szikla Józsefné született Geschmay Friderika. *Ma már csak a halottaim maradtak*, mondja Szikla Margit, Mancsi néni, akit az emlékei és a temető tartottak itt, a faluban; erősebbek nála. Erősebbek az élőknel. Megállította őt egyszer egy férfi az utcán, *Mancika, minek ide ez a temető, nem kell már senkinek, házhelyeket kellene itt parcelláztatni. Vigyázzon, a halottakat nem lehet bántani, a halottak erősebbek az élőknel*, intette őt Margit, akihez gyakran eljönnek látogatóba szeretett halottai. *És néhány hét múlva az a férfi is halott volt*. Pedig nagyon régen temettek utoljára a pilisvörösvári zsidó temetőben, talán a háború elején. Szikla Margit családjára már csak anyai nagyszüleinek, Geschmay Márk kereskedőnek és feleségének, a szigorú, ambiciózus Steiner Mária-nak díszes, fekete márvány sírköve emlékeztet, a legpompásabb a temetőben.

Ahol nincsenek élők, akikhez szólni lehet, ott az emlékek veszik át az uralmat, és az 1911-ben született Szikla Margit emlékezete messzi tereket és távoli időket fog át.

Követi a két szefárd zsidó fivér ködbe vesző, fáradalmas menekülését a spanyol inkvizíció elől Hollandia felé. Itt, az új, ideiglenes hazában lesz a De Aqlar családnévből van Geschmay. A két bankár hamarosan Ausztriában bukkan fel, hogy vagyonukkal a Habsburgok hadjáratait finanszírozzák, valamely vesztés csata után kegyvesztetté válván a fivérek útjai elágaznak. Egyikük Angliába megy, ahol a királyi ház bankárjaként, lordként, valamint örökös nélkül hal meg. A háború kitörésének évében, 1939-ben egy angol újság felhívást tett közzé, Szikla Margit úgy tudja, hogy százötven év múltán az angol törvények értelmében újra keresni kell az örökösöket, s ha azok nem jelentkeznek, a vagyon az angol államra száll. A másik, Csehországban megtelepedett fivér magyarországi és felvidéki leszármazottai, vagy negyvenen, a hirdetés nyomán beszerezték az igazoló papírokat, de kitört a háború, s a vagyon mindörökre elveszett számukra.

Az első Geschmay, elsőszülött fiú, kinek a csehországi törvények tiltják a nősülést, az 1790-es esztendőben bukkan fel Vörösváron...

A Geschmayak történetének néma évtizedei után, az elmosódó háttérből előlép az első markáns alak, Margit nagyapja, a kereskedő Geschmay Márk. Az 1852-ben született Markus korán megözvegyült édesanyja, Tauszig Katalin házalóként nevelte föl hét felnőttkort megért gyermekét; Óbudán beszerzett ruhával, ruhaanyaggal teli batyuival járta a környező falvakat. Gyermekai a múlt század második felében szétszóródtak az országban, világban, és *sokra vitték*, talán az egyetlen Salamon kivételével, akinek tizenöt gyermekről kellett gondoskodnia a székesfővárosban. A fiúk kereskedők lettek és ipart tanultak; a legügyesebb köztük Európa főúri szalonjaiban is megfordult – kárpitosként.

Markus fiát Tauszig Katalin péknek szánta, ezért küldte Bécsbe, egy közeli családtaghoz, talán nagybácsihoz, hogy a gyermek szigorú rokoni felügyelet mellett tanulja ki leendő mesterségét. A tízéves kisfiú egyik feladata abban állt, hogy reggelente széthordja a bácsi vevőinek a friss császárszemlét, kiflit. Mindennapos útja a *Burgon* keresztül vezetett, ahol is elfáradván gyakran leült és rajzolgatott. A családi legenda szerint Erzsébet királynő ablakából gyakran figyelte, majd egyszer kedves magyar udvarhölgyével, Ferenczi Idával lakosztályába hozatta a gyermeket. Nézegette rajzait, kifaggatta, szeretne-e iskolába járni, festeni, rajzolni tanulni. Markus arca felragyogott... A királynő magához kérte a nagybácsit is, járulna hozzá a tehetséges kisfiú taníttatásához. A pékmester nem hatódott meg őfelsége pártfogó jóindulatától, hazatérvén a vizitből, hogy a gyermek elméjébe vesse, hol a helye, hová tartozik, jól elverte Markust, aki még azon éjjelen megszökött tőle, és gyalogszerrel hazatért Vörösvárra.

Soha nem dolgozott tanult szakmájában, tehetős sem volt, mégis jó partinak tarthatta őt Steiner Dávid, a módos vörösvári pékmester, hisz hozzáadta Mária lányát. A múlt század hetvenes, nyolcvanas éveiben tán az egyetlen pékség volt az övé, amely nem csupán Vörösvárt, de a szomszédos falvakat is ellátta kenyérrrel, süteménnyel. Steinerék bizonyára gazdag családnak számítottak a faluban és a zsidó közösségen belül is, legalábbis tellett nekik arra, hogy egyik fiukat Bécsben, az orvosegyetemen taníttassák. Apja szakmáját a másik fiú, Henrik vitte tovább, de ő már önálló üzemet, üzletet nyitott a Pék utcában, a módos sváb gazdák utcájában. A Fő utca és a Judengasse sarkán álló lakás és üzlethelyiség Mária hozománya lett, a fiatal pár itt nyitotta meg fűszer- és vegyeskereskedését a múlt század nyolcvanas éveiben.

A kis bolt szerény, de biztos jövedelmet jelentett. Az árut a fővárosból hozták lovas kocsin. A liszt, a pirospaprika, a gyufa volt a falusiak körében a legkelendőbb árucikk. Azután, hogy a községi képviselő-testület megadta az engedélyt rövidital kimerésére, a legnagyobb forgalmat a hajnali órákban bonyolították le; a földekre induló parasztemberek betértek egy-egy stampedli pálinkára. S hogy újságot a vörösvári parasztok akkoriban még nemigen olvastak, hazafelé vagy esténként is jöttek, megtudakolni, milyen újdonságok történtek a világban. Az üzlet később, századunk első két évtizedében virágzott fel, amikor, föltehetően veje közbenjárására, Geschmay Márk szerezte be a takarmányt, az alomszalmát a bányalovak számára.

A nagyszülők azonban nem csupán a figyelmesen hallgató falusiaknak olvastak fel szívesen az újságokból, családi körben is gyakran megtörtént, hogy valamely érdekes hírt, cikket hangosan felolvastak, majd hosszasan megvitatattak.

Geschmay Márk és Steiner Mária a *Bach-korszakban járt iskolába*, magyarul egyáltalán nem beszéltek. Bécsből hozatták vagy küldették maguknak a könyvet, újságot, folyóiratot, divatlapot, az egyik címe *Fliegende Blätter* volt. Ebből olvasott fel a nagymama

egyszer egy igaz történetet, amely fölkaparta a családot; Szikla Margit édesapja még írt is az újságírónak, hogy ő arról a vidékről való, ahol mindez megesett. Mancí néniiben máig elevenen él ez a régi történet.

*A bécsi Sacher Szállóban összejevetelt szerveztek a volt Monarchia magas rangú tisztjei számára, s ott, a pohárköszöntők után egy volt altábornagy kért szót, hogy elmondhassa, ami vele és két legjobb barátjával történt. Mindhárman évekig szolgáltak egy galíciai kisváros garnizonjában, a városka sivár, unalmas porfészek. Élt itt egy messze földön híres bölcs rabbi, talmudista. Egy este, unalmukban, részegen egyikük kitalálta, hogy most pedig meglátogatják azt a csodarábbi. Lovastul törtek be a rabbi udvarába, a lakásba is így akartak behatolni. A rabbi titkára föltartóztatta őket, hogy a rabbi tudós könyvekkel van elfoglalva, ne zavarják. De hogy ők innen addig el nem mennek, amíg a híres rabbi nem fogadja őket. Az ajtóban megjelent az öreg rabbi, néma, döbönt csend következett. Halkan, tiszta németiséggel kérdezte, mit óhajtanak az urak. Zavartan, dadogva válaszoltak, hallották, a rabbi úr mindent tud, ami a jövőt érinti. A rabbi beinvitálta őket, hellyel kínálta, s hosszas hallgatás után a következőket mondta: Kérem, én nem vagyok jós, a hitemmel foglalkozom, a tudománnyal. De ha már itt vannak az urak – s ekkor rájuk emelte átható, két tekintetét – Eisen, Blei, Stein (vas, ólom, kő), jól jegyezzék meg az urak, ez a három szó kísérni fogja önöket. És akkor gondoljanak majd rám. Nem szokás erőszakkal behatolni egy lakásba. A három tiszt hamarosan kilovagolt gyakorlatra, egyiküket fölűgta a lova, azonnal meghalt. Néhány hónappal később egy eltévedt golyó találta szíven a másikat. Az altábornagy folytatta: Megrendültem, mikor kerül rám a sor. Itt vagyok, uraim, úgy látszik, rajtam nem fog a jóslat. Az összejevetel késő este ért véget, és ahogy indulnak a lépcsőn lefelé, az altábornagy megbotlik, legurul a lépcsőn. Holtan maradt ott.*

*Az újságíró, aki jelen volt és közzétette ezt az esetet, így fejezte be a tudósítást: bekövetkezett a jóslat, lópatkó, golyó és kő vetett véget a három tiszt életének.*

A kereskedő Geschmay Márk kedvenc időtöltését, szórakozását a kártya, ezen belül is az akkor előkelőnek számító tarokk jelentette. A kártyázás, emlékszik vissza Szikla Mancí néni, az unoka, az akkori nyugodt, békés világ, komótos életforma magától értetődő tartozéka volt. Esett vagy fűjt, a kereskedő hetente bejárt Budára kártyázni, ahol állandó partnerei vártak rá. Ez a rituálé sokáig fáradalmakkal járt, hajnalban kellett már fölülni a lovas kocsira, nehogy sokáig várjanak a barátok; a vonat megjelenése aztán már kényelmessé tette az utazást. A kártyapartik célja, funkciója nem csupán a férfiember szórakozása volt. Az asztalnál lehetett találkozni a nagykovácsi sógorral, akit otthonában fölkeresni körülményes, gyalogszerrel, puska nélkül pedig egyenesen veszedelmes vállalkozás lett volna. A játék alatt szót lehetett ejteni az üzleti tervekről, a forgalom, az árak alakulásáról. A kártyaasztalnál nem egy házasság megkötetett; Márk legidősebb fia, Lipót apja kedves budai kártyapartnerének, Breuer úrnak Giza lányát vette nőül. És szót lehetett váltani a politikáról. Márk természetesen a Habsburgok és Tisza István lelkes híve volt. Az évek hosszú során át szokássá szilárdult heti óbudai kártyaparti mindvégig jelentős esemény maradt a család számára; az otthon maradtak feszült izgalommal várták haza Márkot, hisz híreket hozott rokonokról, ismerősökről; üzleti szerencséről vagy balsikerről, születésről, esküvőről, betegségekről, halálról. A feleség, a gyerekek mindig hosszasan tárgyalták, ki mindenkivel találkozott Óbudán a papa. A családfő közvetítésével minden egyes budai tarokkparti újra meg újra bekapcsolta a falusi zsidó családot a rokonok, ismerősök tágabb közösségébe, az információk áramlásának levegősebb, legalábbis regionális körébe.

A család horizontját azonban nem a székesfőváros, hanem a birodalom központja határolta. A Geschmayak természetesen rajongtak a császárért és feleségéért, a család

érdeklődésének középpontjában a bécsi udvar állt, az osztrák fővárosból érkező újságokban is az udvari élet újabb híreit olvasták a legnagyobb érdeklődéssel.

Rokonokból Bécsben is volt éppen elég, s aki tőlük jött hírekkel, mindig szívesen látott vendég volt. Geschmay Márk egyik nővére Komáromban élt iszákos férjével és legalább tíz gyermekével; pékségük ilyen körülmények között alig jövedelmezett, Márk élete végéig támogatta kevésbé szerencsés sorsú testvérét. Évente egyszer, a zsidó húsvét előtt ez a nővér gyalogszerrel vagy egy dunai sleppre fölkeredezkedve elindult Bécsbe, hogy a már ismerős – a művészeteket kevésbé pártoló – nagybácsinak segítsen maceszt sütni. Az ünnep múltán előbb ide, Vörösvárra, majd a Kisorosziban élő másik Geschmay lányhoz tért be, így hordta szét a bécsi híreket a rokoni és az udvari körökben megessett újdonságokról.

De Geschmay Márk maga is meg-megfordult a birodalmi fővárosban. *Az egyik sógora a kártya mellett a lóversenynek is hódolt, és többször is elveszítette mindent. Akkor szólt a nagypapának, ruccanjanak ki Bécsbe, ott kártyán majd visszanyeri a veszteségét. Fel is ültek itt Pesten a vonatra, a Monarchia idején ez könnyen ment, nem kellett útlevél. Mivel nyár volt, kiszakóban utaztak, mire Bécsben kiszálltak, rendkívül hideg lett. Nagypánk csak arra vigyázott, hogy maradjon elég pénzük az útiköltségre, mert a kabáttól a kalapig, a cipőtől az esernyőig mindent meg kellett venni. Kispolgár ezek nélkül nem volt ember. De hát mit jelentett Bécsbe menni kártyázni? Olyan természetes volt, ahogy én a szomszédba járok...*

Geschmay Márk családja „régii” család volt Vörösváron, ő maga üzleti ügyeiben megbízható, korrekt és becsületes, erkölcsében szigorú ember hírében állott. E két körülmény, társadalmi pozíciója és az általános megbecsülés, melyet élvezett, magyarázhatja azt a tényt, hogy a zsidó kereskedő a faluban közéleti funkciókat is viselt. Nem csupán a képviselő-testület tagja volt néhány évig, rövid időre az iskolaszék elnöki tisztét is ellátta. Nem zárhatjuk ki azt sem, hogy közéleti „sikerességéhez” tájékozottsága, olvasottsága, bécsi és budapesti–óbudai horizontja is hozzájárult. És természetesen messzemenő lojalitása a fennálló renddel szemben. Később vejét is bevitte ugyan magával, de Geschmay Márk volt az egyetlen vörösvári zsidó polgár, aki annak idején – az első világháború előtt – a Kaszinó tagja lehetett. *Pedig oda csupa lateiner ember: orvos, gyógyszerész, tanár és bányamérnök járt.* Így eshetett, hogy a zsidó kereskedő legkedvesebb kártyapartnerre Angeli Márton esperes plébános volt; őt látjuk a szomszéd kerítés mellett állva gyászolni, amikor Geschmay Márk kihűlt, merev testét kihozzák a házból. A temetőbe már nem kísérhette el kártyapartnerét...

Nagyon gyorsan, két nap alatt elvitte a nagypapát a tüdőbaj, az 1918-as esztendőben. Kegyes volt hozzá a sors, sem a szeretett Tiszta Istvánja elleni merényletet, sem a pogromot, üzlete kifosztását nem élte meg.

*1919. aug. 8.: a különítmények valósággal feldúlták a hitközséget. Templomának belső berendezését összerombolták, a nyolc Tórárt összezaggatták, a hitközség tagjait kirabolták, úgy, hogy azok menekülni voltak kénytelenek. Sokan örökre elhagyták P.-t, s azóta sem tértek vissza.* A pogromról ez a tömör tudósítás olvasható az 1929-es ZSIDÓ LEXIKON-ban.

Szikla Margit nyolcéves kislány volt akkor, emlékeiben a saját, elmosódó élményeire az elbeszélte történetek is rárakódtak. Aznap éjjel nagy tömeg volt az utcán, és menekülni kellett a szegényebb zsidók házaiba, Margitnak egy szál hálóingben. Bajuk nekik nem esett, csak szegény Husserl bácsit verték meg nagyon. A falusi szegényeket valakik fölheccelhették, mondván, ők, a zsidók hívták be az országba, a faluba a románokat. Utólag persze, a házkutatások során fény derült arra a kínos tényre, hogy az üzletek kifosztásában a jómódúak, sőt az intelligenciához tartozó családokból is részt

vettek néhányan. Voltak, akik előre tudtak a pogromról, mint a bányaorvos, az a nagydarab ember, több, mint száz kiló, aki mindig fiákeren járt, mert az *őneki mint úrnak járt*, aki már azon az augusztusi délutánon azt mondta, hogy *na ezt a heccet én is megnézem*.

*Az értelmiség nagyon kegyetlen tud lenni. Aztán ezt az orvost néhány év múlva abban a fiákerben ütötte meg a guta – mert megnézte azt a heccet...*

A vegyeskereskedést, amit férje halála után Steiner Mária és Cecília nevű leánya vezetett tovább, kifosztották. Az özvegy is kis ideig Pesten húzódott meg, aztán, visszatérve, eladta a szülői házat és az üzletet, hogy Cilinek, egy fővárosi könyvelő menyasszonyának meglegyen a hozománya. Bár volt saját háza, és pesztonkákat is fogadott Szentivánról, akiket mindennap elkísért, a legtöbb idejét gyermekeinél töltötte. Frida lakott ekkor már csak itt, Cecília, Róza, József és Lipót a fővárosban. *A pesti gyerekeknél négy-öt hetet tartózkodott, amint megérkezett hozzájuk, ezzel fogadták: Mutti, kein Wort sagen!*, mama, egy szót se szóljon! A mama ugyanis mindig és mindenre, mindenkire szeretett megjegyzést tenni, és ezt gyermekei nehezen viselték. Ez a tulajdonsága föltehetően elsőszülött fiát, Józsefet bosszantotta leginkább, aki a fővárosban igazi nagypolgári életet vezetett. A háború végén, a disznóólban talált megmaradt fényképek között egy-kettő eme polgári élet részleteit ábrázolja; társasági vacsora a csillogó, tükrös ebédlőben, József vadászöltönyben és puskával... végül József és felesége 1949-ben, miután megérkeztek Svédországba. Ő volt a belga érdekeltségű Kőszénbánya Rt. magyarországi megbízottja; ő adta el aztán a vállalatot a magyar államnak 1946-ban.

A mama talán csak azért szólt bele mindenbe, mert megszokta, hogy az ő okossága, szigora, erős akarata és ambíciói irányítják gyermekei sorsát. Akárcsak a módos sváb gazdák, fiait ő is idegenbe küldte, hogy magyarul tanuljanak, Józsefet Vácra, Lipótot Okécskére. Pestre járatta őket gimnáziumba, azt akarta, hogy leérettségizzenek. A kisebbik fiút, a Lipót szerencséje nem emelte olyan magasra, mint bátyját, de elégedetlen ő sem lehetett; egy nagy fővárosi kereskedelmi cég alkalmazottjaként szerezte be a szállította az illatos fenyőket Egercsehi, Dorog, Pilisvörösvár bányáiba.

Arról, hogy a három leány tanuljon, szó sem lehetett. Pedig Fridának még a tanítónője is közbenjárt; a tehetséges és okos gyermek orvosi pályáról álmodozott. Steiner Mária nem látta be, miért kellene egy lánynak tanulnia, nem tartotta illendőnek és helyénvalónak ezt az ambíciót. Fontosabb a helyes társasági viselkedés. Unokáit is arra okitgatta, miként fogadják az udvarlókat, mi a szabad s mi a tilos különmeműek társaságában... E sarkalatos kérdésekben szigorú és kérlelhetetlen volt. A Geschmay nagymama 1933-ban halt meg, és élete végén ugyanolyan kihúzott derékkal, egyenesen és büszkén tartotta magát, mint ötven évvel azelőtt, amikor hozzáment Geschmay Markushoz. Őt gyermekét biztonságban, fiait sikeresnek, leányait jó házasságban tudhatta; Rózát 1903-ban vette el egy kistényi vas- és rézesztergályos-segéd, akit a családban csak „tétényi sváb”-nak hívtak. Cili tisztviselő férjével a fővárosból Egerbe költözött; a *pesti gyerekek* életben maradtak, Cilit és családját Auschwitzba hurcolták...

Nem tudni pontosan, milyen út vezette Pilisvörösvárra 1903-ban Skalka Józsefet, a polgári házassági anyakönyv bejegyzése szerint *gácsországi születésű osztrák állampolgárt*. A huszonnégy éves fiatalembert, aki ez idő tájt Budapesten dolgozott önálló kereskedőként – föltehetően valamelyik budai kártyapartner hathatós kommandálása nyomán –, Geschmay Márk mutatta be a leányának. A tizenkilenc esztendő Friderika



mást szeretett... aztán hozzáment Skalka Józsefhez, és még ugyanazon évben megszületett Juci, öt év múltán József, végül Margit.

A halk szavú, művelt férj, aki már az esküvő előtt elrendezte, hogy a Kőszénbánya Rt. alkalmazottja legyen, Galíciában egy Drohiczówka nevű faluban született Skalka Manó, jámbor, vallásos kisbirtokos és vendéglőtulajdonos utolsó, tizenharmadik gyermekeként. A negyvenkét éves anya belehalt a szülésbe. A kisfiút rokonok nevelgették, Lembergbe járatták gimnáziumba. József tizenkilenc évesen Bécsbe ment, ahol, szűkszavú beszámolója szerint, egy bankban dolgozott, onnan került Budapestre, majd még tovább, Pilisvörösvárra.

A galíciai nagypapa, aki közel százéves lett, szegényen élt; *ahogy a lengyelek általában sokkal szegényebben, igénytelenebbül éltek, mint mi, semmi tisztaság, semmi kultúra, és vallásosabbak is a magyaroknál; ezt már onnan tudom, hogy itt a háborúban lengyel menekült orvosok voltak, ők mesélték.* József két életben maradt testvére 1917-ben a galíciai szűkösség és nyomor elől Amerikáig futott. József rendszeresen támogatta apját, pénzt küldött az őt ápoló rokonoknak. Életében egyszer, sokára, 1929-ben látogatott el Drohiczówka-ra. Amikor megérkezett, és a vendéglőt vezető rokonai elébe rakták a lavór vizet, József, aki Pilisvörösváron fürdőszobás, telefonos szolgálati lakásban élt családjával, tanácstalanul meredt a lavórra, és egy nap múltán elmenekült *abból a borzasztó szegénységből és piszokból...*

Skalka József, aki nevét 1913-ban magyarosította Sziklára, és aki nősülése idején németül, lengyelül és jiddisül beszélt, megtanult helyesen magyarul írni, de beszédét gyermekei, akikhez iskolás koruktól tudatosan csak magyarul szólt, *groteszknak* érezték.

Szikla József mindvégig a bánya alkalmazásában állt. Polgári karrierjét a belga magánvállalatnál a mázsáló, majd a raktárnok beosztásában kezdte. Rövid időn belül a Csobánkai úti Alsó-Kolónián lévő élelemtár vezetője lett. A bánya azonban növekedett, egyre több munkást alkalmazott, így nagyobb élelmiszerüzletre volt szükség. 1906 és 1908 között Szikla József tervei szerint épült meg a Fő utcán a Konzum, a későbbi Szeretetotthon, melynek ő lett a vezetője. Az üzlet, amely különböző részlegeivel *egészen olyan volt, mint a modern nagyáruházak*, építése idején kissé kívül esett a falun, amely azonban szintén terjeszkedett, növekedett, így néhány év elteltével a bánya dolgozói mellett a falusiak is jártak ide vásárolni; föltehetően a legszélesebb választékkal rendelkező kereskedés volt a Konzum a század első felében. A húszas években Szikla József már vagy tizenöt irodai alkalmazott, a segédekkel, kiszolgálókkal, munkásokkal együtt harminc-harmincöt ember munkáját irányította, felügyelte. A bányamunkások, akik hitelre vásárolhattak, itt szereztek be alapvető élelmiszereiket, nem meglepő tehát, ha naponta tíz vagon lisztet rakodtak ki a Konzum udvarán. A bányászok a pogrom alatt órséget álltak a Konzum előtt, nem engedték kifosztani az üzletet... *Talán rájöttek, ha hagyják a szabadrablást, nekik sem lesz mit enni...*

Szikla József a bánya tisztviselőkarának tagjaként a helyi kicsiny polgári réteghez tartozónak tudhatta magát és családját. Ahhoz a réteghez, amelynek tagjai között tisztviselőket, orvosokat, gyógyszerészeket, iskolaigazgatókat, pedagógusokat találunk.

Beérkezett, biztonságos egzisztencia volt Szikla Józsefé és családjáé, melyet Margit leánya majd hatvan év távlatából kispolgári egzisztenciának nevez. Annak látszik persze, ha a mérték a fővárosban élő Geschmay József családjának jómódja és gazdag, csillogó társas élete; az átalakuló pilisvörösvári, „sváb” társadalom felől nézve ez az ítélet mégsem helytálló. E társadalom kispolgárainak a feltörekvő önálló iparos- és

kereskedőfamíliák, a bánya vagy a közhivatalok alacsonyabb beosztású alkalmazottai tekinthetők. A polgárinak nevezhető családokat e kispolgároktól és a helyi társadalom más csoportjaitól a különféle privilégiumokkal megtámasztott anyagi biztonság és mindenekelőtt egy sajátos családi és társas életvitel választja el élesen.

A Konzum épületében lévő, minden komforttal ellátott szolgálati lakás öt szobáját lakta a Szikla család, apának, anyának és a három gyermeknek külön szobája volt, és sem a lakhatásért, sem a fűtésért, villanyért nem kért a bánya térítést. Azt a vasútállomáshoz közeli házat, amelyben Szikla Margit ma él, apja biztonsági tartalékként vásárolta még 1928-ban egy pedagógustól, a család csak a háború kitörése után költözött ide. 1939-es nyugdíjazásakor Szikla József *harmincöt éves munkájáért* a belga cégtől megkapta volna a szolgálati lakást, az adásvételi szerződés azonban a kusza háborús viszonyok között elakadt valahol útközben, már soha nem érkezett meg Magyarországra.

A családfő – amikor éppen nem volt úton, a fővárosban vagy távolabb, hogy a Konzum készleteit beszerezze – reggel héttől este hétig az irodában dolgozott, munkáját csak ebédidőben szakította meg két órára. A házimunkát a szolgáltók végezték, Frida asszony csak a tűzhely közelébe nem engedte őket, maga vezette könnyű, kímélő konyháját.

A családban anyagiakról, pénzről – mindig volt belőle elegendő – soha nem esett szó. Szikla József takarékos ember volt, beszerzőútjain a család számára is ő intézte a vásárlásokat, ő hozta a ruhaanyagokat lányainak, melyeket egy falusi varrónő vagy, ha ráért és kedve volt hozzá, a felesége varrt meg a legújabb városi divat szerint. Gyermeküknek, akik szívesen kerekeztek volna a falusi kölcsönző bérelhető biciklijein, nem adott pénzt, azt a húsz fillért is pazarlásnak tartotta, így azok aztán a nagymamához mentek kunyerálni. Ő maga vonaton járt, csak később fogadta meg, hogy a fiának vesz egy autót, ha hazatér a Dontól... A luxus, a fényűzés valószínűleg idegen volt a természetétől, életfelfogásától is, és *akkoriban nem volt szokás a jómódot kifelé mutatni, kérkedni a gazdagsággal.*

Ahogy hajdan apósa, esténként ő is eljárt kártyázni a bánya kaszinójába, ahol a Felvidékről és Erdélyből áttelepült tanítók voltak a partnerei. Gyenge, beteges volt a szíve, minden évben hat hetet töltött el a Graz melletti Radegunban, egy szanatóriumban; a kúrára felesége soha nem kísérte el, és a közös nyaralás sem fért a család életébe.

Szikla József üzletében sokan megfordultak, közismert ember volt a faluban, ő maga mindenkivel szívélyes, udvarias, de sem ő, sem családtagjai nem lépték át Pilisvörösváron senki küszöbét. Pontosabban egyszer, egyetlenegyszer mégis, 1944. március 19-én, amikor Juci nyakába vette a falut. A vörösvári zsidóktól már 1941-ben elkobozták a rádiókat, Szikláék azon a márciusi napon úgy szereztek tudomást a bevonulásról, hogy a ház ajtaján bekopogott Balogh Sarolta kereskedő, és közölte a háziakkal, hogy a németek bejöttek, és szedik össze a zsidókat a Nyugati pályaudvaron. A család első megdöbbenése a szegény kereskedőasszony felbukkanásának szólt; *a falubeli zsidók nagy része egyszerű, műveletlen ember volt, nem tartottunk velük nexust.* S miközben a család azon aggódott, hogy akkor most e váratlan fordulat miatt nem érkezik meg a délutánra várt pesti vendég, Juci szó nélkül fogta a kabátját és elment. Anyja és húga sokáig, alkonyatig vártak rá aggodalommal. Juci akkor végigjárta a faluban élő zsidó családokat, hogy elmondja nekik, mi történt...

Ez az elzárkózás a falusiaktól „rendies” jelleget hordozott, mert a család társadalmi pozíciójának és életvitelének elválaszthatatlan eleme, követelménye és következménye volt; *akkoriban nagyon erős volt a kasztrendszer, az emberek azt mondták volna, a felsőház*

eljött az alsóházba. Nem akartuk, hogy kibeszéljenek bennünket; a nép nyelve veszedelmes. Ebből a szempontból a vallási hovatartozás sem nyomott a latban, noha Szikla József az ortodox izraelita hitközség elnöke volt, s ebben a tisztében a hitközség szegényeinek támogatása is tradicionális kötelessége volt. A jámbor, istenfélő családból érkező apa eljárt a zsinagógába, de már a fiával veszekednie kellett a *Hosszú Napon* és *Újévkor*, minden tekintélyét latba kellett vetnie, hogy vele tartson. Frida asszony nem volt vallásos, de egy-két héber imára még emlékezett; *az én nagyszüleim már neológoknak tartották magukat, noha a hitközség ortodox volt.* (A háború után az imák is elmaradtak, a két életben maradt asszony a nagy ünnepeket sem tartotta meg – *hol volt az Isten?*, kérdezte a Mutti. A vallástól való eltávolodást jelzi, hogy Margit az ünnepeket csak magyarul tudja megnevezni, és ekkor is a keresztény ünnepekörből – *zsidó húsvét* – vett fogalmakat segítségül híva.)

Szikla József, az izraelita hitközség legnagyobb adófizetője minden év karácsonyán küldött egy szép fenyőfát a katolikus templomnak – melyről Ohmüller Márton plébános úr meg is emlékezett prédikációjában –, és az ő otthonában is állt mindig egy feldíszített karácsonyfa, ahogy újévi köszöntőket is fogadott január elsején. A pozíciójával, társadalmi állásával járó vallási és világi kötelezettségeit számon tartotta, pontosan teljesítette, a határokat, amelyeket éppen úgy érzékelhetett, mint környezete, soha nem lépte át.

Barátságot keresztény kártyapartnereivel sem tartott, kollégáival sem járt össze. A családhoz Pestről járt a rokonság, a társaság. S hogy így volt, abban elsősorban a feleségének, Fridának volt szerepe. Az otthonülő asszonynak, aki, ha néha vonatra ült, hogy meglátogassa fővárosban élő testvéreit, nem vitte magával sem férjét, sem gyerekeit, ne lógjanak a nyakán, amikor a tágas, levegős rokon szalonban kávézik és diskurál, vagy a körúton sétál. Üzletbe soha nem lépett be, talán elég volt néha ott állni a Konzum pultja mögött, kiszolgálni a bányászokat vagy cukorkát kimérni a falusi gyerekeknek, az élet praktikus terheit férjére hagyta, és vele ellentétben ragaszkodott az apró fényűzésckhez, az ebéd utáni illatos feketekávéhoz, a finom cigarettához, amit már 1900-ban nagy élvezettel szívott; *egy dohányzó nő akkoriban?! A Mutti*, aki hat elemi végezhetett csak, de gimnazista bátyjaival napról napra együtt végezte az otthoni feladatokat, Schillert fordított, és olaszul, franciául tanult velük, rendkívül művelt, olvasott nő volt, s aki a rántást kavarva sem tette le a könyvet, nagyon szerette a vendégeket, a nagy társaságot, ahol kétségtelenül ő irányította hol németül, hol magyarul a társalgást irodalomról, művészetről, zenéről, csillagászatról. Frida asszony társaságába szívesen jártak a pestiek, legnevesebb vendége talán Móra Ferenc öccse, István volt, aki kisebbik, Margit lányát tanította az újlaki iskolában történelemre és földrajzra, a nagy negyvennyolcas, aki Horthy bevonulását nem volt hajlandó tanítani a gyerekeknek. Ő volt az is, aki Margitot megfeddte csúnya magyarságáért; a gyerekekkel, míg iskolába nem kerültek, kizárólag németül beszéltek a családban. A *Muttival* azután Margit annak haláláig, 1972-ig csak németül diskurált. Azóta, mondja, elfelejtette a németet.

A könyvek, talán a legkisebb és az olvasási penzumoktól berzenkedő Margit kivételével, a család minden tagjának életében kitüntetett helyet foglaltak el. Rajongtak Máraiért; Jókai, Mikszáth, Arany és Petőfi mellett Ady kötetei is a polcra kerültek, ahonnan természetesen, már csak az apa miatt is, a német nyelvű szépirodalom sem hiányozhatott. Amikor 1945-ben hazajött, Margit a megmaradt szétázott, szakadozott könyvekre is a disznóólban talált rá, és ekkor megfogadta, hogy soha nem vesz többé

könyveket, mert még egyszer nem hagyja magát kifosztani... a *Révai Lexikon* azért *nagyon hiányzik*. Margit azóta a községi könyvtárba jár, és állandóan olvas; hol van már az a kislány, aki unta a kötelező nyári olvasmányként előírt Mikszáth-regényeket, és aki türelmetlenül hallgatta bátyja elemzéseit egy-egy Ady-vers rejtett szépségeiről, s aki bezsebelvén a lesújtó ítéletet – *Manci, hogy te milyen buta vagy!* – felszabadult örömmel ment focizni a tisztviselők fiaival?

Három gyermeke közül a betegeskedő, tüdőcsúcshurutban szenvedő Juci örökölte leginkább Frida asszony ambícióit, kultúra, művészet iránti fogékonyságát. A muzikális, zongorázó Juci rajongott az operáért, még az ágyban is áriákat dúdolgatott; meg is utáltatta húgával a műfajt. A tehetséges leány, aki az iskolában végig eminens volt, és akit testvérei csak strébernek csúfoltak, újságírói ambíciókat dédelgetett; származása okán eltanácsolták a pályáról. Betegsége miatt nem helyezkedhetett el schol, ott-hon maradt. A testvérek nagy társaságában gyakran megfordult Szikla József egy zsidó kollégájának fia, aki azután azon a napon, hogy Juci kezét megkérte, Pesten elvett egy keresztény nőt.

István az érettségi után a Keleti Akadémián, a Fiuméből idetelepült külkereskedelmi iskolán, *amolyan menedzserképzőn* folytatta tanulmányait, innen került a kispesti Textilrodára tisztviselőnek.

Egyik testvér sem alapított saját családot. István, aki *nagyon szép férfi volt*, ha noszogatták, benne van már a korban, mindig azt mondta, minek nősüljön, hisz olyat úgysem talál, mint a nővére és a húga. Aztán 1942-ben, amikor bizonyossá vált, hogy István soha nem jön már haza a Don-kanyarból, levél érkezett Pestről az egyik nagynénitől. A szomszédjában lakó fiatalasszony, akit a Vöröskereszt értesített Szikla István haláláról, öngyilkos lett, és azok az ajándékok, amiket kedvesétől kapott, szállásadónőjénél maradtak. Juci beutazott a fővárosba, de végül nem hozott el semmit; sem a szülők, sem a testvérek nem ismerték István magánéletét.

Szikla József polgári pályák felé irányította gyermekeit. A négy elemi után pesti középiskolákba küldte őket; tízévesen már egyedül vonatoztak, tizenhat évesen megkapták a kapukulcsot, majd a vasárnapi egy doboz cigarettát; korán önállóságra szoktatta őket. Nem lépett közbe akkor sem, amikor kisebbik leánya, megszakítva tanulmányait, otthagyta a kereskedelmi iskolát, és a Chinoin-gyárban kezdett dolgozni; tanulja meg az életet, volt az apa álláspontja. *Nagyon hálás vagyok neki ezért*, mondja Margit, akit öt év után, 1932-ben elbocsátottak, s aki ezután otthon, az üzletben segédkezett. Még '39-ben betársult a dolomittal kereskedő szomszéd fuvaros üzletébe, egy év kiesés után, '45-től négy éven át ebből élt Margit és a *Mutti*, dolomitot adtak el üveggýárainak. 1951 és 1966 között a Kőbányai Sörgyár vörösvári kirendeltségén dolgozott, kollégája volt dr. Baross Endre, valahai parlamenti képviselő, királyi tanácsos; *két népellenység, két kizsákmányoló dolgozott egymás mellett...*

*A nehéz természetű, idegbeteg Mutti* – akinek, azt hiszem, elég volt megküzdnie élete lidérceivel – *abszolút* nem foglalkozott lányai problémáival. Margit feküdt az ágyban, és kiabált, mert első vérzése látványától, a maszatos ágyneműtől megijedt, és a mama csak annyit mondott, takarózz be, és beküldte lányához a szolgálót. Gyanútlan gyermekével, aki véletlenül hitte a történeteket, később sem beszélt; a második alkalom is éppúgy váratlan sokk volt. Akkor viszont éppen vendégek voltak a mamánál, aki ingerülten kiküldte a szobából az ijedt kislányt.

A három gyerek az évek során kialakította a maga társas életét. Ebbe a társaságba értelmes, művelt emberek jártak – *bizonyos szellemi szint magától értelődő volt* –, zsidók,

keresztények egyaránt, elsősorban Pestről, de Klotildligetről is, a katonai táborból a tisztek gyermekei. A falusiak társaságát a Szikla gyerekek sem keresték, az a néhány fiatal, aki megfordult e körben, pedagógus, gyógyszerész fia, lánya volt. Politikáról ebben a társaságban nem esett szó, *mindig fennkölt témákról beszélgettünk, irodalomról, művészetről, és sokat filozofáltunk*. És sokáig az sem volt érdekes, ki a keresztény és ki a zsidó. Aztán később már megesett, hogy az első alkalommal vizitáló katonatiszt visszavette a tisztelgő virágcsokrot, amit a ház asszonyának hozott ajándékba, és voltak, akik elmaradtak, mert a Szikláék zsidók; *a régi középosztály nagyon műveletlen és korlátozott volt*.

A legexkluzívabb foglalatosság, amit a társaság űzött, kétségtelenül a teniszezés volt. Adelman János 1930-ban megnyitott vendéglője és száz kabinnal felszerelt strandja mellett építették fel a tenispályát, hálót, labdákat Angliából hozattak a fiatalok. Fényűző időtöltés, *amikor egy parasztház ötszáz pengőbe került, amit kevesen engedhettek meg maguknak abban az időben; tisztviselők, értelmiségiek, katonatisztek gyerekei*.

A fiatalkori társaság középpontjában, legalábbis Margit számára, a szeghalmi Nussbaum testvérek álltak, főként Nussbaum László, aki 1932-ben került a faluba magánorvosként. *A randevűhöz soha nem csináltam kabinetkérdést*, mondja Margit, akinek szerelmei is mind hosszú, plátói kapcsolatok voltak; hét-nyolc évbe tellett, amíg kiderült, *komoly a dolog* a Lacival, de a férfi azt mondta, ilyen időkben nem lehet nősülni. Az első nagy szerelem egy zalaegerszegi fiú volt, Szikla István barátja, vele tanult Margit csókolózni is; *sokáig azt hittem, hogy a csóktól már gyereket lehet kapni*. Mégsem lett a kapcsolatból házasság, s nem pusztán a nagymama nyilvánvaló ellenszenvé miatt, amit a fiúval szemben táplált. Margit egyszer elutazott vele Zalaegerszegre; kispolgár család volt, *Bécs felé orientálódtak*, de annyira más volt, mint itt, *idegen környezet*, és Margit már megszokta a *fővárosi levegőt*...

Nussbaum László, mint hírlík, kiváló orvos volt, aki éjjel is nyitott ajtó mellett aludt falusi albérletében, hogy bárki felébreszthesse, ha szükség lenne rá. Félelmetes képessége volt; meglátott valakit beszélgetés közben az ablak előtt elhaladni, ránézett, és azonnal megmondta, mi a baja, mennyi ideje van hátra.

Sepsiszentgyörgyön volt munkaszolgálatos orvos, onnan került Auschwitzba, ahol túlélte első agyvérzését, és túlélte Mauthausent is, ahol Miska bátyjával találkozott, akivel megosztott fejadagon éltek. Aztán Mauthausenből hazafelé Herenden leszállt a vonatról, hogy vizet igyék, és akkor az oroszok egyszerűen elvitték, Szibériában, egy ólomhányában kötött ki. Irkutzkban kapta második agyvérzését. Hogy 1957-ben hazajött, a szerencséjének, egészen pontosan német családnevének köszönhette. Mert itthon hiába kilincselte Miska bátyja, mindenütt azt tanácsolták neki, jobban teszi, ha befogja a száját. Amikor végül Adenauerék közbenjárására a német hadifoglyokat hazaengedték az oroszok, László valahogy felkerült a listára. A fővárosban dolgozott azután, színházi orvosként, *minden előadást az első sorban ülve néztünk meg*, Pilisvörösvárra nem költözött vissza. Margit nem akart már férjhez menni...

Amikor 1944-ben, azon a márciusi napon Balogh Sarolta kopogott Szikláék ajtaján, a család férfi tagjai már nem élettek. Istvánt, aki egy vegyes századdal került a Donhoz, az első tizedelésnél megölték, az apát a szíve vitte el, a halott kórházi ágya mellett Nussbaum Miska orvos virrasztott, és imádkozta a Kaddist.

Egy 1944-es májusi rendelet értelmében belügyminiszteri engedéllyel a fővárosba költözhetnek azok a zsidók, akiknek módjában állt; a Geschmay rokonok Pesten éltek, Frida asszony a gettóba került. Az ősszel munkaszolgálatra vitték a két nővért, Margit

megszökött, a felszabadulásig bűjtették. Egyszer vitt ennivalót édesanyjának a gettóba, fekete kendőt kötöttek rá, hogy öregítsék. Az egy év így is kitörölhetetlen nyomokat hagyott Margit szép arcán; amikor hazajött Pilisvörösvárra, sokan kérdezték tőle, hol a húga. Juci nem tért vissza, a munkaszolgálatról került Bergen-Belsenbe, a tábor felszabadítása után halt meg tífuszban.

Talán el kellett volna menniük azzal a két német páncélos tiszttel, *úriemberrel*, akik két hónapig a Szikla család házába voltak beszállásolva, akik hívták őket, és szerencsésen haza is értek; egyikük karonfogva sétált végig a falu Fő utcáján a sárga csillagot viselő Margittal...

De lehetséges-e a sorssal hadakozni, tehet-e valamit az ember előre megszabott jövője ellen? *Úgy volt megírva, hogy hármunk közül valakinek életben kell maradni, hogy a Muttiról gondoskodják – én voltam az.*

Szikla József és Geschmay Frida gyermekei mindig megérezték a halál közelségét. István, aki tíz éven át minden évben kétszer, tavasszal és ősszel bevonult a hadseregbe, 1941. június 22-én éppen otthon volt, és az ágyban fekvé hallgatta a rádiót, amit akkor még nem koboztak el, hallgatta, hogy Németország megtámadta a Szovjetuniót. És István kiugrott az ágyból – *akkoriban az ember nem látta az apját vagy a bátyját alsónadrágban* –, kiszaladt az udvarra, és azt kiabálta, *ez lesz a vesztem, ez lesz a vesztem!* Nagykátán, ahol bevagonírozták a századot, kiállították Istvánt a sorból, de ő visszatolakodott... Juci megmosolyogta húga vonzódását a spiritizmushoz, a misztikumhoz, csak legyintett furcsa történeteire. Margit huszonhárom évesen hónapokat töltött a Tátrában; az influenza a mirigycire ment. És útban a szanatórium felé, kibámulva a vonatablakon a soha nem látott vidékre, Margit hirtelen közölte meglepett útítársaival, ő ezt a tájat ismeri, biztos benne, hogy valamikor régen, évszázadokkal ezelőtt, egy korábbi életében, ezt biztosan tudja, itt élt, itthon van ezen a tájon.

Ismerősök voltak éppen náluk, akik el tudták juttatni Istvánnak az újonnan vásárolt sífelszerelést a doni télbe, Juci kiment a teáért. Aztán csak azt látták, hogy rángatja kívülről az ajtót, de az meg sem mozdul, húga segített, neki sem ment, s ahogy elengedte a kilincset, a hatalmas, fehérre festett ajtó magától kitérült, és ott állt a sápadt Juci a küszöbön. Amikor a vendégek végre elmentek, és elvitték a sífelszerelést, Juci, ez a józan, racionális lény azt mondta, István bátyja nem engedte be az ajtón, ott állt előtte, hófehér ingben. Aztán, ahogy az ajtó kinyílt, elszállt a kanapén üldögélő apja fölött, és eltűnt a falon át. Istvánnak már nem volt szüksége a sífelszerelésre, és egy év múlva magával vitte apját, három év múlva nővérét.

Szikla Józsefet leánya, Margit halála napján meglátogatta a kórházban, és aznap a rokonoknál aludt, akik este elmentek a Metropol Szállóba kártyázni. Éjjel tizenegykor Margit arra ébredt, hogy égnek a lámpák az üres pesti lakásban, és itthon, a Vasút utcai ház kertjében üldögélő anyja és nővére fényt láttak a lakásban, és a padlásfeljáróról hatalmas csörömpöléssel leestek az edények...

A Mutti, aki kilencvenkét évet élt, nem adott jelt lányának halála órájában. De eszténként, ha lekapcsolta már a televíziót vagy letette a könyvet, ha kizárta már két nevetlen kutyáját, és aludni tér, a sötét szobában fekvé Margit gyakran hallja azokat a különös hangokat, neszeket, mintha kopognának a bútorok.

*Ilyenkor a halottaim jönnek vissza...*

Bruno Schulz

## HOLTSZEZON

Körtvélyessy Klára fordítása

### 1

Öt órakor reggel – egy korai napfénytől szikrázó reggelen házunk már jó ideje a hajnal forró és csendes ragyogásában fürdött. Ebben az ünnepélyes órában – mialatt a szobákban a leeresztett rolók félhomályában még az alvók egyetértően összhangzó szuszogása bolyongott – kúszott be a ragyogás óvatlanul és nesztelenül a napban lángoló homlokzatba, a korai rekkenet csöndjébe, mintha a ház egész felülete bódultan lehunyt pillákból lett volna kialakítva. Így, ennek az emelkedett órának a csendjét kihasználva szívódott fel üdvözülten szendergő arccal, a fénytől aléltan, alvó vonásaiban e feszült óra álmainak finom rezdüléseivel a hajnal első tüze. A ház előtti akácfa árnyéka szikrázva rezgett a forró szemhéjakon, s felületükön, akárha a zongorán, újra és újra elismételte a maga csillogó frázisát, melyet a szellő minduntalan letörölt – hasztalan próbált behatolni az aranyló álom mélyébe. A vászonrolók nyelték a reggeli tüzet, sötétbarnára sülve ájuldoztak a végtelen ragyogásban.

E korai órában apám, nem lelve többé álomra, könyvekkel megrakodva lement a lépcsőn, hogy kinyissa a ház földszintjén levő boltot. Percekig mozdulatlanul állt a kapuban, lehunyt szemmel tűrve a nap tüzének heves ostromát. A ház napsütötte fala nyájasan vont a magába, a boldogan kiegyengetett, megsemmisülésig kisimult laposságába. Egy pillanatra a homlokzatba növe apám lapos apává változott, és érezte, ahogy szétfeszített, remegő és meleg ujjai simán összeforrnak a fal aranystukatúrájával. (Hány apa nőtt be már így örökre a ház homlokzatába hajnali ötkor, amint az utolsó lépcsőfokról lelépett. Hány apa lett így örökre portása saját kapujának, féldombormű a falí fülkében, kezével a kilincsen, arcán csupa párhuzamos és áldott barázdával, melyen aztán szerelmetesen simít végig a fiú ujjja, az utolsó atyai nyomokat keresve, a homlokzat egyetemes mosolyába immár örökre beolvadt nyomokat.) Hanem aztán akarátának végső megfeszítésével apám elszakadt a faltól, visszanyerte harmadik dimenzióját, és újfent emberré válva megszabadította a bolt vasalt ajtaját a lakatoktól és vaspántoktól.

Ahogy nyitotta a bolt súlyos, vasalt ajtószárnyát, a durcás sötétség lépésnyit hátrált a bejárattól, arasznyit a bolt mélyébe húzódott, ott letelepedett, és lustán elhelyezkedett. A járda még hűs köveiből láthatatlanul párologott a hajnali üdeség, félenken ostromolta a küszöböt a levegő zsenge, rezgő fuvallatával. A bolt mélyében ott lapult a sok előző nap és éjszaka sötétsége a bontatlan szövetbálákban, rétegekbe rendezve, ott osont a sorfal mentén, ott menetelt és vándorolt hangtalanul a mélybe, mígnem erőtlenül megállt a bolt szívében, a sötét raktárban, ahol immár meg nem különböztetett és önmagával eltelten feloldódott a posztó süket, fantazialó ősananyagában.

Apám elindult a magas gyapjúszövet meg kordbársony fal mentén, úgy simítva végig a bálák élet, mint női ruhák kivágását. Kezének érintésére csillapodtak a riada-

lomra, rendbontásra mindig kész vak törzsek sorai, erősödtek szövethierarchiájukban és rendjükben.

Apámnak a boltunk az örök vesződések és gondok színtere volt. Két kezének e műve nem most – fellendülése idején – kezdte őt napról napra erőszakosabban szorongatni, nem most nőtt túl rajta fenyegetően és érthetetlenül. A bolt apámnak emberfeletti, erejét meghaladó, fennkölt és megfoghatatlan feladat volt. Elborzasztotta a követelmények roppant sokasága. Rémülten révedt bele a feladat nagyságába, melynek az egyetlen kártyalapra tett egész életével nem tudott megfelelni – s csüggedten figyelte a segédek könnyelműségét, az üres, gondtalan derülátásukat, a tréfás és megdöglő csínyjeiket a nagy ügy margóján. Keserű iróniával tanulmányozta a segédarcok galériáját, az arcokat, melyeket nem felhőzött semmi bánat, a homlokokat, melyeket gondolat sohasem ostromolt, kutatva nézett a szemek mélyébe, melyek ártatlan bizakodását a gyanú leghalványabb árnyéka sem homályosította el. Ugyan mit segíthetett rajta anyám a maga hűségével és önfeláldozásával? Egyszerű és derűs lelkét nem érte el e roppant ügy visszfénye. Őt nem arra teremtették, hogy hősi feladatokat vállaljon. Hát nem látta apám, ahogy anyám a háta mögött gyors pillantással szót ért a segédekkel, örülve minden óvatlan pillanatnak, amikor részt vehet gyerekes bolondozásaikban?

A könnyelmű gondtalanság e világától apám mindjobban elzárkózott, saját törvényének kemény regulájába menekült. A körös-körül terjedő léhaságtól elborzadva a nagy eszme magányos szolgálatába temetkezett. Soha nem lazított a megfeszített gyeplőn, sohasem engedte meg magának, hogy cnyhítsen fegyelmén, hogy a kényelme-sebb, könnyebb utat válassza.

Ezt megtehette Balanda és Tsa meg a szakma többi dilettánsa, akiknek idegen volt a tökély éhe, a magas mesterségbeli tudás aszkézise. Apám fájdalommal figyelte a szakma hanyatlását. Vajon ki ismeri még a textilkereskedők mai nemzedékéből az egykori művészet hagyományait, ki tudja még például, hogy a szövetbálák oszlopának, melyet a kereskedőművészet szabályai szerint tornyoztak fel a szekrény polcán, a felülről lefelé síkló ujj alatt olyan hangsort kell hallatnia, mint a zongorabillentyűknek? Ki ismeri még a maiak közül a jegyzék-, memorandum- és levélváltás stílusának végső rafinériáit? Kit érint ma meg a kereskedelmi diplomáciának, a jó öreg iskola diplomáciájának a varázsa, az alkudozás feszültségtől terhes folyamata, kezdve a kéréshetetlen merevségtől, zárkózott tartózkodástól a külhoni cég meghatalmazott képviselőjének megjelenésekor a lassú olvadáson át, amit a diplomata a lankadatlan igyekezetével és hízélgésével ér el, egészen a közös estebédig, melyet papirosban tálnak az íróasztalra, borral, melyet a felszolgáló Adela farának csipkedése fűszerez, meg a pajzán és oldott diskurzus, ahogy az olyan uraknál szokás, akik tudják, mivel tartoznak a pillanatnak és a körülményeknek, s amely kölcsönösen előnyös üzlettel zárul?

E kora reggeli, forróságérlelő órák csendjében vélte apám meglegelni a szerencsés és ihletett fortélyt, melyre szüksége volt, hogy befejezhesse levelét Christian Seipel és Fiainak (gépi fonoda és szövöde). Éles visszavágás volt e levél a nevezett urak alaptalan követelésére, replika, mely épp a döntő mondatnál akadt el. Stílusának itt egy erős és szellemes csattanóig kellett volna felszárnyalnia, amely finom belső remegéssel járó elektromos érintkezést vált ki, s amely után a lendületesen és elegánsan fogalmazott, immár záró- és végső fordulat stílusa csak apadhat. Apám érezte a csattanó alakját, amely napok óta kitért előle, már-már a kezében tartotta a váltig megfoghatatlant. Híján volt a szerencsés derű, a szerencsés lendület pillanatának, hogy rohammal ve-



hesse az akadályt, amelyben minden alkalommal megbotlott. Újra és újra tiszta papírlapért nyúlt, hogy friss lendülettel lebírja az erőfeszítéseiből gúnyt űző nehézséget.

Eközben a boltot lassan benépesítették a segítők. A korai forróságtól pirosan jöttek be, messze elkerülve apám íróasztalát, melyre, rossz lelkiismerettől gyötörten, ijedt pillantásokat vetettek.

Tele hibával és gyengeséggel, magukon érezték elítélő némaságának súlyát, mely ellen semmit sem tudtak felhozni. Semmi sem tudta kibékíteni e gondjaiba temetkezett főnököt, a legnagyobb buzgósággal sem lehetett őt kiengesztelni, amint pápaszemét mérgesen villogtatva, egér gyanánt zizegve a papírokkal, skorpióként lapult az íróasztalánál. Ingerültsége úgy növekedett, meghatározhatatlan indulata úgy fokozódott, ahogy mind jobban és jobban erősödött a nap heve. A padlaton egy fénylő négyzet tüzelt. Fémes és csillogó legyek cikáztak villámlón a bolt bejáratában, kis időre megpihentek az ajtó spalettáján, mint ércüvegből fújt gömbök, melyeket a nap tüzes pipája, a reggel üveghutája pöfentett ki, tárt szárnyal leszálltak, tele lendülettel és frissességgel, és dühös cikcakkokban változtatták helyüket. A bejárat világos négyzetében a városliget távoli hársfái ájuldoztak a fényben, a messzi templom lélekharangja, mint távcső lencséjében, egészen közel panaszkodott ebben az áttetsző és rezgő levegőben. Izzottak az áthevült bádogtetők. A világ fölött a hőség hatalmas aranyburája feszült.

Apám ingerültsége nőttön-nőtt. Fájdalmasan összekuporodva, a diarétől elgyengülve tanácstalanul nézelődött. Szája íze az örömnél is keserűbb volt.

A hőség fokozódott, szította a legyek dühét, fényesítette a csillogó pontokat fémes potrohukon. A napsütötte négyzet elérte az íróasztalt, és a papírok apokaliptikusan fellángoltak. A fényözön ostromolta szem már nem tudta elviselni a ragyogás fehér egyöntetűségét. Vastag, fénytörő szemüvegével apám minden tárgyat bíborszegéllyel lát, lilás-zöldes körvonallal, és kétségbeesés fogja el a robbanó színek anarchiájától, mely szikrázó orgiákat ülve tombol a világ fölött. Remeg a keze. Szájpadlása keserű és száraz, mint roham előtt. A ráncok réseiből leskelődő szempár figyelmesen követi a mélyben zajló események fejlődését.

## 2

Midőn déli tizenkettőkor apám, már-már a téboly határán, a forróságtól tanácstalanul, oktalan felháborodástól remegve visszavonult a fenti szobákba, és az emelet padlata hol itt, hol ott roppant meg a csendben, ahogy leskelődve le-lekuporodott, a boltban a szünet és a fellélegzés ideje következett – ütött a déli szieszta órája.

A segítők bukfcenet vetettek a szövetbálákon, a polcokon posztósátrat vertek fel, felakasztott drapériákon hintáztak. Kibontották a süket bálákat, szabadjára eresztették a százszorosan összegöngyölt, bolyhos sötétséget. Az esztendő óta elfekvő, kiszabadult filcfelhő egy másik idő szagával árasztotta el a felső régiókat, múlt napok illatával, melyek megszámlálhatatlan rétegben rakódtak türelmesen egymásra a hajdani hús őszök során. Vak molyok rajzottak ki az elhomályosult levegőbe, az egész boltban toll- és gyapjúpihék keveredtek a sötétség pelyvájával, s a posztó és bársony e fekete tábora megtelt az appetúra sűrű, őszies szagával. Megtelepedve e tábor közepén, a segítőknek huncutságon, csínytevésen járt az eszük. Szorosan és fülig göngyölték egymást a sötét, hűvös posztóba, és így feküdtek sorban, üdvözült mozdulatlanágban a bálarakás tövében – eleven figurák, szövetműmiák, melyek megjátszott réműlettel fogtatták szemüket merevségük fölött. Vagy hintáztatták, a plafonig dobálták egymást

a szövet nagy, szétterített abroszában. A lepedő süket csattogása és a felkavart levegő hullámozása féktelen elragadtatást váltott ki belőlük. Úgy rémlett, az egész bolt felszállni készül, a posztók lelkesen felegyenesedtek, a segédek libbenő kabátszárnnyal, akárha a próféták, röpke mennybemenetelre repültek a magasba. Anyám szemet hunyt e csínyek fölött, a szieszta óráinak oldottsága a legvásottabb kilengéseket is feledtette vele.

Nyaranta a boltot vadul és hangtalanul benötte a gaz. Az udvar felől, a raktár felől az egész ablak gyomtól és csalántól zöldellt, víz alatti villódzás járta át a fénylő levelektől, a hullámozó visszfényektől. A hosszú nyári napok félhomályában mint ódon zöld butélia fenekén döngtek benne gyógyíthatatlan melankóliájukban a legyek – beteg és torz példányok, apám édes borán tenyészett, bolyhos emberkerülők siratták nap-hosszat végtelen, egyhangú eposzokban egész átkozott sorsukat. A bolti legyek e vad és meglepő mutációkra hajlamos, elfajult változata dúslakodott a külön-c egvedekben, a vérfertőző keresztezések gyümölcsében; túlfajzott lomha óriásokká degenerálódott, mély és gyászos hangú veteránok, szenvedéseinek druidái váltak belőle. Év vége felé aztán kikeltek a magányos utószülöttek, fajuk legsilányabb egyedei, nagy kék ganajbogarakra emlékeztettek, némák voltak már és hangjukvesztettek, szárnyuk csökött maradt, s míg szomorú életük bevégeztetett, vég nélkül járták a zöld ablaküveget fáradhatatlan és kósza vándorútjaikon.

A ritkán nyitogatott ajtót pókháló szötte be. Anyám az íróasztal mögött aludt, két polc közé feszített szövet függőágyon. A legyek gyötörte segédek fintorogva össze-összereztek, nyugtalanul hánykolódtak nyári álmukban. Éközben az udvaron burjánzott a gyom. A nap szilaj hevében a szemétdomb óriás csalának és mályvák nemzedékeivel gyarapodott.

A napfény és némi talajvíz találkozásából e darabka földön csípős gyomszubsztancia erjedt, zsémbes párlat, a klorofill mérgező származéka. Itt főtt a napban a lázas fermentum, itt burjánzott zsenge levélalakzatokká, többszörös, csipkézett meg ráncolt formációkká, ezerszer ismételve egyazon mintát, a levelekben rejtekező egyazon ötletet. Hatalmába kerítve a pillanatot, a ragályos és lobogó elgondolás, a lángoló és vad ötlet terjedt, mint a tűz – a naptól kigyulladva zöld pleonazmusok üres, itatóspapír-ízű fecsegése nőtt az ablak alatt, dudvás nyomorúság, mely olcsó ostobaságként szaporodott a százszorosára, silány papírtákolmány, mely egyre nagyobb, pihésen duzzadó, zizegő lapokkal tapétázta a raktár falait, tapéta tapéta hátán. A segédek arcukon lázkiütéssel ébredtek röpke álmukból. Furcsán felajzva keltek fel vackukról, tele lázas vállalkozó kedvvel, nagyzó hósoket idézve. Unalomtól nyugözve himbálták testüket a magas polcokon, a lábuk dobolt, hasztalan lesték a napverte, üres piacteret bármilyen esemény reményében.

Ekkor történt, hogy egy vidéki atyafi, mezítlásos és hajlott, félénken pillogva befelé, tétován megállt a bolt ajtajában. Nem akármilyen alkalom volt ez az unatkozó segédeknek. Mint légy láttán a pókok, villámsebesen lekúsztak a létrákon, és a tüstént bekerített, ide-oda cibált és lökdösött, ezernyi kérdéssel elhalmozott atyafi szégyenlős mosollyal szaporán válaszolgatott a tolakodó faggatásra. Vakargatta a fejét, heherészett, bizalmatlanul pislogott a nyájas ficsúrokra. Szóval dohány kellene? De milyen? A legkiválóbb, borostyánarany macedón? Nem? Jó lesz az egyszerű pipadohány? Mahorka? Tessék, kérem, beljebb fáradni. Csak bátran. A hajbókoló segédek gyöngéden a bolt mélyébe taszigálták az atyafit, a falnál álló oldalpulthoz. Leon segéd, a pult mögé állva, igyekezett kinyitni a nem létező fiókot. Ó, hogy kínlódott szegény, hogy harap-

dálta ajkát a meddő erőlködéstől. Nem! Ökölrel kell nekimenni a pult potrohának, lendülettel, teljes erőből. A segédek biztatta atyafi ezt érzéssel tette, ádázul összpontosítva figyelmét. Végül, amikor ez sem segített, a pultra felmászva dobogott meztelen talpával, görnyedten és galamböszen. Fuldokoltunk a nevetéstől.

Ekkor esett meg a sajnálatos incidens, mely mindnyájunkat szomorúsággal és szégyenkezéssel töltött el. Egyikünk se volt vétlen, még ha nem vezérelt is bennünket rosszindulat. Inkább a léhaságunk, a tisztelet és megértés hiánya apám súlyos gondjai iránt, inkább a meggondolatlanságunk volt az, ami apám kiszámíthatatlan, túlzásokra hajlamos természetével megtoldva e csakugyan fatális következményekhez vezetett.

Miközben mi félkörben állva a legjobban szórakoztunk, apám halkán beosont a boltba.

Nem vettük észre, mikor jött be. Csak akkor figyeltünk föl rá, amikor hirtelen felfogta a dolgok összefüggését, és arcát az elszörnyedés vad paroxizmusa torzította el. Anyám ijedten odaszaladt: – Mi lelt, Jakub? – kiáltotta lélekszakadva. Rémült zavarában meg akarta döngetni apám hátát, ahogy a fuldoklókét szokás. De már késő volt. Apám dühödten felborzolódott, arca pillanatok alatt az iszony szimmetrikus clemeire esett szét, szemlátomást feltartóztathatatlanul bábosodott – a lesújtó vereség súlya alatt. Mire észbe kaptunk, hevesen megrázkódott, felzúmmögött, és förtelmes, zúgó, bozontos, acélkék légyként süvített el szemünk előtt, eszelős röptében neki-nekivágóva a bolt falainak. Lelkünk mélyéig megrendülve hallgattuk a reményvesztett lamentálást, az ékesszóloán modulált tompa sirámot, mely le-fel sikamlott a megfejthetetlen fájdalom, a csillapíthatatlan szenvedés összes regiszterén a bolt sötét mennyezete alatt.

Rémült döbbenetben, a szomorú tényről mélységesen megszégyenülve álltunk ott, kerülve egymás tekintetét. Szívünk mélyén bizonyos megkönnyebbülést éreztünk, hogy a kritikus pillanatban apám mégis talált kiutat a lesújtó megszégyenülésből. Csozáltuk megalkuvást nem tűrő hősiességét, amellyel gondolkodás nélkül a kétségbeesés zsákutcájába vetette magát, ahonnan, úgy tetszett, nem volt visszaút. Végül is apám e lépését cum grano salis illett értékelnünk. Inkább belső gesztus volt, szilaj és kétségbeesett tüntetés, mely mindamelllett nem nélkülözte a valóság minimális adagját. Ne feledjük: az itt elmondottak javarészt a nyári eltévelyedések, a kánikulai félvalóság, a holszezon peremén garancia nélkül átfutó felelőtlen margináliák rovására írhatók.

Szótlánul hallgatóztunk. Apám agyafürt bosszúja volt ez, lelkiismeretünket sújtó megtorlása. Mostantól arra ítéltünk, hogy örökké halljuk elkínzott, mély zokogását, mely mind szenvedélyesebben, mind fájdalmasabban vádolt, majd hirtelen elhallgatott. Kis ideig megkönnyebbülten kóstolgattuk a csendet, a jótékony szünetet, miközben félénk remény ébredezett bennünk. Hanem kisvártatva a hang visszatért, vigasztalanul, mind síróbban és ingerültebben, mi pedig megértettük, hogy e partalan fájdalom, e zokogó átok számára – mely arra kárhóztatott, hogy hazátlanul faltól falig csapódjon – nem volt cél, nem volt szabadulás. A minden rábeszélésre süket, siránkozó monológ és a szünetek, amikor úgy tetszett, apám egy pillanatra elfeledkezik magáról, de aztán annál hangosabb és haragosabb sírással ébredt, mint aki kétségbeesetten tagadja a vigasztalódás iménti pillanatát – mindez mérhetetlenül ingerelt bennünket. A szenvedés, melynek nincs határa, a szenvedés, mely konokul mániája körébe zárkózik, a szenvedés, mely örjögve és makacsul ostorozza önmagát – végül elviselhetlenné válik a szerencsétlenség tanácstalan szemtanúinak. A szakadatlan, dühöd, szánakozásunkat ostromló apellátában túl éles volt a szemrehányás, túl szikrázó a sze-

rencsés helyzetünket elítélő vád, semhogy ellenkezést ne keltsen. Lélekben mindannyian replikáztunk, őszinte bánat helyett szívünk dühvel volt tele. Hát csakugyan nem volt apámnak más kiútja, mint hogy vaktában e keserves és reménytelen helyzetbe vesse magát, és ha már önnön hibájából vagy a miénkből oda jutott, nem volt több lelkierője, több méltósága, hogy panaszszó nélkül elviselje? Anyám csak nehezen fékezte haragját. A segédek, arcukon bárgyú döbbenettel ültek a létrán, véres ábrándokat kergettek, gondolatban bőrleffentyűvel csapkodták a polcokat, szemükre vörös köd szállt. A bejárat fölötti vászon napellenző szikrázva hullámozott a verőfényben, a délutáni forróság száguldvá falta a fényes síkság mérőföldjeit, pusztította maga alatt a messzi világot, és a bolt félhomályában, a sötét mennyezet alatt tébolyultan ott körözött apám, reménytelenül belegabalyodott röptének hurkaiba, önmagát gombolyította kétségbeesett versenyfutásának cikcakkjaiba.

## 3

Hogy egy ilyen epizód, minden látszat ellenére, alapjában véve mennyire jelentéktelen, az abból is kiderül, hogy apám már aznap este éppúgy ott ült iratai fölött, mint máskor – az incidens, úgy tetszett, rég elfelejtetett, a súlyos trauma legyőzetett és elhalványodott. Nyilvánvaló, hogy tartózkodtunk mindennemű célzástól. Elégedetten néztük, ahogy apám tökéletes lelki egyensúlyban, már-már derűs figyelemmel rója kalligrafikus, egyenletes írásával szorgosan az oldalakat. Annál nehezebb volt letörölni a szerencsétlen atyafi kompromittáló személyiségének nyomait – tudjuk, milyen szívós gyökereket eresztenek az efféle maradványok bizonyos talajban. Szándékosan nem vettünk tudomást az öregcséről a sivár hetek során, amikor a bolt sötét sarkában a pulton táncolt, napról napra tőpörödöttebben, napról napra szürkébben. Már-már láthatatlanul váltig ott ugrándozott a posztján, arcán jószágos mosollyal a pult fölé görnyedt, fáradhatatlanul dübögött, figyelmesen hallgatózott, halkan motyogott magában valamit. Voltaképp a dobogás lett a hivatása, melyben jóvátehetetlenül elveszett. Nem hívtuk vissza. Túl messzire ment el már, semhogy utolérhettük volna.

A nyári napnak nincs alkonya. Mire körülnéztünk, a boltban már éjszaka volt, kigyúlt a nagy petróleumlámpa, és az üzleti ügyek tovább bonyolódtak. E kurta nyári éjszakákon nem volt érdemes hazamenni. Miközben peregtek az éj órái, apám figyelmét összpontosítva ült íróasztalánál, és tollának érintésével fekete, röpdős csillagokkal jelölte a levelek margóját, tintakrampuszokkal, a látómezőben révülten kavargó bolyhos szöszökkel, a sötétség atomjaival, melyek az ajtón túli roppant nyári éjszakából szabadultak ki. Ez az ajtón túli éjszaka porzott, mint a pöfeteggomba, a napfolt sötét magjának árnyékában hintette a sötétség fekete mikrokozmoszát, a nyári éjszakák ragályos kiütését. Apámat vakította a pápaszeme, a petróleumlámpa úgy lógott mögötte, mint villámok szövevényével körülvelt tűz. Apám várt, várt türelmetlenül, és hallgatózva révedt a papír fényes fehérségébe, melyen a fekete csillagok és porszemek galaktikája lebegett. Háta mögött, valamiképp az ő részvétele nélkül, nagy csatározás zajlott üzleti ügyben, furcsamód egy képen zajlott, mely a feje fölött lógott, a regisztratúra és a tükör között, a petróleumlámpa éles fényében. Talizmán volt e kép, kifürkészhetetlen rejtvény, mely nemzedékről nemzedékre szállt. Hogy mit ábrázolt? Évszázadok óta tartó, befejezetlen disputát, soha véget nem érő pert két ellentétes elv

között. Két kereskedő állt szemben egymással a képen, két antitézis, két világ. – Én hitelbe árultam – kiabálta a sovány, toprongyos és döbbszent arcú, s a keserűségtől elcsuklott a hangja. – Én készpénzért árultam – felelte keresztbe vetett lábbal a fotelban ülő kövér, és a hasán összekulcsolt kezével malmozott. Mennyire gyűlölte apám a kövéret! Gyermekkora óta ismerte az efféléket. Már az iskolapadban undorral töltötte el hájas, önző társa, aki a szünetekben számolatlanul falta a vajás zsömlét. De a sovánnyal sem volt együtt érző. Visszafojtott lélegzettel, felborzolódva és mélyen megrendülve, rezzenetlen szemével lecsúszott pápaszeme fölött sandítva várta apám a vita eredményét.

A bolt, a bolt az kifürkészhetetlen volt. Apám minden gondolatának, éjszakai kutatásának, szorongó töprengésének tárgya. Sejtelmesen és beláthatatlanul a bolt komoran és egyetemesen ott állt minden történés mögött. Napközben a posztók nemzedékei, tele patriarchális tekintéllyel sorakoztak egymás mellett korosztály, nemzedék és származás szerint elrendezve. Hanem éjjelente kitért a lázadó szövetfeketeség, és pantomimtirádákkal, luciferi rögtönzésekkel ostromolta az eget. Őszente a bolt zúgott, a téli kelmék sötét választékától felduzzadva kiáradt magából, mintha hatalmas, morajló tájképként erdők hektárjai mozdultak volna el helyükről. Nyáron, a holtszezonban, az üzlet elkomorult, és visszahúzódott sötét rezervátumaiba, megközelíthetetlen és morózus volt posztó búvóhelyén. Éjjelente a segítők mint cséppel püfölték a faróffel a bálák süket oldalát, és hallgatták, ahogy a bolt fájdalmasan bög a mélyben, a posztó medvemagjába falazva.

E süket nemezlépcsőkön szállt alá apám a genealógia mélyébe, az idők kezdetébe. Nemzetsége utolsó tagja volt, Atlasz volt, akinek vállára egy roppant testamentum súlya nehezedett. Éjjel-nappal törte a fejét apám e testamentum tézise felett, igyekezett megérteni a lényegét. Hányszor tekintett kérdőn, várakozásteljesen a segítőkre. Nem lelve lelkében sem jelet, sem szikrát, sem útmutatást, azt várta, hogy e fiatal és naiv, éppen hogy felcseperedett legények előtt hirtelen megmutatkozik a bolt értelme, mely előtte rejte maradt. Falhoz szorította őket csökönyös pislogásával, de a segítők bárgyún makogva kerültk apám tekintetét, zavarukban teljes képtelenségeket zagyválva kapták el szemüket. Reggelenként, hosszú botra támaszkodva apám pástor gyanánt ballagott a temérdek torlasz, a vak gyapjúnyáj, az itatónál bögő seregnyi hullámozó fejtelni törzs között. Még várt, még késleltette a pillanatot, midőn egész népével felkerekedik, és a lármás éjszakában nekivág a felmálházott, nyüzsgő, százsoros Izraelnek...

Az ajtó mögött mintha ólomból lett volna az éj – levegőtlen, szélcsendes, úttalan. Néhány lépés után zsákutcában végződött. Mintegy félálomban topogott az ember egy helyben a váratlan határnál, és miközben a láb, kimerítve a szűken mért térséget, megtorpant, a gondolat vég nélkül, szakadatlan faggatásnak kitéve, keresztkérdésekkel ostromolva, a sötét dialektika összes útvesztőjébe kényszerítve továbbiramolt. Az éj differenciális elemzése önmagából bomlott ki. Mígnem végül a láb nem mozdult többé a süket zsákutcában. Ott állt az ember a sötétben, az éj legmeghittebb zugában, mint a piszoár előtt, órákig állt ott a süket csendben, szívében egy magasztos felsülés érzésével. Csak a magára maradt gondolat gombolyodott le lassan, és az epés dialektika közepette ott gurult vég nélkül a nyári éj absztrakt traktátuma, végigbukfencezett a logikai mutatóvonalak közt, kétoldalt a fáradhatatlan és türelmes faggatásoktól támogatva, a körmönfont kérdésektől, melyekre nem volt válasz. Így filozofálta át magát nagy nehezen az éj spekulatív térségein, és immár testetlenül belépett a végső csendbe.

Jóval éjfél után járt már az idő, amikor apám hirtelen felkapta a fejét az iratokból. Kitágult szemmel jelentőségteljesen felemelkedett, csupa fül lett. – Jön – mondta sugárzó arccal –, nyissatok ajtót. – Mire Teodor, a segéd, az éj torlaszolta üvegajtóhoz szaladt, addigra már becsusszant rajta a csomagokkal teleaggatott, fekete szakállú, ragyogó és mosolygós férfi – a várva várt vendég. Pan Jakub felindultan elébe sietett, hajlongott, kitérte a karját. Megölelték egymást. Kis ideig úgy tetszett, hogy a vonat fekete, alacsony, csillogó mozdonya hangtalanul a bolt ajtajáig gurult. Egy vasutasapokás hordár jókora bőrdöngőt hozott be a vállán.

Sohasem tudtuk meg, valójában ki volt e jeles vendég. Teodor, az idősebb segéd rendületlenül állította, hogy maga Christian Seipel és Fiai (gépi fonoda és szövöde). Kevés dolog szólt emellett, anyám nem is titkolta fenntartásait az állítást illetően. Ám akár így volt, akár úgy, kétség nem fért hozzá, hogy a jövevény nagy démon volt, a Hitelezők Országos Szövetségének egyik oszlopos tagja. Hájas, fénylő, méltóságteljes arcát fekete, illatos szakáll keretezte. Apám átkarolta, és a vendég hajlongásai közepette együtt vonultak az íróasztalhoz.

Az idegen nyelvből mit sem értve respektussal hallgattuk a mosolyban, szemhunyásban, finom és gyöngéd vállveregetésben bővelkedő, szertartásos társalgást. A bevezető kölcsönös udvariaskodás után az urak a tárgyra tértek. Könyveket és papírokat raktak szét az íróasztalon, egy palack fehérbort bontottak. Szájuk sarkában zamatos szivarral, arcukon a harapós elégedettség fintorával kurta jelszavakat váltottak, egy szótagos egyeztető jeleket, miközben ujjuk görcsösen megtapadt a könyv megfelelő helyén, és tekintetükben az augurok huncutsága villogott. Lassanként felforrósodott a vita, érezhető volt a nehezen féken tartott izgalom. Az urak be-beharapták ajkukat, a hirtelen csalódottá és kellelenné vált arcukból keserű, kialudt szivar lógott. Reszkettek a belső feszültségtől. Apám szuszogott, szeme alatt foltok vöröslöttek, haja felborzolódott verejtékes homloka fölött. A helyzet elmérgesedett. Volt úgy, hogy mind a ketten felpattantak helyükről, és ott álltak magukból kikelve, nehezen szedték a levegőt, és vakon villogtak pápaszemükkel. Anyám megrémült, könnyörögve paskolta apám vállát, hogy elejét vegye a katasztrófának. A hölgy láttán az urak magukhoz tértek, eszükbe jutott az illemkódex, és kölcsönös meghajlás után mosolyogva nekiültek a további munkának.

Éjfél után kettő körül apám végre becsapta a főkönyv nehéz fedelét. Nyugtalanul lestük a két beszélgető férfi arcán, hogy melyikük oldalára billent a győzelem. Apám derűségét művinek és kényszeredettnek éreztük, a fekete szakállú viszont keresztbe vetett lábbal terpeszkedett a fotelban, és jóindulat meg derűlátás áradt belőle. Tüntető bőkezűséggel osztogatta a segédeknek a borraivalót.

Miután összerakták a papírokat meg számlákat, az urak felálltak az íróasztaltól. Arc kifejezésük felettébb biztató volt. Jelentőségteljes hunyorítással tudatták a segédekkel, hogy tele vannak vállalkozó kedvvel. Anyám háta mögött érzékeltették, hogy dús idomú delnőre vágynak. Üres kérdés volt ez. A segédek tudták, mit gondoljanak a dologról. Ez az éjszaka sehova se vitt. A vizesárok fölött, az ismert helyen ért véget, a nemlét és a szégyenlős felsülés vak falánál. Az éjszakába futó összes ösvény a boltba vitt vissza. A térségeinek mélyébe tervezett összes kiruccanás kezdettől fogva szárnyaszegett volt. A segédek udvariasságból kacsintottak vissza.

A fekete szakállú meg apám a segédek elnéző pillantásától kísérve karonfogva, tettere készen ment ki a boltból. Amint kiléptek az ajtón, az éj guillotine-ja egyetlen sühintással lefejezte őket. Mint fekete vízbe, úgy csobbantak bele az éjszakába.

Ki tanulmányozta a júliusi éj feneketlenségét, ki mérte meg, hány ölnyit repülünk a hiábavalóságban, ahol semmi se történik? Végigrepülve e sötét végtelenségen, az urak ismét ott álltak a bolt ajtajánál, mintha csak most mentek volna ki, visszanyerték elvesztett fejüket, ajkukon még ott volt az iménti, fel nem használt szó. Ki tudja, meddig álldogáltak így, egyhangúan csevegve, mint akik messzi expedícióról tértek vissza, s meg nem történt események és kalandok cinkossága fűzi őket egymáshoz. A kaptosok mozdulatával tologatták tarkójukra kalapjukat, rogyadozó térdel imbolyogtak.

Elhaladtak a bolt kivilágított bejárata előtt, beosontak a ház kapuján, és lopakodva elindultak az emeletre vivő nyikorgó lépcsőn. Így jutottak el a hátulsó tornácra, Adela ablaka elé, és igyekeztek bekukkantani az alvóhoz. Nem láthatták meg Adelát, árnyékban feküdt szétvetett tagokkal, az álmok fanatikus esküdtjeként hátranyakló és lobogó fejjel, eszméletlenül vonaglott Morpheusz ölelésében. Az urak meg-megkocogtatták a sötét ablaküveget, sikamlós kuplékat énekeltek. De Adela, elnyílt ajkán törött mosollyal, zsibbadtan és merevkórosan vándorolt messzi útjain, mérföldekre távol és elérhetetlenül.

Ekkor az urak a tornác korlátjára borultak, hangos és szájrepszto ásítózásba fogtak. Feladták már a reményt, lábuk a tornác deszkáin dobolt. Az éjszaka egy későbbi és ismeretlen órájában testük, nem tudni, hogyan, két keskeny ágyra került, üdvözülten feküdt a magasan feltornyozott ágyneműn. Versenyt aludva párhuzamosan szálltak, váltakozva előzték egymást a horkolás serény galoppjában.

Az álom valamelyik kilométerénél – hogy az álom sodra vitte-e egymáshoz testüket, vagy álmuk vált észrevétlen eggyé? – e sötét tértelenség valamelyik pontján megéreztek, hogy egymás karjában fekve nehéz, eszméletlen harcot vívnak. Meddő erőfeszítések közepette ziháltak egymás arcába. A fekete szakállú úgy feküdt apámon, mint Jákobon az Angyal. Hanem apám teljes erejéből két térde közé szorította őt, és zsibbadtan szállva a süket távollétbe, suttyomban kurta, erősítő álomba merült az első és második menet közt. Így harcoltak – miért? a hírnevükért? Istenért? a szerződésért? – így birkóztak halálos verejtékben úszva, erejük maradékát csikarva ki magukból, miközben az álom sodra az éj egyre távolabbi és egyre különösebb vidékeire ragadta őket.

#### 4

Másnap apám kicsit húzta egyik lábát. Az arca ragyogott. Hajnalok hajnalán rátalált a levél kész és káprázatos csattanójára, melyért hiába viaskodott oly sok napon és éjszakán át. A fekete szakállút nem láttuk többé. Senkitől sem véve búcsút, bőröndjével és csomagjaival kora reggel elutazott. Ez volt a holtszezon utolsó éjszakája. E nyári éjtől számítva a boltra hét bő esztendő köszöntött.

Boldizsár Ildikó

## LEVELEK BRUNO SCHULZHOZ\*

*Bruno,*

mégis mit gondol rólam, mit? Hogy a tenyerén fogok keringőzni azúrkék ruhában? Ó, mennyire örülnék, ha meg tudnám tenni ezt! De félek, hogy a legkecsesebb mozdulat közepén óvatosan, szinte észrevétlenül rám záródna a tenyere, és betenne engem az ebédlő sarkában álló fényes kalickába, énekesmadárnak, hogy bármikor, ha kedve támad rá, elénekeltesse velem azt a régi dallamot, melyet oly sokszor hallott már tőlem, s amit annyira szeret. Azt mondja, ilyenkor a rozsföldeken jár, lábujjhegyen, hogy föl ne ébredjen a szél, és meg ne mozdítsa a hatalmas mezőt, mert a rozatok mindegyikén, meséli Maga, az én hangom ül.

Ha kalickába tenne, nem szomorkodnék, még énekelnék is Magának, de úgy, hogy belehasadna a szíve.

Ó, Bruno, túl szépenek lát Maga engem, mert nincs velem, amikor kendőimet telezokogva állok; szakadékról beszél és mélységekről, miközben én csak egy mohával bélelt puha gödörben vagyok, gödröcskében, gyermek az anyja méhében, pillebáb saját gubójában. Ne kérje többé, hogy látogassam meg, ha meghallom a hangját, elbizonytalanodom. Nem ránthatom magammal a bűnbe, elég azt magamnak cipelnem, s cipelnem is kell, mert nem tudok megszabadulni tőle: egyedül mindenhez gyáva vagyok, ám ha ketten lennénk sem osztódna kétfelé a kín: Magát terhelné minden átsírt éjszakám. S hiába feszíti szét a köztünk lévő távolságot minden mást is szétfeszítő hiú akaratom, ha ezzel elpusztítom azt is, ami végre egyszer, most, talán igaz lehetne. Nem szeretném meggondolatlan lépésre kényszeríteni, épp elég nagy baj, hogy azt hiszi, belém szeretett.

Istennő legyenek vagy hetéra? Mostanában sokat gondolkodom ezen, s egyre nagyobb kedvvel választanám az utóbbit. Olyan jó lenne mindentől megszabadulva és mindentől undorodva a porban feküdni, s nem erőt venni magamon, hogy újra az úrilány legyenek, a finom házból való. Aztán mélyebbre, még mélyebbre, a mocskok mocskánál is mélyebbre kerülni, hátha megláthatnám, mi van mindennek a legalján. Ugye nem az, amire most gondolkodok?

Ne ijedjen meg, istennő is akartam lenni, de megriaszított az az iszonytató magány, amit e választás nyomán el kellett volna viselnem. Már a gondolatától is jéghideggé vált a homlokom, merevvé és márványsimává, olyanná, amilyenek az istennők homlokát képzelem. Ülnék egy hegy tetején, és figyelném a világot. Megközelíthetetlen lennék és szájalomra méltó, mint megannyi görög és római rokonom. Nézném, hogyan mozdul a szél a világ felett, merre fordulnak a fák levelei, s honnan bukik le holtan egy-egy madár. Ezekből a jelekből mindent megtudnék, de mit jelenthetne ez a tudás? Szoborarcú üldögélni bölcsességem hatalmával? Birtokolni a szabaddá tévő igazságot, miközben még hidegebb, egyre hidegebb lenne a homlokom?

\* Anna Płockier és Bruno Schulz 1941-ben találkoztak, majd – Schulz egy év múlva bekövetkezendő haláláig – leveleztek. E levelezés nagy része elpusztult, fennmaradt viszont tizennégy levél, melyet Anna sohasem küldött el.



Csak úgy mondom, mert újra beleolvastam a levelébe, hogy istennőnek vagy heterának lenni éppúgy nem ellentmondás, mint szentnek vagy démonnak. Oly kevésen múlik, hogy előbb-utóbb melyik lesz belőlem.

De azért, tudja, Bruno, ha én néhány órán keresztül egyedül üldögélhetnék a világ legmagasabb hegyének tetején, akkor eljőnnének hozzám mind a tengerek és az óceánok, egyetlen cseppbe sűrűsödnének, s végiggurulnának az arcomon.

Elnéztem a kezét – istenem, de szép volt, de szép! –, ahogy a portrét rajzolta rólam, s ha megengedtem volna magamnak, hogy ráhajoljak, bizonyosan kislánykorom kedves illatát, a bodzát éreztem volna rajta. Látja, erről meg az jutott eszembe, hogy jó volna lenni néha a Maga gyerekének, nagy masnikkal és csipkegallérral Maga elé állni, s engedélyt kérni – Apuka, lehet? Apuka, most lehet? –, s hiába legyintene, én tudnám, mit jelent e mozdulat: odafúrnám a fejemet a nyakához, és beszívnam a pórusaiba ivódott bodza- és levendulaszagot.

Maga úgy olvassa le rólam minden gondolatomat, még azokat is, amelyeket csak ezután fogok elgondolni, mintha a nap összes órájában velem lenne, vagy figyelne egy jól megválasztott helyről, s ezáltal olyan titkok birtokába jutna, amelyeket magam előtt még én is rejtegetek. Különös ebben az állandó megfigyeltségben élni, olykor tétova lépéscim ennek köszönhető. Mint a hangjától, szemét magamon érezve is elbizonytalanodom, a máskor helyesnek tűnő mozdulat meggondoltta s így mesterkéltté válik; az evőeszköz, a pohár és a kancsó víz úgy kerül az asztalra, mintha nem is én tenném oda. Ahogy magamat kívülről látom, észreveszem a csuklómon a heget – mikor lesz bátorságom ezt bevallani? –, s gyorsan feljebb rántom a kesztyűt, mielőtt Maga is meglátná. Remélem, elég gyors volt a mozdulat... – ne, kérem, mégse feleljen, majd később visszatérünk rá.

Így is meg kell köszönnöm, hogy még azok alól a bűnök alól is feloldoz, melyeket csak ezután fogok elkövetni, mindazonáltal kérem, hogy az ártatlanság szóval vigyázzon: a szentek sem lehetnének szentek, ha ártatlanságukon így vagy úgy nem esett volna csorba valaha.

Én sem tudom azt, amit Maga sem, hogy miként legyek is, meg ne legyek is egyszerre: éppúgy félek Magától, ahogyan Maga tőlem.

Pedig szívesen szülnék Magának egy gyereket, egy kisleányt, miközben tudnám, hogy eljön az az idő, mikor majd csak ez a gyerek emlékezteti rám, benne keresi az én hajdanvolt arcvonásaimat és testem rejtett titkait, és örökös csalódásban él amiatt, hogy megismételhetetlen vagyok, egyszeri. Senkiben és semmiben nem láthatja viszont azt, akinek lát, elképzeli, hiába az erőtlen próbálkozás, ahogyan engem keres érett asszonyok hajzuhatagaiban: ha megérinti a tarkót, kitapogatja a fejformát, visszahőköl a keze. Nem, Bruno, nem leszek támadási felület Magának, s hiába tud rólam mindent, hiába kísér nappal és éjszaka, hiába lesi meg álmaimat, egyet sosem fog megtudni, hogy én nem fogom viszontszeretni Magát, mert nincs erőm a kockázathoz, a Maga elvesztésének kockázatához.

Tegnap azt álmodtam, hogy egy ismeretlen vidékre érkezem Magával, épp akkor, amikor besötétedett. Megfogta a kezem. Telihold volt, de másképpen, mint ahogy szokott: a Hold belsejére jelek, hieroglifák rajzolódtak, olyanok, amelyeket annál az

öreg varsói ékszerésznél láttunk azon a kis aranymedálon, amit később Maga el is küldött nekem. Letérdeltünk, s akkor mint egy képeslap, olyanná vált az álom.

Sírás kísérte az ébredést, nem a Maga hiánya.

Lassan negyvenkilenc éve, hogy levelét elküldte nekem, bocsássa meg kései válaszom, s ha lesz bátorsága, kérem, jöjjön el értem.

Öleli:

*Anna Płockier*

*Bruno, kedves,*

négy év telt el utolsó levelem óta, s Maga nem jött, nem is írt. Hogy melyiktől ijedtem volna meg jobban – kézbe venni az idegen pecsétetes borítékot vagy hátrafeszíteni ölelésre lendülő karom –, magam sem tudom. Pedig nem is titokban, hanem naponta megújuló reménnyel vártam, hogy egyszer mégis érkezik valami hír Magáról, netán betoppan a délutáni gyorsról, percre pontosan. Mindig a délutáni gyorsról várom Magát, el sem tudom képzelni, hogy délelőtt is érkezhetne, estefelé vagy éjszaka, amikor már csak a peronok ócska lámpái világítanak.

Minden napomat ehhez a délutáni gyorshoz igazítom – négy óra, és fordul a nap: ami vágy volt és várakozás, az tartás lesz, önfegyelem. Még sokszor képzelem, hogy egyszerre fordulunk be utcasarkokon, egyszerre tévedünk ugyanabba a házba, ugyanannak a fának döntjük a hátunkat. Máskor meg úgy hiszem, csak néhány perccel előbb járt ott, ahová én éppen érkezem, előttem fizette ki a kávé, előttem járt a ruhatárban, előttem vett csokrot a virágárusnál.

Talán tényleg utazik, azért e hallgatás? Városokat jár be, mindig máshol pihen le, s nem ott, ahol én vagyok? Hihetném, kerül engem, folyókon és tengereken hajózik, szárazföldeket szel át, gondosan ügyelve arra, hogy a földgolyó egyetlen pontjára soha ne tévedjen a lába.

Nekem a szobából sem kell kimozdulnom ahhoz, hogy tudjam, hiábavaló minden menekülés. A föld alá bújhatunk, keresztezhetjük háromszázhatvanhétszer a világ összes városát, kipróbálhatunk egy másik planétát, ami közöttünk történt és történhetett volna, az semmivel sem helyettesíthető. Hiszen tudja: minden akartam lenni Magának, és semmi se lehettem.

Már nem lakom a régi lakásban, ott, ahol utoljára találkoztunk, elköltöztem a hegyek közé, hogy ne legyen annyira egyedül. Nem akartam többé azokkal a tárgyakkal élni, melyek érintése nap mint nap Magára emlékeztetett, az unokahúgomra hagytam az összeset. Olykor bekocsizom hozzá, kávéra és süteményre, s tudom, hogy az érkezésem előtti órában előveszi a fiókokba sülllesztett képeket, metszeteket, azt a kis ezüstórát az angyalokkal, meg a kalaptűket és brossokat, kedves fülbevalóimat, és helyet szorít nekik a fésülködőasztalán arra a kis időre, amíg nála vagyok. Nem akarom megbántani őt, pedig kérhetném, hagyjon fel a fölösleges rakosgatással: azok a tárgyak nekem már semmit nem jelentenek.

A tárgyak... Évekig kapaszkodtam beléjük, körülvettem magamat velük, dédelgettem mindet órákon át, beszéltek hozzám, és én válaszoltam nekik, aztán egy nap rádőbbsentem, hogy csak belőlük élek. Tíz éve nincs más körülöttem, csak az emlékeim.

Egy szál magam jöttem hát ide a fehér falú házba, megtanulni, két üres kezemmel mit is kezdhetek. Lassan jöttem rá, hogy tárgyak nélkül lehet élni, sőt víz és kenyér nélkül is lehet, egyedül a gazdátlanul maradt ölelések nem pótolhatók.

Hosszú évek óta először, a télen bálban is voltam, megmutattam magam, hadd örüljenek az asszonyok csúnyaságomnak, a Maga nélkül eltöltött évek egyetlen jól látható jelének. Nem kendőztem a ráncokat púderrel, és semmi festék, a ruha is egyszerű fekete, mégis, amikor beléptem, minden szem rám tapadt. „B. szeretője” – súgtak össze mögöttem, de nem megvetés volt a hangjukban, hanem bánat. Irigyelnek vagy sajnálnak, nem tudom, de a szó megállított, és egy karszékre lökött: mindazt, amit Maga jelent nekem, meg lehet csúfolni ezzel a szóval is – de miért lenne kisebb a bűn, ha holnaptól többé nem szeretném Magát?

Arra már nem emlékszem, hogyan ismerkedtünk meg, csak a fehér vászoninget látom a legfölül hanyagul szétnyíló gombbal (most is pontosan tudom a pórusok sorrendjét és a rejtett mélyedéseket), és a könnyű nyári kalapot, amit nevetve húzott a szemébe, ha elérte egy-egy mondatom. Játszik velem, gondoltam akkor, s mert nem akartam, hogy elmenjen, elfogadtam a játékszabályokat. Hetekig tartott ez a játék, és egyre nagyobb lett a tét: amelyikünk elvéti a következő lépést, mindent összezavar. Nem kérdeztem, hogy mi lesz velünk, azt sem, hogy tőlem mit akar, még annak sem volt jelentősége, szeret-e rajtam kívül valaki mást. Csak egyben akartam biztosat: én is köztük legyek. Elfogadtam a szűkre szabott lehetőségeket, s mint étteremben a választást, Magára bíztam az életem.

A minap barátnőmnél jártam, s kezembe került egy régi magazin, találtam benne valami fényképet Magáról – az ünnepelet író, díjak, miegymás –, de ha nincs a kép alá írva a neve, meg sem ismerem. Jóllehet, ismerős a kéztartás és a száj körül megbújó két vonás, a szemét mintha kicserélték volna, élettelen és hideg. A *Fahajas boltok* megjelenésére gondoltam, az első kötetére, amikor elnéztem, ahogyan a Mesterc mellett áll, és kezemet összetéve azon imádkoztam, nehogy a Maga élete is úgy fulladjon kudarcba, mint az övé. Ott álltak ketten, kifogástalan mosolyokkal, kifogástalan mozdulatokkal, s amit gyűlöltem az egyikükben, attól féltettem a másikukat: hogy soha ne kelljen idegen szerepekbe kényszerülni, valóság helyett mondatokban élni, hogy szívjáték legyen az egész.

De azért, ha egyszer mégis megkeményedik a szíve, és elfordulnak a közeléből a tárgyak és az emberek, én majd akkor megyek el Magához: puha takarókkal betakarogatom, ágya mellé készítem a teát, és teste minden zegét-zugát végigcsókolom.

Öleli:

*Anna Plockier*

*Kedves,*

amikor először hívott Truskawieczbe, és megírta nekem első levelét („biztosíthatom, hogy a flört nagyon mély, titokzatos dolog”), mohó kíváncsiság ébredt bennem Maga iránt, mintha tudtam volna, hogy a veszély, amibe akaratlanul is belesodor, alatta marad mindannak, amit cserébe kaphatok. Mégis félttem, hogy nem lesz ott a reggeli vo-

natnál, noha abban sem voltam bizonyos, hogy én ott leszek. De amikor megláttam, hogy mégis eljött, s várakozásában nyoma sincs az engem bolondítani és megalázni kívánó szilaj akaratnak, megértettem, hogy fontos lehet valami úgy is, ha okát és célját nem értem, mert csupán ennyi történik: mint a tenger mélyén valaha kettétört kagylót, újra egymáshoz illeszt minket egy tengerparton kutakodó kéz.

Hálás voltam az első napért, mert figyelt és vigyázott rám, ott, Truskawieczben, hogy eleget étkezzem, ne fázzak meg, és ne fájduljon meg a fejem. És én szerettem volna fölvarrni az összes leszakadt gombját, betekerni sálammal a mindig szabadon maradó nyakát, de Maga nem engedte meg nekem.

Legtovább az illata maradt velem mindig – éreztem a kézfejemem és az arcomon, s olyan jól megtanultam őrizni magamban, hogy bárhol és bármikor emlékezni tudtam rá, ha lehunytam a szemem. A férfit jelentette nekem ez az illat, s mert egyszerre volt benne gyöngédség és erő, velem maradás és tőlem elkerülés, megborzongatott. Hordom hát magamban, mint a többi fontosat: ujjai nyomát a hátamon, karja ívét a derekamon, és a szemét... a szemét minden ébredésemkor.

Utazni vágyom, messzi országokba, de amikor előkészítem útiládáimat, kinyitom a szekrényeket, unottan turkálók a ruhák között, a csipkék, selymek és fodrok halmain. Felpróbálók néhány régi ruhát – ami valaha szorított, az is bő már –, odaállok a tükör elé, és szeretném kitalálni, ki is az, aki visszanéz rám. A ténnyel, hogy egyszer én is megöregszem, a gőzfürdőben szembesültem a minap. Undorodva néztem az öregasszonytestek elomló hájtömegeit, a lógó melleket és a kékesvörös bemélyedéseket a hurrkás combokon, de a sovány csontváztestektől még jobban undorodtam. Feszeresre igazítottam a mellemet, s hazaérve a falnak fordítottam valamennyi tükrömet.

Májusban hetvenkét éves leszek.

Éjszaka vihar volt errefelé, letörte a cseresznyefaágakat. Hiába raktam reggel vázába valamennyit, úgy kell kidobnom őket néhány nap múlva, hogy nem lett belőlük az, aminek lenniük kellett volna. Magával is folyton ezt teszem: hosszabbítgatom azt az időt, amely rég lejárt, s míg az egyik énem tudja, hogy mindez csak önáltatás, a másik azt kéri, hadd örüljön még kicsit. Így hasadok lassan ketté: egyik felemmel keresni Magát, a másikkal várni, hogy engem megtaláljanak.

Jöjjön, amikor jönni tud, ismernie kell az utat.

Én mindig várom Magát:

*Anna Płockier*

*Bruno,*

írta nekem legutóbb, amit én is jól tudok, hogy nincs helyem a Maga életében: árnyékban vagy sötétben élhetek, szavak és mozdulatok zúznak össze, de mindegy is, miféle halál... a büntetés így is, úgy is egyféle lehet: pusztulás az ára annak, ha bárki Magába szeret.

Vajon érdemel-e nyugalmat vétkező ilyen szavak után, és élhet-e a sötétség ígéretével?

Tudom, sosem cserélné fel értem azt a világot, amelytől életet remél, mert bízik abban, hogy egyszer ez a világ megnyílik, és befogadja Magát: mindent, amit addig

hiába keresett, ott talál majd, ahová a keze nyúl. De tudja meg, hogy amíg Maga kulcsokat próbálgat egy nyilni sohasem tudó zárhoz, a háta mögött lassan becsukódik egy ajtó, s lakat lesz ott is, ahol addig kilincs sem volt.

Naponta többször is elolvastam a levelét, és a nyolcadik nap reggelén arra ébredtem, hogy nem szeretem már. Hiába futott ötvenkét éven át Magához minden gondolatom, azon a reggelen ki tudtam mondani: vége. Felültem az ágyban, beburkolóztam a könnyű takaróval, és megismételtem: vége.

Álmomban nálam járt, végigcsókolta a testem, simogatott és szeretett, majd hirtelen – mielőtt újra szabályos ritmusban vert volna a szív – az órájára nézett, és így szólt: mennem kell. Ötvenkét év várakozás után jött el ebbe az álomba, ötvenkét év után engedtem, hogy újra a testemhez érjen, s Maga csak annyit tudott mondani: mennem kell. Durván kopogtak a szavak rajtam, a Magának tartogatott horpadásokon és mélyedéseken, de mielőtt végignézttem volna, hogy az álomból miként távozik, felébredtem, s tudtam: nem kell többé elutaznom, hogy távol kerüljek Magától, mint ahogy eddig sem kellett a közelében lennem, hogy Magával legyek. Oly könnyen engedte el a kezem, mintha sosem is fogta volna, s még taszított is egyet rajtam, hogy esés közben az ingujját se érhessem el.

Nincs meszesgödör a lábam alatt, amibe hullva hófehér lehetnék megint, de egyet tudok: mert sohasem kértem, hogy maradjon velem, most az egyszer, egyetlenegyszer maradnia kellett volna.

Azt kerestem Magában, ami bizonyosan nincsen ott: az érett férfit, aki nemcsak csúszkálni tud a nők hasán és combján, hanem Asszonyt varázsol belőlük vagy Madonnát. Aki nemcsak az álmaikat látogatja titokban, hanem kézen fogva vezeti őket a fénybe, megáll velük a világ közepén, s e förtelmes pusztulásban megmutatja: van még, amiből születhet élet.

En választottam, Bruno: az élet számomra mindennél fontosabb.

Búcsúzik:

*Anna Płockier*

Tandori Dezső

---

## CAFÉ VIRGINIA WOOLF

Mindnyájan túl a jón és rosszon, csak én még  
élve: a Szerkesztőség  
így ül össze ma este, ahogy Bloomsbury  
novemberi  
karácsonyestjének nem tudtam ellenállni,  
és az Iroda fáradalmait  
valamelyest kipihelve, elhagyván egyágyas szobám,  
a koszvadt forró-hideg-csapos mosdót,  
melybe, gondolom, mások is belevizelnek,

ráhúzva az ablakra a ragacosz mustársárga függönyt,  
emez szobát, igen, emez szobát  
az alkonyatban otthagytam,  
és lementem a Russell Square-re.  
Postázandóm nem volt. Ez ma este elmaradt.  
A metrómegálló előtt árulják London  
legolcsóbb képeslapjait.  
Az Iroda rég bezárt, mint iskolás  
korunk Harlemjében az Essing Bar, talán,  
és a száz szerelmes hazatért.  
Maury tegnap visszament Kanadába.  
Itt hagyta a fél versenynapot.  
Beau Cadeau, Raymylette, One Man Show, Crassinadio,  
Owenduff, Mac Risky Ah neki nyert, ezt  
valaki most, bő ujjú fehér trikóban, haját  
gyertyalámpafényben arcából egyre kihajtva,  
megírja neki, mint Tatjana: „kedves maury,  
nem is tudom, hogyan mondjam el, mama tudja  
címedet, lehet, haragudni fogsz, hallottam,  
ahogy mornyéknak elmondtad, kiket tennél  
még, cz egy ilyen nap, jönni fognak  
a favoritok, majd hétfőn lesz a böjtje,  
nem tudom, még nincs hétfő, összenyertem annyit,  
hogy hétfőn folytathatom belőle, a fele  
pénzt eltettem neked, nem adom oda  
a becses mornynak, elverné,  
kár, hogy az ötödik és hatodik  
naasi futamot” – nem illik nevetni,  
fordulok be a Neurological Institutnál, Dickens  
házától távolodva, a Book Warehouse, estem  
célpontja felé közeledve –, „meg már  
fuzzy logicallel nem volt mit kezdeni,  
gondolom, kisebb  
gondod is nagyobb, mint hogy most ott  
quebec-ben a sporting life-ot megnézd,  
de fuzzy logical nyert, avval együtt, jól  
tetted, hogy nem maza, bocs., jav., masza-  
toltad volna össze a grant lee buffalo nótáját,  
a fuzzyt, melyet oly sokat hallgattál, ne legyen,  
hogy azzal veszít egy ló. az összeg, mármost kb...”  
Az összeg, kápé, elzártad rádiód, váltod  
a személyed, a Szerkesztőség ott ül  
a cafében nem-tudod-hogy, a romokat  
eltakarították valamiképp, nyilvánvaló,  
a házak állnak, milyen házak, mennyiben mások,  
ezt Ginnie meg sem érte.  
Milyen lehetett.

Cigarettaival, pláne füsttel,  
 az igen, naná, úgy be lehetne szívnod, *szívni*,  
 így mondja, száraz  
 füst és ködfényes, zajtalan surranó  
 gépkocsifényekkel az este, a lombok  
 még meglehetősen bőségben.

A Russell Szálló tömérdek vöröstégla  
 kéménye és csicsája kirajzolódik az esti égbe,  
 a metrómegálló Hopper-alacsonysága,  
 a késő estig nyitva tartó Safeway-olcsóáruház  
 – jó! – és az olcsó képeslapok forgóállványa fölél.

Hagyod a könyveket, hagyod az Ötven Schiele Képeslapot,  
 kazetták között turkálsz, valakinek  
 megveszed: „A kürt”; és „A heged”; igen, a 2.99, az  
 árcédula az „ü”-re van ragasztva épp.

Szemközt francia kiskávéház, Le Piaf. Ment egy ló,  
 Maurynek, Lapiaffle volt a neve. Igen, igen, látod  
 másnap, Fuzzy Logical is nyert. Mit kezdj az egészszel.

Se meg nem vált, se kárhozatra  
 nem elegendő ennyi; mennyi  
 volna elegendő, és mit akarnál.

De ez már a Schwedenplatz. Az Am Hof  
 – Durcharbeitung, battyogsz át bécsi boltívek  
 alatt, megdolgozni, barátocskám! éljen az anyag  
*attól*, s a honnak éljen, az anyag hona  
 a művészi megdolgozottság, két pont metszi egymást,  
 ez a beszéd, ülj le az Am Hofon, ha nincs is  
 zicflejse hozzá már –, a KRÄUTER hírügynökség,  
 ez a Német Babits Összkiadás, a fűszerbolt, Ziccer, Zicnefelejs;  
 Kräuter, már kicsit túl az Am Hofon, a Hírügynökség  
 Jelenti, csak lengjenek, csak üzengessenek,  
 hagyakozzanak a régi gyökérfoglalató szívek  
 s szemek. Hagyjuk ezt. Milyen volt az a régi  
 Szerkesztőség? Szétbombázták, öngyilkosok lettek,  
 elmúltak, összkiadás. A Safeway nesz-kávéja  
 emberi ár, állapítod meg. Százharminc forintnak  
 megfelelő összeg. Az ötszáz forintos porkávék otthon!  
 Ezeknek világába hazatérsz.

Nem vagy többé semmiről meggyőződve.

Ezért csak saját utad követheted.

Nem mindig olyan egyszerű ez, mint a Russell Square  
 novemberi karácsony-előestjén

a posta mellett végül a rojális szállodába vissza.

A Grant Lee Buffalo, a tábori ágy.

Hajnalban felteszed a Fuzzyt, átkopognak:

„nem könnyű aludni, ha játszik”, when you play.

A garni-szerű, tábori-garni, mondjuk,

a szerű szobák egyikében a minap nagyot  
keféltek valakik, naná, valakik, ájtött a zaj.  
Ezek hát zajai, gondolta Maury.  
Milyen röviden elintézték.  
Már nem mondhatom nekik: „when you play”, akkor  
nagyon könnyű aludni. Tökmindegy. Átfordul másik  
oldalára. Maurynek csak egyik fekvésben  
van mind a szex, jártában van az éhség, mikor  
nincs Maurynek semmi? Gondolom, Kanadában,  
én-nem-tudom-ki, azt mondja neki: „Most megint  
mi a francnak jöttél; na, gyere, akkor...”  
Pár nap múlva Morny beszámol neki Coline  
leveléről. „Ki ez a Coline?” Ki kérdi ezt, alusznak,  
mind alusznak, ez ébrenlétük, mások ébrenléte,  
Mauryt kérdi, a kanadai úrhölgy; megyek, ücsörgök még  
udvari ablakomnál, alacsonyan, pár cigaretta, aztán – – –

---

Szakács Eszter

---

## SÍRÁS VESZ MAJD SZÁLLÁST BENNÜNK

Sírás vesz majd szállást bennünk.

A száguldó felhők földre sújtanak.  
Kik tegnap angyalhúst ettünk,  
most gyommagot csipegetünk torz fák alatt.

Eszünk körbe forog, mint a propeller  
(e kép civilizációnk maradéka)  
s testünk könnyű lesz, akár a madaraké,  
a levegő mégsem emel fel.

Éltető vizeinket felissza a kín,  
repülni így leszünk csak képesek:  
virágpor, lebegünk Veled  
Tejút sötét áramlatain.



## VISSZATÉRÜNK AZ ANGYALOKHOZ

Visszatérünk az angyalokhoz.  
Kitárulnak megint a templomok.  
Ránk pereg az ég, viharfúttá  
ablakról rászáradt homok.

Hiába próbálja a szél  
befoltozni a rést, ami  
átvillog, az: a készülő  
seregek vériszapos lábai.

---

## STYXÜNK EZ AZ ÉJ

Magasba tartott sódarab,  
ragyog a kényes, őszi nap.

Itt benn sötétedik, tudom.  
Magányunk világít a vánkoson.

Fekete hullámaival a paplan  
gyűrűbe fog, indulna lassan.

Hanyatt fekszem, karom kitárva  
fogódzom a gyorsulásba.

Styxünk ez az éj, hadd vigyen.  
Két ágy között feléd nyújtom kezem.

Testünk egymásba kapcsolt tutajába  
kapaszkodj erősen te is, árva,  
füldokló Istenem.

# FIGYELŐ

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*

Szerkesztette Károlyi Csaba

Nappali ház, 1994. 304 oldal, 290 Ft

### I

#### LÁNGRA KAP A FACSIPESZ?\*

**Avagy, ha már egyszer nem közérthető a „legújabb magyar irodalom”, akkor hogyan lehet róla közérdekűen beszélni?**

#### I. Miért (van) ez a kritika?

Ha tisztázni szeretném ennek a kritikának a körülményeit, létét, netalán szükségszerűségét, vagyis azt, hogy miért írok kritikát erről a könyvről, akkor két olyan íráshoz nyúlnék, amely az érintett kötetben szerepel. Az egyik – formáját tekintve – Wirth Imréé (TÖREDÉKESÉG VAGY TÖRTÉNET – A LEGÚJABB IRODALOM FOGADTATÁSÁNAK NÉHÁNY VONÁSÁRÓL), amely a „legújabb magyar irodalom” kritikai visszhangjának összegző kritikája. Vagyis valami valamijének a valamije (e két utóbbi „valami” egy nembeli kategóriába tartozik, noha a reflexió két különböző szintjén). A másik írást – amely formailag és mondanivalójában még inkább közelebb áll a dilemmámhoz – Garaczi László vetette papírra, és végül ennek a címe került a tanulmánykötet borítólapjára is: CSIPESZEL A LÁNGOT (alcíme: A KRITIKA KRITIKÁJA).

Garaczi rövid esszéje a lehető legtágasabb, leglevegősebb és legnagyotlább nézőpontból beszél, tudniillik a szépíróéből, és innen –

\* Ennek ugyanis három akadálya lehet: vagy kicsi a láng, vagy a csipesz túlságosan vizes, vagy éppen mind a kettő.

többek között és teljes joggal – ezt is mondhatja: „Egy újszülött nem ismeri a játékszabályokat, mégis sejtethető, hogy zseniális. Nem a kritikus művészettörténeti felkészültségére vagyunk kíváncsiak, hanem arra az érzékenységre, ami a történeti anyag ismeretével párosulva, valami újra, eddig nem ismertre képes rezonálni.” A saját szépírói fegyvereivel (stílusával és öntudatával), valamint a vizsgált tárgyra irányuló reflexió legközvetlenebb fázisának (megírásának) behozhatatlan előnyével veri el Garaczi a port minden idők minden irodalomkritikusán. (Szinte olyannyira, ahogyan azt T. S. Eliot tette.) Ilyen alapokon a kritikusnak nem lehet ellenvetése. Ugyanis nem találhat megfelelő szavakat hozzá. Legfeljebb hazai pályán, a maga fegyverével (saját fogalmaival és kategóriáival) mérhet csapást az éppen adott szépíróra. (Mondjuk Garaczira.) Csakhogy ez már egészen másról szólna. Két egymás mellett, sőt egymás ellen (el)beszélő nézőpont harcáról (egy mérlegelő „szcientistáéról” és egy intuitív „teremtőéről”) az elsőségért, aminek voltaképpen tárgya – az irodalmi mű – mégiscsak egy.

De mi volna, ha nem igazaink (interpretációink) elsőbségéről vitáznánk, hanem ehelyett közösen beszélgetnénk (összevetnénk interpretációinkat), gondolkodnánk valamiről. Teszem azt egy szépírodalmi műről. Netalán egy kortárs alkotásról. Amiről nekem éppenséggel véleményem, sőt némi fenntartásom is van. Nos, akkor helyben is vagyunk, mert ez a valamiről gondolkodás már *kritika*. Ha valamiről azt gondolom, hogy én nem úgy gondolom (vagyis hogy szerintem nem jól van), az már *a* kritika. Kritizálni lehet ételt, frizurát, életmódot és még sok mindent. Még irodalmi művet is. Talán mondhatjuk, hogy a valamiről való gondolkodás legsaját(os)abb formája a kritika. A kritikai beszéd alapvető ismérve: a *másság*. Ami minden autentikus létező (gondolkodó ember) elidegeníthetetlen kolonca. Többek között erről a másságról szól az utóbbi pár ezer év története. Tulajdonképpen minden a más-

ság(ok) miatt van. Ezért is tudnak beszélgetni egymással az emberek. Egy igazi beszélgetés ugyanis olyan, amelyben mindkét beszélgető fél szóvá teszi partnere és saját másságát. És ha a kritikát úgy fogjuk fel, mint a valami határozatlanra (például a „valóságra”) irányuló gondolkodás egyik oldalát, akkor azt is mondhatjuk, hogy a kritizált mű mássága – ami a „valóságra” irányuló gondolkodás másik oldala – a kritizáló másságát is érinti, sőt kifejezésre kényszeríti. S ha ez megtörtént, akkor visszafelé is olvashatunk, vagyis az eredeti mű felfogható az őt kritizáló kritika „pre-egzisztens” kritikájának. Ekkor ugyanis az éppen adott „valóságra” irányuló gondolkodás mássága egy másik mássággal találkozik, eltekintve az időbeliség lineáris, szűkítő aspektusaitól. Ezzel persze nem azt mondom, hogy a kritika és a szépirodalmi mű között nincs különbség, csupán azt, hogy *másságuk* tekintetében „egylényegűek”. Vagyis mind a ketten egyaránt, de nem ugyanúgy *mások*. És talán éppen ezt a kölcsönös másságot érdemes időnként szóvá tenni. Tehát a következőkben a CSIPESZSEL A LÁNGOT című tanulmánykötet *másságáról*, annak *mírőljéről* és *mikéntjéről* fogok beszélni.

## 2. Mírölje

Ha komolyan vesszük a tanulmánykötet alcímében szereplő fogalmat, akkor az a jogos elvárásunk támadhat, hogy itt valamiféle egységes képet kaphatunk egy ez idáig meglehetősen elhanyagolt és titokzatos (réteg)jelenségről, a „legújabb magyar irodalomról”. Vagyis remélhetjük, hogy a „Milyen a legfrissebb kortárs irodalom?” kérdésre *közérdekű* választ kapunk. Ami egyrészt azt jelentené, hogy világunk egyik különös jelenségét (kortárs irodalmunkat) valamely rajta túli általánossághoz tudnánk rendelni, valamint hogy ez a mozzanat bizonyos izgalomnak se volna híján. Azt kívánjuk tehát, hogy egyfelől a tárgy izgalma, másfelől a tárgyat analizáló szempontok általánosító, integratív elemei alkossák a kötet gerincét, valamint értésünk és megvilágosodásunk legfőbb modulusát.

Ennek a várakozásnak talán a kötet első egysége, a TÖREDÉKESSÉG VAGY TÖRTÉNET című felel meg leginkább, melyben Takáts József (RÖVIDTÖRTÉNET, 1986, POSZTMODERN) és Szirák Péter (FOLYTONOSSÁG ÉS VÁLTOZÁS

A 80-AS ÉVEK MAGYAR PRÓZÁJÁBAN) írásai számos fogódzót kínálnak a kérdéses irodalom (pontosabban a próza) értelmezéséhez. Emellett a nemzedéki pozícióból mérlegelő Weér Ivónak is van némely ugyancsak találó megjegyzése, például: „*A hagyomány fogalmának a hatásra való felcsereléséhez érveül szolgál az időhöz való általános viszony: az időbeliség elvesztési jelentőségét, viszonylagossá válik, személyes és történeti idő, múlt és jelen együvé kerül.*” Márton László tanulmánya viszont (SZÍNPADI JELENET, SZERZŐI SZITUÁCIÓ) tárgyának határozatlansága, sajnálatos periferikussága okán nem tud igazán maradandó képet alkotni a fiatal drámairókról („*A magyar drámában a nemzedékváltás oka nem paradigmaváltás, nem az értékek eltolódása vagy a szemléletmód átkristályosodása, nem is forradalmian új élmények megjelenése – hanem egész egyszerűen a kifáradás*”). Az első fejezetet Wirth Imre már említett tanulmánya zárja.

E kedélyeket felcsigázó, általánosabb jelleű (noha a lírát sajnálatosan nélkülöző) rész után azonban a második nagyobb egység inkább elbizonytalanítja a lelkes olvasót, mintsem megnyugtató analízist nyújtana a kortárs költészetről. A fejezet darabjai legfeljebb beleérző elemzések és portrék, amelyek olykor mégis kapcsolódnak a vizsgált versek tágabb kontextusához, sőt értelmező készségünket is finomíthatják. Babarczy Eszter (A MARADÉK TANULMÁNYOZÁSA) és Keresztury Tibor („*VERSRENEZÁNSZ KÖZELEG*”) tanulmányai Solymosi Bálintról, illetve Kovács András Ferencről például ilyenek.

A harmadik fejezet a prózával foglalkozik, pontosabban egyes prózáirókkal, ez azonban nem zárja ki, hogy némelyik tanulmány úgy épüljön fel, hogy az adott művön, művészen túl általánossággal, netalán némi *közérdekűséggel* bírjon. (Mintha a próza könnyebben „domesztikálható” volna, mint a költészet, ami minden bizonnyal az elmúlt évtizedekben kiépülő „prózapoétika” hatása, szemben az újabb lírai formák és szemléletek viszonylagos mellőzésével.) Ilyen elemzés például Abody Ritáé Garaczi László művészetéről (A LÉGY SZEME), amely a valósággal szemben az irodalom és az alternatív valóság(ok), az alternatív próza jelenségét érvényesíti. Beck András Kemény Istvánról szólva (AZ ELLENSÉG MŰVÉSZETE) – Susan Sontag

nyomán – a hermeneutikai megközelítést az erotikussal váltaná fel. Szilágyi Márton három regény kapcsán (EL VAGYUNK VESZVE?) a nemzedék kategóriájának kényes aspektusaira világít rá, egyedülállóan egyébként a kötet megannyi nemzedéki értelmezése közepette. (Weér Ivó véleménye például így hangzik: „Ideális, vagyis mindent pontosan értő olvasó csak az a személy lehet, akinek műveltsége, múltja, élményei, véleményei, gondolkodásmódja tökéletesen megegyezik a költőével. Vagyis – pofonegyszerű – a költő maga. [Esetleg a költő felesége.] A költő felszabadult az olvasó alól.”) Mészáros Sándor Márton László ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN című regényéről értekezve (A VÉG ELHALASZTÁSA) a katasztrofizmus fogalmának bevezetésével kínál nagyobb rálátást újabb prózánkra. Míg az előző nagyobb egységben az erdélyi és a szlovákiai magyar irodalomba nyerhettünk rövid bepillantást Keresztury Tibor már említett, Kun Árpád Visky Andrásról szóló (EGY SZILVÁNUS KÖLTŐ) és Csanda Gábor Farnbauer Gáborról írt („A FANTAZMA AZ A REGÉNY, AMELY VERS”) tanulmányai segítségével, addig a prózafejezet kitüntetettje – Piszár Ágnes által – az újvidéki Balázs Attila (MESE OSZINAK). Az erdélyi Láng Zsolt Károlyi Csaba tanulmányában (A PRÓZA SZABADULÁSA) ugyanis egészen más – nem a határon túli irodalmunkat reprezentáló, azt példázó és új kontextusba helyező – szempontok alapján szerepel.

Az utolsó egység (A SZÖVEG: ELEVEN HAL című) három szerző szövegértelmezéseit foglalja magában, majd Garaczi már idézett esszéje zárja a kötetet. A KRITIKA KRITIKÁJÁT megelőző mindhárom írás arra tesz kísérletet, hogy valamiféleképpen kimenekítse a szöveg fogalmát az öncélúság, a magába forduló ezotéria vádjá alól, például: „A szöveg hatalma által lett szabad az olvasó. A szövegek akaratóból vagyunk a szabadságra ítélve. Be free! Ha engedelmeskedem, szabad vagyok. Ha nem, akkor is” (Szilasi László: HÁT AZ OLVASÓ HOVÁ LEFÜT?); „...egy plurális szöveggel szemben csakis szinguláris, rendszerteremtő törekvésünk lehet. Még akkor is, ha az ellentmondásos struktúra érzéksalódásainak leírása kihathat a szövegmagyarázat jellegére, s annak rétegződésébe kerülhet. Egy többszintessé és ellentmondásossá váló szövegmagyarázat, amely »magában beszél«, a törésvonal szövegtechnikájának esetében annak is jele lehet, hogy érti a szöveget” (Hárs Endre: A SZÖVEG:

ELEVEN HAL). – Az utóbbi értelmezés, amely Németh Gábor :ELEVEN HAL című szövegéhez kínál elméleti apparátust, azonban mint-ha inkább a saját farkába harapna, semmint valóban új és üdítő interpretációs játékeret alakítana ki, belül rekedvén így a szövetségű irodalmiság már-már kínosan kiüresedett és közhelyes „paradigmáján”. Az eredeti irodalmi szöveg státusát elfoglaló vagy a megkülönböztethetetlenül hozzáidomuló harsány és attraktív posztmodern szövegmagyarázat (amitől persze Hárs Endre írása távol áll, csak utalhat rá) nem pótolhatja a hiányt: az eredeti (plurális) szövegjelentés (szinguláris, szerény és visszahúzó) interpretációját.

Hogy milyenek láthatjuk mindezek után – a tanulmánykötet figyelmes végigbongészése után – a „legújabb magyar irodalmat”? Nos, azt hiszem, a tanulmányírók *viszonylag ellérő* szempontrendszereinek köszönhetően *viszonylag árnyalt* képet kaphattunk a kérdéses jelenségről, ami azonban nem oldja a mélyebb megértés és megismerés nehézségeit, vagyis a könyv tárgya (a „legújabb magyar irodalom”) nem áll össze elsajátítható, viszonylagos biztonsággal interpretálható *egészszé*. A kötet inkább *rész* problémákat jelez, melyeknek kulcsszavai: valóság(ok), nemzedék(váltás), elődök, folytonosság és megszakítottság, korszakhatár, az olvasó helye, szövegben inneni és túli tényezők viszonya, szét-töredezetség és történetiség (tehát léteznek problémák, és tudunk is róluk!). Igaz, ezek a tanulmányokból kinyerhető fogalmak inkább csak a *próza*értést könnyíthetik.

Mindennemű rossz szándék nélkül talán így definiálhatjuk a kötetet: olyan könyv, amelynek olvasója nem lesz sokkal okosabb annál, mintha folyóiratokból olvasott volna „össze” huszonkilenc tanulmányt a legfiatalabb irodalomról. Mégis mi az értelme, hogy a huszonkilenc írás kötetté állt össze? Ez a szép, reprezentatív könyv leginkább egy *akarást* fejez ki, amely akarási jogos és érthető, ám eredménye egyelőre várat magára. A „legújabb magyar irodalom” még nem írható meg (kötet)egészként. Sem irodalomtörténeti (Úristen, még csak az kéne!), sem esztétikai tárgyként. Ezt a situációt legélesebben Wirth Imre fogalmazta meg: „A »legújabb irodalom« kifejezés viszonyítási pontot kínál, az elhatárolás, megkülönböztetés igényével terhes, s az »újabb irodalom«-mal szemben a »leg«-nek a defi-

niálhatóságát, egy nemzedéki önkép felrajzolásának lehetőségét sugallja... Vagyis azt gondolom, hogy a hirtelen feltörő türelmellenség, a vágy, mely egy irodalmi jelenség pontos megfogalmazására, az értés magabiztosságára tör, nem annyira esztétikai, mint inkább egzisztenciális indítékú.” Wirth ezekkel a szavakkal meg is adja a választ a tanulmánykötet szerkesztője, Károlyi Csaba kérdésére: „A kategória életkori alapon értendő, hogy ez mennyiben jelent új esztétikát, annak eldöntésében a tanulmányok gondolatmeneteihez – és persze az elemzett művekhez – utalom az olvasót.” Más szóval a CSIPESSEL A LÁNGOT egyelőre még csak annak a szerény (de szükséges) feladatnak tehet eleget, amelyet a szerkesztő – például (nemzedéki) önismerettel – így határozott meg: „Bemutatni szándékozuk inkább, értelmezni próbál, és a figyelmet igyekszik felhívni. A többoldali kritikái megméretetés majd remélhetőleg nagyjából még ezután megszülető folyóirat-kritikák feladata.”

### 3. Mikéntje

A tanulmányok fogalomhasználata, szempontrendszerei és „észjárásai” alapján három jellegzetes modust különböztethetünk meg: a téma élményi, nemzedéki és teoretikus megközelítését (az első két modus többnyire együtt jelentkezik). A három eljárás mód közül – kiindulóló szempontunkat figyelembe véve – talán az élményszerű elemzések bírnak a legszűkebb horizonttal, a legcsekélyebb közérdekűséggel és általánosíthatósággal, hiszen nem nőhetnek túl a beleérző portrérajzokon. – Ilyenek például Kun Árpád és Vörös István egyébként roppant érzékeny dolgozatai. Kun Árpád írja Visky Andrásról: „...megadatott neki, amire vágyott. Szelíd óriássá nő ezekben a versekben, és minékünk, olvasóinak is hozzá kell nőniük. Komolyan kell venniük, hogy roppant érzések zajlanak bennük, és távlatainkat magunkban hordozzuk”, Vörös pedig Tóth Krisztina költészetére kapcsán: „Az irodalom állandó mozgásban van, terjeszkedik, ágai hosszabbodnak, mint a bányajáratok. Lent vak lovak húzzák a csilléket. Bányámlás, sújtólég. A légköri front eléri a bányajáratokat is. A lámpa pislákol. Aki verset ír, mindig a bizonytalanba lép be.” – Annyit mindenesetre elárulnak ezek az idézetek, hogy versről manapság is lehet így gondolkodni, noha van, aki ezt nem hiszi. Én például elhiszem. Hasonlóképpen vélekedhetünk a nemzedéki ér-

telmezés olyasfajta aspektusairól, amelyenkel Weér Ivó már idézett „nemzedéki röpiratában” is találkozhattunk. E két „módszerrel” operáló tanulmányok szükségszerűen nem vállalkozhatnak az – éppen a nemzedéki és élményi értelemadás és – kisajátítás által – elkendőzött problémakör feloldására, amely az egészről kihullott részjelenségeket (a nemzedékiség felstilizálása, szövegszerűség, arrogancia stb.) foglalja magába. Ámbár az ilyesfajta tanulmányok – dicséretükre legyen mondva – többnyire nem a problematikusabb pályák mérlegelésére vállalkoztak. A teoretikus alapozottságú dolgozatok (Takács József, Szirácz Péter, Szilasi László, Farkas Zsolt és Hársz Endre írásai) már nagyobb eséllyel vállalkozhatnak e feladat megoldására, noha igazsággal nehéz az elméleti apparátus olyan finomságait felfedezni és mozgósítani, amelyek hidat verhetnek az absztrakt szempontrendszer és fogalmiság, valamint az (aktuális és határozatlan) érzéki-különös jelenségek közé. De az is lehet, hogy legfrissebb irodalmunk egy része csakis teoretikus felkészültséggel fogadható be, míg másik részéhez inkább az élményi (nemzedéki) megközelítés válhat gyümölcsözővé. Vagyis amit veszünk a teoretikus vámon, azt megnyerjük az élményszerűség révén. De hol vannak azok az irodalmi alkotások, amelyek egyesíteni tudnák e kétfelé osztott befogadást? Egyáltalán lehet-e ilyet – teoretikus-élményi befogadást – elképzelni? Mondhatja erre valaki, hogy lehet, de csak ott, ahol elmélet és gyakorlat, irodalom és élet még szerves egységben létezik, vagyis a régmúltban, amit számunkra e helyütt csakis az irodalomtörténet – ez a pusztán teoretikus képződmény – tudna (re)produkálni. Tehát – számunkra, itt és most – nem lehet. Talán mondhatjuk, hogy egy irodalom csak azután válhat az irodalomtörténeti kánon részévé, ha előbb átesett a kortársak élményi megméretetésén. Legalábbis régen így lehetett. Ma azonban mint ha erről is a teória döntene (legalábbis a problémásabb, „korszerű” alkotások esetében). Tehát – és ez a legszomorúbb tapasztalat – nincs élő irodalmunk. Következésképpen – hagyományos értelemben vett – irodalomtörténet (irodalomtudomány) sem létezik. Csak a hasadás. Teória és praxis, irodalomtörténet (irodalomtudomány) és kortárs

kritika, irodalmi mű és olvasó e helyen újra elválnak. A kérdés azonban marad: hogyan beszéljünk a „legújabb magyar irodalomról”? A fentiek ellenére talán mégis ezek a teoretikusabb tanulmányok (kiegészítve Abody Rita, Beck András és Mikola Gyöngyi írásaival, no és persze Garaczi Zárszavával) a kötet legsikerültebb darabjai.

Olykor mintha a kötet elemzései valami *elen* beszélnének, így például Körösi Zoltán Babics Imréről szóló írásának (A HARMADIK LÉPÉS UTÁN) efféle, sűrűn ismétlődő szófordulatai: „*Ez a hevenyészett kivonat is érzékelteti talán, hogy mekkora tévedés volna Babics eposzát a valóság és a víziók kettősségén alapuló látomásos epikának tekinteni. Arról nem is beszélve...*” Számos tanulmányra jellemző továbbá az úgynevezett „semmi-ideológiák” ellenében jelentkező szolid, még éppen egészségesnek mondható paranoia, melynek hátterét legnyúltabban Wirth Imre fedti fel: „*Hogy mások esetében is megfogalmazódik-e ez a »vágy«, arra válaszolhatnék Bán Zoltán András (vagy Kálmán C. György) kritikáját idézve, hiszen ő Garaczi mellett Németh Gábor, Sziij Ferenc, Hazai Attila és Csejdy András könyveit egyként az üresség fogalmával jellemezte...*” – Mintha mindnyájan a nemzedéki vagy éppen ideologikus (teoretikus) – nem pedig az irodalom még beteljesítetlen „üres helyeinek”, szükségyszerűségeinek és kihívásainak felismeréséből születő – paradigmán belül gondolkodnának, és arra, aki ebből a horizontból kitekint, nem mondhatunk egyebet, mint hogy „óvatos duhaj”. (Az „óvatos duhaj” kifejezésen azt a személyt értem, aki a kozmában sűrűn koccint – igaz, rendszerint csak pohara alján lötyög valamennyi bor –, szerfölött harsány, felborzolja és hevíti a kedélyeket, majd amikor a hangulat a tetőfokára hág – kocsmai verekedés is kilátásban –, szépen elköszön, és elhagyja a helyiséget.) Például részben ilyen Szilasi László tanulmánya, amely igencsak fontos kérdéseket vet fel (már a címe is: HÁI AZ OLVASÓ HOVA LETT?), hogy utána mesterien táncikáljon a saját maga fente borotvaélen, és hogy végül ő is „alányúljon” a fiatal irodalomnak. (Hasonlóképpen rafinált Hárs Endre korábban idézett gondolata, amely végki-csengésében mégis kissé élet veszíti.) Az „alányulás” gesztusa egyébként mindegyik írásra jellemző, leglátványosabban talán a kötet

szerkesztőjének, Károlyi Csabának a tanulmányára Láng Zsoltról (A PRÓZA FELSZABADULÁSA), ahol is a kritikus jótékonyan „nyúl alá” a szerző mondatainak, például: „*A kiindulópont: mondat... Am az ebből a világból való kilépés is csak a nyelv által lehetséges, és az elképzelt vagy meglelelni vélt ideális mondat teszi lehetővé az »ismeretlen, az istenekhez közeli ,én' világába« való belépést.*” Heroikus vállalkozás ez, hiszen a „legújabb irodalom” egyik „bibije” éppen a mondat. A szabad, büszke és szép, önmagával foglalkozó, önmagába kunkorodó mondat, amely mintha lemondott volna arról, hogy úgy foglalkozzék a rajta túli jelenségekkel, hogy közben ne állandóan önmagát magyarázza. Magyarázza a bizonyítványát. Amit a szülő rendszerint el is hisz neki. Sajnálja, vigasztalja és tovább magyarázza a bizonyítvány magyarázatát. A kortárs kritikák és tanulmányok mondatainak jelentős része olyan mondatokkal foglalkozik, amelyek szintűgy mondatokkal – saját magukkal – foglalkoznak. Ám e ponton már nem csupán az elemzendő művekről van szó, hanem a tanulmányíró önismeretéről is. Hisz ekkor már ő is belépett a dilemmáktól terhes „nemzedéki paradigmába”, és így a mű kérdései a saját kérdéseivé váltak. A művel való tapintata immár a saját maga iránti tapintata is. Miként a mű iránti kíméletlensége immár a saját magával szembeni kíméletlensége is.

Persze akad e kötetben néhány ellenpélda, például Farkas Zsolt tanulmányának (KI BESZÉL?) néhány következtetése: „*A nyelv mögül száműzött szubjektum, a szavak mögül száműzött dolgok időről időre átvérzik az irodalom szövegét. Egy arisztokratikussá váló beszédmód gögje ismét leckét vehet »legitimációs krízisből«, és mi lehetne ennél érdekesebb, felforgatóbb, termékenyebb számára/számunkra.*” Am az ilyesféle izgalmas, dinamikus gondolkodásmódnak és megközelítésnek többnyire híjával van ez a jótékony bábáskodással, akaratosággal, enyhe paranoiával és a valódi „szövegdrámák” iránt tapintattal viseltető könyv. (A számomra legizgalmasabb észrevételekre, tanulmányokra hivatkozásokkal és idézetekkel igyekeztem felhívni a figyelmet.) Kérdés persze, hogy mivel teszünk „jót” egy fiatal, még saját lehetőségeinek beteljesítése előtt álló irodalomnak. Azzal, ha „alányúlunk”, vagy azzal, hogyha „aláteszünk”? Úgy vélem, hogy ezzel is és azzal

is. E kétféle szempont és beszédmód megválasztása finom arányérzéklet és bátorságot igényel. De ebben a kötetben inkább az első értelmezési mód, vagyis a jótékony „alányulás” gesztusai érvényesültek, míg a kissé keményebb kritikai megfontolások – amelyek pedig újabb irodalmunk jövőjére, esélyeire, önismeretének gazdagodására nézvést valóban hasznosnak bizonyulnának – jobbra elmaradtak. Persze a „nemzedéki paradigmán” belül a kérdések nem úgy merültek fel, hogy ilyesféle ellenképzések, kritikák érvényesülhettek volna. (Kivételt képeznek a CSIPESSZEL A LÁNGOT efféle, a problémátlan önidentifikációs jelenségeket megpíszkálgató pillanatai: *„Egyébként pedig az is egyre nyilvánvalóbb, hogy ha egy író nemzedéke nevében akar beszélni, akkor előbb meg kell konstruálnia ezt a generációt. Nem értelmellen ugyanis az inkluzív többes szám első személyben elhangzó beszéd, csak nem árt kételkedni a kétely nélküli csoportképző hitelekben.”* – Szilágyi Márton tanulmányának befejező gondolata ez.) De a könyv bevallott programja, ahogyan az ELŐSZÓ-ban is áll: *„A megszületett írások inkább portrék, műelemzések, és kevésbé bírálatok, kritikák. Ez ennek a könyvnek a vállalt célja.”*

Talán nem a tanulmánykötet intenciójának vitatása, ha azt mondok, hogy ebben az ügyben jócskán érdemes még gondolkodni, és a mellőzött kritikai szempontokkal ötvözni e kötet elvitathatatlan (bár inkább előkészítő jellegű) érdemeit, újabb irodalmunk árnyaltabb, önkritikusabb és problémaérzékenyebb (tehát a vélt vagy áhított „közizlés” felé nyitni óhajtó) megértése és megérttetése érdekében. (Például jobban megpíszkálni a mondatokat.) Természetesen az „alányulás” nem kizárólag gyávaságot vagy túlzott tapintatot takarhat, és az „alátévés” sem szükségszerűen rosszindulatú keckeckedés. Tiszta formájában az előzőt *figyelmes elemzésnek*, az utóbbit pedig *éles szemű kritikának* nevezhetnénk. E két szempont és forma helyes arányától, illetve érvényesítésük éppen adott helyiértékétől, magyarán az alkalmazás közegétől függ a megszólaló jó- vagy rosszhiszeműsége. Mint ahogyan – szándéka szerint – ez a kritika is az előbbi csoportba tartozónak (tehát nem rosszmájú belebeszélésnek) vallja magát.

Bazsányi Sándor

## II

### CSIPESSZEL A LÁNGOT

Megvallom: nem tudok *kritikát* írni a CSIPESSZEL A LÁNGOT című kötetéről, mert elfogult vagyok. Nem tudom áttekinteni a könyv témaköreit, fejezeteit, pilléreit, fontosabb írásait, kiemelve a szerintem meghatározó tanulmányokat és elmarasztalva a sikerületleneket; képtelen vagyok „tárgyilagosan” eldönteni, hogy kialakul-e a tanulmányokból valami összkép, egészében véve jól oldotta-e meg a magára vállalt feladatot a szerkesztő, vagy továbbra is sok a nyitott kérdés (és melyek lennének azok). Balassa Péter, akinek nem csak kritikusi munkásságát tartom nagyra, így vall arról, hogy ő miért nem érez magában elhivatottságot a legújabb irodalom kritikai gondozására: *„Egy szó, mint száz: nem tudom jól és pontosan megírni, miért érzekelem úgy, hogy a '87 utáni magyar irodalomban, főként a prózában valami egészen mélyreható baj támadt. Ha pedig ennek kibogozására nem vagyok képes, akkor inkább ne szívóskodjak, ne erőlködjek.”* (Jelenkor, 1994. 201. o.) Nos, én nem hiszem, hogy a kortárs prózával komoly baj volna, ellenkezőleg, azt hiszem, hogy soha még ilyen érdekes és sokszínű nem volt a magyar irodalom, mint ma, amikor nem súlyosul már rajta annyi teher, mint általában az elmúlt két évszázad során. A rendszerváltozás külső tényezője mellett ebben alighanem éppen az utóbbi évtized során megjelent műveknek van a legnagyobb szerepük. Bámulatos, hogy a társadalmi átalakulással párhuzamosan milyen pillanatok alatt ható erővel, milyen határozottan alakultak ki a különböző irányzatok, milyen magától értődővé vált az irodalom önszerveződésének dinamikája. Tudom, hogy ez a nézőpont elfogultnak tűnik, ezért kritika helyett megkísérlem a tanulmánykötet olvasása során támadt gondolataimmal magyarázni és alátámasztani.

A kötet „belülről” láttatja a legújabb magyar irodalom kérdéskörét: részben a legújabb irodalommal rokonszenvező kritikások-irodalomtörténészek írják a művekről, részben egyes szerzők egymás munkáiról-munkásságáról. Több írásban is előfordul ugyanakkor néhány olyan alapvető megállapítás, amelyet a legújabb irodalommal nem

különösebben rokonszenvező kritika is elfogad és használ (bár természetesen más szempontok szerint értékel). Ezek:

1. A legújabb irodalom kifejezés lényegében nemzedéki alapon társított csoportot jelöl. Akiket ideszámítanak, mind 1956 után születtek, és a nyolcvanas évek közepétől kezdtek el publikálni.

2. A legújabb irodalom nem egységes stílus vagy eljárás: művei többfajta szövegszervező elv alapján épülnek.

3. Történetileg is két periódusra tagolható: egy olyan indító szakaszra, amelyben még fokozottan érvényesült a nagyvárosi underground által megszínezett neoavantgárd szövegirodalom hatása (1984/85/86–1990), majd a kilencvenes évek legelejétől ezt mindinkább a „történetmondáshoz” való visszakanyarodás, a szövegépítés új módszerei váltották fel.

4. A legújabb irodalom leggyakrabban emlegetett „ősei” Mészöly, Tandori, Nádas és Esterházy. Sok indíttatásuk egyenesen folytatott hagyománnyá vált, sokukat viszont újraértelmezett, építőelemnek használt a legújabb irodalom, tehát ezeket úgy vitte tovább, hogy eredetük vagy származásuk elhomályosult. A nagy törésvonal 1986-ban húzódik, az EMLÉKIRATOK KÖNYVE és a BEVEZETÉS A SZÉPIRODALOMBA megjelenése mentén.

5. A legújabb irodalom uralkodó műfaja a rövidtörténet (legalábbis sokkal alaposabb vizsgálódás tárgya a kötetben, mint a költészet). A „rövidtörténet” mint műfaji megjelölés számos egymástól lényegesen eltérő eljárási mód összefoglaló elnevezéseként szerepel. Az e címszó alá itt besorolt szövegek általános jellemzőjüket megállapítható a szövegszerű (tehát nem világszerű) alkotásmód, a disszemináltság, az alany viszonylagossá válása (a nyelv által keletkező szubjektum) és a jelentésbizonytalanság.

Ezt a leírást kiegészítendőnek tartom egy más szempontú vázlatos áttekintéssel is. A külső adottságrendszer törésvonalai nem mindig esnek egybe irodalmi paradigmaváltással. Most viszont alighanem egybeesésről van szó, akkor is, ha az irodalmi paradigmaváltás néhány évvel megelőzte a rendszerváltozást. Ilyen alapvető törésvonalak esetében nem árt az irodalmi alapviszony változását is figyelembe venni. A változás ma nem jelenti azt, hogy „a régi” alapviszonyt

felváltja „az új”, hanem mindössze annyit jelent, hogy olyan tényezők kezdtek el hatni ebben az alapviszonyban, amelyek hosszabb távon valóban gyökeres átrendeződéshez fognak vezetni.

a) Mindenekelőtt nem magyar irodalomról, hanem magyar irodalmakról kellene beszélnünk, mivel olyan kánonok élnek egymás mellett, amelyeknek a közös nyelven kívül nincsen sok közük egymáshoz. Ez egyáltalán nem baj, sőt természetes, hogy bekövetkezett, mindössze annyit kell figyelembe venni, hogy írásműveket csak kánonon belül érdemes osztályozni, maguk a kánonok nem osztályozhatók, és nemigen rangsorolhatók. Általános érvénnyel ma már nem lehet olyan értékítéleteket megfogalmazni, mint azt akár a közelmúltban megjelent irodalomtörténetek teszik a legújabb irodalom előfutáiraival (igaz, hogy ők még potenciálisan az ország, sőt a világ magyarságához szóltak, ma meg ki-ki a saját olvasóközönségéhez szól). Talán egy közös vonása van az összes kánonnak: az, hogy külön-külön élethalálharcot vív a szórakozatóipar (kultúraipar, audiovizuális ipar, média) ellen.

b) Az író és műve nem számíthat többé lényeges mértékben esztétikumon kívüli felhajtóerőre. Sőt nem betöltendő feladatuk van, hanem esetleg némi halvány esélyük a fennmaradásra az elektronikai ingeráradatban. Az a mű sikeres és marad fenn, amelyet kinyitnak, ahelyett, hogy megnyomnák a képdoboz indítógombját (a korábban olvasási kultúrájáról híres magyar társadalom néhány év alatt nyugatívá vált). Az írott műalkotás ugyanakkor nem *konkurál* az ipari úton előállított audiovizuális tömegtermeléssel – ez már a méretkülönbség miatt is képtelenség –, hanem kimondva-kimondatlanul *ellen-sége* annak.

c) A kritika helyzetében látszott ez idáig a legkevesebb feltűnő változás. Az utóbbi néhány évben viszont ezen a területen radikális változás állt be. A paradigmaváltás előtt a kritikus is potenciálisan „az országhoz” szólt, ma viszont réteg-olvasóközönséghez szól. Olyan réteghez, amelynek ráadásul jelentős részét maguk a szerzők és holdudvaruk teszik ki. Ezért nem véletlen kritikusok és írók feltűnő összecúsúszása a kötetben. Bár hasonló jelenség ez, mint amelyet már Karinthy is



gúnyolt néhány évtizeddel ezelőtt, mégsem ugyanaz.

d) Nem ugyanaz, mert nemcsak író és kritikus kerül egyre közelebb egymáshoz, hanem a régejirodalom lényegéből következően író és olvasó is egyre inkább összecsiszani látszik („magunkat olvassuk”). Kis karámba terelődnek írók, olvasók, kritikusok.

Bizonyára alaposabb vizsgálatot kíván az irodalmi alapviszony változása, itt mindössze felmutatni szerettem volna, hogy még a tíz évvel ezelőtti állapotokhoz képest is mi minden változott gyökeresen. S ezt, a minden irodalomtörténeti vagy -kritikai vizsgálat előfeltételeként elvégzendő alapvetést hiányolom a kötetből. Az írások túlnyomó többségével azután már nincsen bajom, csak furcsa, hogy általában nem derül ki: teljesen más, alapvetően megváltozott feltételek között folyik a fejtegetés. Nézzük meg a továbbiakban az új feltételrendszer diktálta esztétikai változások egy-két jellegzetességét is. Mondják, hogy a kortárs művészet hermetikus, egyre inkább magába záródó, egyre nehezebben értelmezhető. De akkor mi a művészet szerepe ma, mire jó ez a „legújabb” irodalom? Netán a média tömegbefolyását szembesítené alternatív valóságokkal, felvillantaná a hiteles lét fényét a mesterséges világban? Erről nincsen szó. Ismeretes, hogy a műalkotás kataritikus szerepéről vallott felfogás nemcsak azért vált kérdésessé, mert szüntelenül kavarg körülöttünk az ingeráradat (amelyben olcsó katarzis is van elég), hanem azért is, mert olyanfajta műalkotást, mint amilyen neki kiváltképp tetszik, a legtöbb fogyasztó bizonyos idő után saját maga is létre tudna hozni, illetve úgy érzi, hogy erre talán képes lenne. Nem tükrözés, nem megváltozott eszmék kifejezése, nem érdekes történetek elmondása, nem lelki megtisztulás előidézése, nem *értelmiségi* szolidaritás megteremtése, nem szó-rakoztatás, hanem véleményem szerint maga a mű esztétikai kommunikációjáról folytatott beszéd, egyfajta szolidáris tapasztalatcsere a „legújabb” irodalom nyújtotta esztétikai élmény leglényegesebb *érzelmi* jellemvonása: egyéni és intézményes befogadói szinten egyaránt. Ha nem kerül sor tapasztalatcsere, nem hat a mű. A befogadás során ugyanis kérdésessé válik, más megvilágításba kerül eddigi esztétikai élményeink bizonyos része,

s ez (amint azt az irodalomkritikai fogadtatás jól mutatja) sok befogadónál értelmezési, sőt egyeseknél talán identitásválságot is okoz. A központi kérdés most már az, hogy hajlandó-e kitenni a befogadó magát ennek a veszélynek, hajlandó-e esztétikai diskurzust folytatni a műv(ekk)el, valamint saját maga identitásával. Élvezetes, illetve legalábbis hasznos folyamatnak tartja-e az interpretációt akkor is, ha a szöveg minden jel szerint viszonylagossá kívánja tenni irodalom(művészet)felfogásának egészét? Itt messzemenően nem a rilkei „változtasd meg éted” elvéről van szó, hanem arról az írói fikcióról, hogy „a szöveg ezt (vagy azt) állítja, s te ki vagy?”. Lényegében tehát lehetséges (ha kell: mesterséges) szövegválságok, identitásválságok esztétizálása történik. Mi sem könnyebb, mint becsukni és félretenni bármelyik ilyen könyvet; mint kifordulni bármelyik ilyen kiállításról. A CSIPESZSEL A LÁNGOT tanulmányaiban mintegy ötven-hatvan irodalmi műről készült elemzés, történik említés. Ehhez az anyaghoz hasonlítható nagyságrendű nagy kiállítás például a kasseli Documenta vagy a velencei Biennálé egy-egy tematikus együttese. Elképzelhetetlennek tartom, hogy interpretációs segítség nélkül a szakemberek legszűkebb körén kívül bárki is eljutna egy ilyen kiállítás (irányzatainak, műveinek) értéséig. És ebben nincsen semmi különös; számomra inkább az tűnik különösnek, hogy a legújabb irodalom útját eddig a kötetig nemigen kísérte éppily magától értődően értelmezési és befogadási segédanyag, s ami megjelent, sem talált lelkes fogadtatásra. Miért tartja a befogadók többsége a legújabb irodalom értelmezését kinkeservnek?

A kötet szerzői (Wirth Imre és Garaczi László kivételével) nemigen foglalkoznak a legújabb irodalom kritikai visszhangjával. Teljesen nyilvánvaló azonban, hogy a befogadók többsége jelenleg olyan élvezetnek tekint a tapasztalatcsere-t ezzel az irodalommal, amelyben legföljebb mazochisták lelhetik kedvüket. Az újabb irodalmi műalkotások nagy része tagadhatatlanul nemcsak megnehezíti, hanem sokszor egyenesen szabotálja a könnyű befogadást. Ennél a jelenségnél elsősorban nem az esztétikai és a nem esztétikai felhasználat közötti villódzás a fontos, hanem a befogadás önműködő jellegének (lényegében

a hagyományos *műélvezetnek*) a megszüntetése. Ugyanakkor az ilyen esztétikai élmény sokakat frusztráló jellege csak külsőleg: valójában nem taszítani és szűkíteni akar, hanem olyan új dimenziót, olyan köztes tartományt feltárni, amelyben az értelmezés lehetsége és lehetetlensége egyszerre adott. A legújabb irodalom felhasználását összefoglalóan az jellemzi, hogy egyenként tökéletesen „érthető”, nagyszámú befogadó által hasonló módon dekódolható jelkonfiguráció olyan viszonyba kerül egymással, amely nem teszi lehetővé hagyományos értelmezésüket. Idegenné válik ezáltal a szöveg, de hát az *idegenség*, a *másság* mindig is a művészet egyik kitüntetett jellemzője volt. Mindez nem új, mutatis mutandis jellemzi Mészöly Miklós, Tandori Dezső, Nádas Péter vagy Esterházy Péter és kortársaik írásművészetének egy részét is. A paradigmaváltás során viszont újraszituálódott az *idegenség* és a *másság* esztétikuma. A mindennapi életet hézagmentesen kitöltő audiovizuális ingeráradat (amelynek csak parányi része nevezhető hagyományos értelemben kulturálisnak) burokként vesz körül mindannyiunkat. Bizonyos szempontból engedjük, hadd hasson – például a mindennapok esztétizálása kevés embert bánt tudatosan –, más szempontból, a gondolkodás, a normák, az esztétikai értékítéletek szempontjából sokszor ellenvéleménnyel élünk. Nagyon kevesen utasítják vissza kerck perck a mediális ingereket és a befolyásolás módját: archaikus közösségi minták szerint élők, illetve olyanok, akik a társadalomból való kivonulást választották. Az én olvasatomban valami hasonlót csinál a legújabb irodalom is – kivonult a társadalomból. De nem azért, hogy új esztétizmus, új elefántcsonttorony, új l’art pour l’art eszméjének hódoljon, hanem azért, hogy távolságot teremtsen. Az emberi beszéd, a nyugodt esztétikai tapasztalatcsere feltétele ugyanis bizonyos megengedő distancia. Nagy empátiával és számomra meggyőzően ír Balassa Péter a szolidaritás szöveg-szervező erejéről. S ha azt mondja, hogy „*Engem az irodalom beszéde mint az emberi lény történelmének, sorsának mással nem pótolható tanúsítása érdekelt és érdekel ma is*” (Jelenkor, 1994. 200. o.), akkor egyúttal az újabb irodalom credóját is megfogalmazta. Egy (technikai) különbséget látok az ő szemléletmódja és a

legújabb irodalom szemléletmódja között: míg ő a szerző *vertikális alászállásáról* beszél, én az újabb irodalom generáló elvét inkább a *horizontális távolításban* jelölném meg. A legújabb irodalom tehát nem a *hüteles lét* fényét villantja fel a mesterséges világban, hanem az autonóm, az ítélőképés, a független és erkölcsös *felöltött ember* képét kódolja a szövegbe, vázolja fel egy olyan világban, amelyben eszbontó kakofóniával minden azt harsogja, hogy hidd ezt vagy azt, legyél ilyen vagy olyan, edd ezt meg azt. A legújabb irodalom kizárólag komoly olvasói hozzájárulással, együtt alkotással értelmezhető, mivel radikálisan lecsapja a zajláda tetejét (vagy, másik eljárásként, az amúgy is elviselhetetlen ingeráradatot még tovább fokozza), s innen mondja: nézzük, hányadán állunk. A befogadó mindkét esetben kellemetlenül érzi magát. Könnyebb a zsarnokság, az erkölcsi romlás vagy a nyelvromlás írói reflexiójához viszonyulnia, mint a mélységs mély csendhez vagy az önműködő üvöltözés megjelenítéséhez, amelyből első megközelítésre semmilyen értelem nem hámozható ki. Ezzel a megjelenítéssel szemben (s éppen ezért keletkezett!) csak egy értelmes és emberi magatartás körvonala látszik felderengeni: a tapasztalatcsereé. Egy olyan esztétikai kommunikációé, amely *nem a másik meggyőzésének vagy súlyos érzelmi befolyásolásának színdékan alapuló diskurzus*, hanem, ismét Balassával szólva, az emberi lény történetének, sorsának mással nem pótolható tanúsítása – számtalan apró prizma-ban, teszem hozzá én. Tehát nem kommunikációképtelenség következett be a szabadság ellenéve, hanem a szabadság *következtében* megváltozott, egyre inkább párbeszéddé, együttműködéssé válik az esztétikai kommunikáció alkotó és értelmező között. Ez viszont a dolog természetéből következően megköveteli a befogadói viszony nagyfokú esztétizálását. MASHOGYAN szólva, maga a befogadás is műalkotássá (legalábbis a műalkotás integráns részévé) válik. Természetesen nem a világ mindennapos, kommersz esztétizálását éltetem, hiszen az nem más, mint otromba és visszataszító *árta(lma)llanná hazudás*. Megengedem, hogy a legtágabb értelemben vett mediális esztétizálásnak sem kifejezett és előre megfontolt célja volt a minket körülvevő álvilág megalkotása, ám ez mit sem változtat azon,

hogyan (elsősorban nagyfokú önreflexivitása miatt) mégiscsak ez lett az eredménye. Nem vezet-e szükségszerűen a befogadói viszony esztétizálása, valamint a tapasztalatcserével járó önreflexivitas is álvilág(ok) létrejöttéhez? Dehogynem. De azzal a nagy különbséggel, hogy ezek szerzőben és befogadóban egyaránt tudatosan teremtett és genezisükben is állandóan reflektált álvilágok, tehát ilyen (játékos) jellegük nyilvánvaló, míg a mediális esztétizálás átláthatatlan és külső szempontból szinte reflektálhatatlan – csak annyit tudunk mondani róla, hogy nem jó.

Végezetül néhány szót szeretnék szólni arról, hogy megteremthető-e a befogadói diskurzus ezzel a legújabb irodalommal – hiszen sokan párbeszédképtelennek tartják –, s ha igen, ad-e fogódzót, használható-e a kötet ebből a szempontból is. A legújabb irodalom (és művészet) kifejezett kommentárigényét tekintve rendkívüli mértékben méltánylandónak tartom a CSIPESSEL A LÁNGOT című gyűjteményes kötet szerzői – véleményem szerint sikeres – erőfeszítését, hogy áttekinthető, könnyen alkalmazható olvasási stratégiákat és interpretációs sémákat bocsássanak a legújabb irodalommal ismerkedni vágyó olvasók rendelkezésére. Példaképpen Hárs Endre tanulmányát említeném („A SZÖVEG: ELEVEN HAL”). Garaczi László és Németh Gábor prózájában – írja Hárs – bizonyos csúsztatások, dimenzióváltások, logikai hibák szövegyszerző elemként működnek. Ő ezeket törésvonalaknak nevezi, és működésüket Németh Gábor: ELEVEN HAL című szövegén mutatja be, amely eredetileg a *Jelenkor* HALSZEMHALSZÁM című tematikus számában jelent meg. Meggyőzően vázolja fel a bonyolult szövegstruktúra törésvonalait-váltoit, amelyeken szerző és olvasó egymásra licitálva cserélgeti a szinteket, anélkül azonban, hogy az elágazásokkor hozott döntések egy bizonyos irányba terelnék a szöveg interpretációját, hiszen valamennyi szál továbbfut, míg körkörösén összeérve, összetekeredve az eleven hal ki nem csusszan az értelmezői fogásból. Természetesen nemcsak Hárs Endre tanulmánya ilyen gondos és élvezetes munka, hanem a kötetben szereplő legtöbb írás is arra készíti az olvasót (arra készít engem), hogy vegye(m) kézbe az elemzések tárgyát, a legújabb irodalom műveit.

Deréky Pál

## A POLGÁR ÉS KORA

### Egy könyvsorozatról – négy regény kapcsán

*Molnár Ferenc: Az éhes város*  
*Pesti Szalon, 1993. 411 oldal, 360 Ft*

*Kóbor Tamás: Budapest*  
*Pesti Szalon, 1993. 385 oldal, 360 Ft*

*Ritók Emma: A szellem kalandorai*  
*Pesti Szalon, 1993. 514 oldal, 460 Ft*

*Harsányi Kálmán: A kristálynézők*  
*Pesti Szalon, 1993. 454 oldal, 460 Ft*

#### I. A válogatásról

Lehet-e a „déljü vü” egy válogatás szerkesztői vezérmotívuma? – kérdezhetnénk, elmerengvén ama rövid ismertető szövegén, amelyet a Pesti Szalon Könyvkiadó SZÁZAD ELEJI MAGYAR KORRAJZREGÉNYEK címmel útjára indított sorozatának köteteiben olvashatunk. A fülszöveget helyettesítő csinos könyvjelzők hátoldalának néhány mondata a vállalkozás életre hívásának célja és körülményei felől a következő útbaigazítást adja: „Urbanizáció, modernizáció, polgárosodás. Korrajzregények az 1900-as évek elejének Magyarországról. Azon belül pedig a kor Budapestjéről, arról a városról, amelyben manapság az új folyamat a csaknem száz év előttihez hasonló helyzeteket teremt. Nem lehet tehát közömbös, hogy éppen most és éppen ebben a körben találja meg a bank [ti. a szponzoráló pénzintézet – Sz. J.] azt a kiadót s rajta keresztül azt a könyvsorozatot, amelyet támogatni kíván. A szponzor ezúttal – akárcsak jönevű elődjei sok évtizeddel ezelőtt – nemcsak az irodalom és nem pusztán a művészet, hanem egy, ezekben a művekben ábrázolt társadalmi folyamat – a polgárosodás – mellé állt.” Mondhatnánk persze, hogy a fülszövegeknek nem dolguk, hogy néhány figyelemfelhívó mondatnál többet közöljenek, s komoly ember nem hagyatkozhat rájuk, ha tájékozódni kíván a sorozatszerkesztés mélyebb elvi, történeti és esztétikai szempontjai felől. A „lényegnek” magukból az újra megjelenő regényekből, illetve sorozattá összeálló együttesükből kell kiviláglania.

Tekintsük tehát a tizenhét kötetesre tervezett vállalkozás könyvcímeit, és próbáljuk meg rekonstruálni a szerkesztői szándékot.

Első ötletünk, hogy a kiválasztott regényeket talán a történelmi idő „magától értődő” közössége szervezte egybe. Az eredeti megjelenés éveit közrefogott huszonhat esztendőről (ennyi telt el ugyanis a sorozat nyitányának, Molnár Ferenc *AZ ÉHES VÁROS*-ának 1901-es első megjelenése és a záródarabnak szánt legfiatalabb regény, Babits *HALÁLFIAINAK* 1927-es publikálása között) azonban aligha állítható, hogy bármilyen releváns történeti szempontból homogén korszak lett volna. Sőt összetettebb két és fél évtizede a modern magyar történelemnek kevés adatott. Mintha egy mozielőadás előzetesét néznénk: ez a huszonhat év éppenséggel minden fontosat felvonultatott, amiről azután a XX. század mozgalmái, drámái, katalklizmái és katarziszai szóltak. A politikai fordulatok leltára csaknem teljes. A millennium Magyarországnán született ember – be sem töltvén életének harmadik ikaszt – három emberöltőnek is sok élettapasztalatot mondhatott már magáénak. Gyermekként még éppen megérintette a századvég európai szellemű liberalizmusának békés és ígéretes atmoszférája; kiskamaszként végigélte az első világháború soha korábban nem látott méretű viláégését; a reformszándékú „őszirózsa” demokratizálás, illetve a rövid életű kommunizmus idején érettségizett; s eljövendő felnőttéletének alakítása felől merenghetett a revansista fehérterror, majd az új „kiegyezést” és modernizációs nekilendülést ígérő bethleni konszolidáció korában. „Normális” polgári életkezésnek tehát nemigen nevezhető ifjúkor volt ez, kiegyensúlyozott neveltetésnek nemigen kedvező megzavarodottsággal. Napjaink terminológiájában fogalmazva, e tipikus századfordulós figurának ugyanis legalább három „rendszerültáshoz” kellett alkalmazkodnia (vagy legalább valahogy viszonyulnia), s közben tudomásul vennie, hogy Trianon révén az ország területe egyharmadára, lakossága csaknem felére csökkent; hogy rokonai, egykori iskolatársai és barátai egyszerűen egy másik ország lakói lettek (és az adott szempontból másodlagos, hogy határon túli kisebbségként vagy politikai emigrációban váltak-e hirtelenében „külföldiekké”); hogy a gyermekkori családi mesék öröknek gondolt kiegyezés kori keretei egymásnak feszülő indulatok, romantikus ábrándozások vagy el-

keseredett szitkozódások tárgyaivá váltak. Ha ezeket az élethelyzeteket magunk elé képzeljük, behatőbb történelmi stúdiumok nélkül, egy kis empátiával is eljuthatunk a belátáshoz, hogy „magától értődő” közösséget könyvsorozatunktól eleve ne várjunk.

Második ötletünk ezért az, hogy a sorozat szerkesztő, az irodalomtörténész Bodnár György talán éppenséggel arra törekedett, hogy az egymásra rakódó élményeknek az imént csak taxatív felidézett sokrétűségét mutassa be, és teljes spektrumot rajzoljon a korai magyar polgárság önbizalomteli indulásáról, megzavarodásáról, az ábrándok és indulatok csak önmagukból levezethető megbicsaklásairól, az egymásnak uszuló eszmékről – úgy, ahogy azok az egykorú regényirodalmon ott hagyták a maguk lenyomatát. A tizenhét korráregényre ezért csak azzal a szemmel tekinthetünk, hogy újrakiadásuk révén vajon „minden fontos” közöltetik-e velünk, amit a megcélzott korról tudnunk kell.

Ha azonban e második lehetséges – valljuk meg, igen összetett megfontolásokon nyugvó – szerkesztési elv megvalósítását keressük, akkor talán még nagyobb zavarba kerülünk, mint kerültünk az elsővel, a korszakolás „értelmének” megfejtésével. Mert a megjelenendő könyvek skálája láttán egyfelől súlyos hiányérzeteink támadnak: aligha védhető ugyanis, hogy a honi polgárság születését, a századforduló uralkodó érzés- és eszmevilágának hiteles korabeli képét kapnánk egy olyan regényegyüttesből, amelyben egyetlen Mikszáth-, Gárdonyi-, Ambrus-, Bródy- vagy Krúdy-regény sem szerepel; másfelől, értetlenkedve és némi megdöbbenéssel fogadjuk ama szerkesztői ízlést, amely a pesti intellektuelek forradalmi radikalizálódásának „szavahihetőbb” szociográfusát látja Ritoók Emmában, mint Sinkó Ervinben, s amely a népies indíttatású kapitalizmuskritika hívebb reprezentánsának tartja a sorozatban magát két regénnyel is képviseltető Szabó Dezsőt, mint a válogatásból teljesen hiányzó Tamási Áront vagy fiatal Tersánszkyt.

További szempontként felmerülhet, hogy a vállalkozás igazából vett célja, hogy egykor népszerű, mára azonban elfeledett művekre irányítsa az olvasóközönség figyelmét. S bár minden ilyen törekvés magában hordja annak kockázatát, hogy az idő rostáján kihullott

művek közül esetleg olyanokat emel fel, amelyek nem kényszer vagy agyonhallgatás okán sülyedtek el, hanem egyszerűen azért, mert rosszak voltak, mégis – a recenzens a szempontot méltánylandónak, sőt eredetinek és tisztességesnek tartaná. Már csak azért is, mert ki vindikálhatná a megfélebbezhetetlen igazságosztó jogát arra, hogy – magában előzetesen tökéletesen annullálván a XX. század megosztó ideológiai és irodalompolitikai csatáinak kártékony hatását – valóban elfogulatlan ítéletet képes alkotni „igazról” és „hamisról”, „értékesről” és „értéktelenről”. Elvileg tehát jogosult az a logika, amelynek érve valahogy így szól: a történelmi önismerethez hozzátartozik, hogy a mai olvasók ne csak jó vagy rossz hírből ismerjék, ami a század első három évtizedének írói létrehozta – adjuk ki ezért újra mindazt, amit egykor a közönség olvasott és vitatott. A szelektálásban pedig mindenekelőtt egy technikai szempontot alkalmazunk – az utolsó kiadás évszámát. Mondjuk ki, hogy az újrapolgárosulásnak nagy lendülettel nekifeszülő, itt és most élő nemzedékek nagyobbik része aligha ismerheti a megcélzott korszak hazai regényirodalmából mindazt, ami – természetesen – negyven évnél régebben jelent meg utoljára. Adjuk ezért meg mindenkinek a szabad tájékozódás lehetőségét, hogy a kiadási évszámok merőben technikai szempontja nyomán létrejött irodalmi arzenálból a maga ízlése szerint választhassa ki azt, ami megszólítja és ami nem.

Nem lévén irodalomtörténész, nem vállalkozom arra, hogy megbecsüljem, tizenhét kötetnyi terjedelem vajon elég lenne-e egy ilyen módon kialakított könyvsorozat valóban korrekt összeállításához. De szakmai szempontokat nem kell érvényesítenem ahhoz, hogy azt viszont könnyűszerrel megállapíthassam: a válogatást e technikai megfontolások semmiképp sem vezérelhették. Mert például Szabó Dezső *AZ ELSODORI FALU*-ja éppenséggel négy évvel ezelőtt, 1989-ben jelent meg utoljára (a debreceni Csokonai Kiadó gondozásában); de nem sokkal régebbi a sorozattervben szereplő három Babits-regény legutóbbi kiadásának évszáma sem: a *KÁRTYAVÁR* és a *TIMÁR VIRGIL FIA* 1982-ben, a *HALÁLFIAI* 1984-ben került újra a Szépirodalmi Könyvkiadó kiadásában a könyvesboltokba; Csathó

Kálmán *VARJÚ A TORONYÓRÁN*-ja ugyancsak a Szépirodalminak köszönhette 1983-as legutóbbi megjelenését stb. – Az tehát, hogy e regények részévé lettek-e a kortárs kultúrának vagy sem, közülük melyek igen s melyek nem, a közönség mely részének igen és melyeknek nem, aligha múlhatott a hozzáférhetőség egyszerű technikai mozzanatán.

Végül, ha már kudarcot vallottunk rejtvényfejtői képességeinkkel, tanácsstalanságunkban a sorozatszerkesztő által írt kommentárokhoz fordulunk. Kötetről kötetre várjuk és reméljük, hogy Bodnár György kezünkbe adja majd a kulcsot. De az eddig megjelent négy regényhez írt utószókból legfeljebb egy *negatív szerkesztői elvről* értesülünk: az újraközölt regények *egyike sem regény*. Rendre a következőket olvassuk: „*E néhány tájékoztató mondatban mesét ismerteltünk, de be kell vallanunk az olvasónak, hogy ismertelésünkben olyan regényi azonosságot tulajdonítottunk AZ ÉHES VÁROS-nak, amellyel az valójában nem rendelkezik. A fiatal Molnár Ferenc vakmerő volt, amikor a századfordulói Budapest körképének megalkotására vállalkozott, de nem volt bátorsága a mese vállalásához. Művét realista regénynek szánta, pedig anyagát és anyagkezelését csak a meseszérség hűtelesíthette volna.*”

Azután: „*Ha az író megelégedne a leírások hangulatával, és oksági összefüggések nélkül helyezné a leírások mellé a mesét, akkor aligha hiányolnánk a regényszerűséget Kóbor Tamás BUDAPEST[jéből]... Kóbor Tamás ebben a művében nem a leírásra bízta mondanivalóját, hanem a szerelmi történetre, aminek az a következménye, hogy mind a városkép, mind pedig az alakrajz kohéziós erő nélkül marad.*”

Majd a harmadik utószóban: „*Ritókó Emma művének címéről eddig nem szóltam, de már körülírtam. A SZELLEMEK KALANDORAI – hangzik ez a cím, s... nem szorul magyarázatra: tendenciózus összefoglalása egy tendenciózus regénynek. Ami megállhatott volna a filozófiai regény pontján, de még ott sem talált volna rá regényszerűségére. [...] A regényszerűség hozzásegíthette volna A SZELLEMEK KALANDORAI-t a túléléshez. Hiánya kiszolgáltatott az eszme- és politikatörténelmi ütelkezésnek.*”

Végül a negyedik regény utószavában, Harsányi Kálmánról: „*Így A KRISTÁLYNÉZŐK-ben végigkövetett kísérlet örökké változtatja útjait: az egyikben az egyetemes emberi lélek tartalmaihoz közelíti a regényt, a másikon pedig a tudományos*

*fikció segítségével a megidézett lelkiállapotot hivatott kiemelni a köresetek közül. Aligha kell külön bizonyítani, hogy a két útnak találkoznia kellene, mert a regény csak így érkezhette el ahhoz a fantaszikunhoz, amely egységes közeget alkothatna a különböző eredetű motívumok számára. Hiszen a regény világának önhitelesítőnek kell lennie. [...] S elvesztik regényi életgyökereiket Harsányi Kálmán hősei is. Nincs emberi dimenziójuk, hitvallásaikat nem veszik körül eleven esetlegességek... Regénye... gyakran ösztönöz újraolvasásra, de kielégítellenül hagyja a művészi beteljesülésre vágyó olvasót."*

A szerkesztőtől tehát mindenki megkapja a magáét – kivéve a tájékozódásra éhes mai olvasót. Mert *eligazítást* (legalább néhány adalékot az egyes regények keletkezéstörténetéről; összefoglaló életrajzi jegyzeteket azokról az írókról, akiket a nagyközönség mára elfeledett; a művek korabeli fogadtatására utaló rövid beszámolókat) nem ad számunkra Bodnár György. Az idézettekén túl a szerkesztő kommentárjaiban mindössze néhány további dodonai utalást olvashatunk a mai népies-urbánus viták és Harsányi Kálmán korabeli kultúrkoncepciójának „párhuzamairól” vagy arról, hogy „*az olvasó történelmi meggyőződésétől függően ítéheti meg a mű tényeit – a nemzetiszínű sapharóza letépését, a lakásrekvizitálást, a kivégzéseket vagy a menekülésre kényszerítő félelmet –, de tényismeretétől és meggyőződésétől függően is aligha tudja kétely [sic!] nélkül követni az írók a bemutatott bajok, bűnök és tragédiák közös nevezőjének megfogalmazásában. E közös nevező ugyanis Ritoók Emma gondolatmenetében a zsidóság faji tulajdonságként megnyilatkozó szerepváltozása a történelemben...*”

Magunkra maradtunk tehát talányainkkal. Ami megfejtésünk adódik, az a „*déjã vu*”-élmény mint szerkesztési elv, pontosabban Bodnár György „*déjã vu*”-i. De valljuk be: az, hogy az értékek és ideológiák zavarának jelenkori honi vásárában kinek, miről és mi jut eszébe egyszer már megélt „*mintha*”-élményként, ömagában kevéssé érdekes személyes kérdés. Mondhatnánk, szóra sem érdemes – magánügy. Közügygyé egy elfecsérelt lehetőség avatja. Mert nem mindennap kínálkozik alkalom – és mecenatúra – arra, hogy régi könyvek új kiadást érjenek meg, mégpedig közülük mindjárt vagy másfél tucat. Akit egy ilyen lehetőség tartalmaz kiak-

názásával bíznak meg, annak pedig igen nagy a felelőssége: egy sorozat ugyanis több, mint tizenhét egymás mellé helyezett könyv a könyvespolcon. A Bodnár György összeállította válogatás azonban a lehetőséget legalábbis kiaknázatlanul hagyja. A sorozatot az ideológiai és politikai zavar, a bizonytalan esztétikai ítéletalkotás, a történelmi súlyú „*üzenetek*”, valamint a valóban fontos korabeli ismeretek alig kibogozható, kusza egyvelege jellemzi. És ez még akkor is kár (a szónak mind sajnálkozó, mind kemény ítéletet sugalló értelmében), ha az eddig megjelent négy regény hozzáférhetővé tételét ugyanakkor üdvözlendő dolognak tartom.

Mert négy olyan könyvről van szó, amelyekről napjaink olvasóközönségének – más és más okból ugyan, de – érdemes tudomást vennie.

## 2. A négy regényről – eszme- és társadalomtörténeti szempontból

Az irodalmi kort, amelyben a négy regény született, Halász Gábor egy alig később keletkezett (1931-ből való) esszéjében az alábbi szavakkal jellemzi: „*Az irodalomnak nemzetet irányító hatása csak egy szerencsés történelmi pillanatra tarthatott. A keringő áram hamar megszakadt, és a század végén irodalom és társadalom minden kapcsolat nélkül, közömbösen és értellenül állottak egymással szemben. Az új intelligenciából hiányzott a közönséggé tömörülés lehetsége, az igényes érdeklődés, amely erőfeszítésekre kényszeríti az írók, megszabja a jó átlagnívót, és végzi a nélkülözhetetlen selejtező munkát. [...] Így jött létre a mai, regényben, színdarabban, újságcikkben már alig különböző átlagstílus, amely... iskolát csinált. [...] A társadalomtól elkülönülő írók munkája sikertelen maradt szépprózánk urbánusabb és értelmibb formáinak kialakításában, amelyek pedig előfeltételei az elemző regénynek. [...] A stílus ugyanis nemcsak egyéni tehetség és az elsajátított műhelygyakorlat eredménye, hanem függvénye az írókat körülvevő közönség műveltségi és izlésszínvonalának, a társadalmi szabályok, előítéletek és igények feszítőerejének... a stílus alkalmazkodás a társadalomhoz. [...] A mesterségbeli hagyományként átvett, nem egyénileg megfigyelt és újragondolt társadalomkép szükségszerűen egyre általánosabbá, határozatlanabbá fakult... Aki mágnásról, polgárról, parasztról valaha igazán jót írt, egyszerre volt előítéleteik rabja és bírálója, érdeklődő és leleplező,*

*bajtárs és áruló. Méltányolta a mágnás mágnásságát, a polgár polgárságát, a paraszt parasztságát, és fölébük kerekedett, amidőn alakot formált belőlük. [...] A gentryvel foglalkozó regényíróink nem tudták levetni a naiv gyönyörködéstől a mély felháborodásig ívelő elfogultságukat; munkájuk ítékezés, de csak a maguk törvénykönyve alapján. [...] Átlagintelligenciák átlagizléssel és átlagtehetséggel, de az író kivételes lényének, vezetésre hivatottságának tudata erősebben él bennük, mint valaha.”* (REGÉNYEINK TÁRSADALMI SZEMLÉLTE. In: Halász Gábor: TILIAKOZÓ NEMZEDÉK. Magvető, 1981.)

Indulatos és elkeseredett szavak, amaz évek élményanyagával a háttérben, amelyeket – az interpretációk sokszínűsége ellenére és mellett – egyöntetűen a nagy lehetőségek elmulasztását követő megzavarodás koraként, Ady vateszi jóslatainak igazolódásaként szokás emlegetni. Ha pedig ez a kor a „vesztés” és „elveszés” kora, amelynek regényirodalmi legfeljebb az „átlagérzelmeket” és az „átlaggondolkodást” képes megjeleníteni – miért írtam fentebb mégis, hogy a korabeli prózairodalom most újjólág kiadott négy darabjáról érdemes a mai olvasóknak tudomást venniük? Vajon nem merő időpazarlás-e a le-tűnt idők félrecsúszott alkotásaival foglalat-skodni, amelyeknek tanulmányozása lehet ugyan különféle humán tudományok műve-loinek hasznos, sőt kötelező tevékenysége, de amellyel az irodalomkedvelő közönségnek aligha van ma már dolga?

Nos, azt hiszem, a mai olvasó számára a század első két évtizedének prózairodalmá-ból éppen az lehet a fontos, ami az esztétikai normákból jöttányit sem engedő irodalomkritikust joggal bosszantotta: ez pedig a regényírók „átlagbeszédben” megformált át-lagítélkezése. A négy mű négyféle ítéltetését úgy érdemes vennünk, ahogy vannak – törté-neti értékű dokumentumokként. Hiteles lenyomatai ugyanis a század első két évtize-dét uraló kulturális atmoszférának – az írás-tudók félpolgári gondolkodásának, a korsze-rű eszmék iránti fogékonyságának és a „mo-derntől” való egyidejű viszolygásának, a libe-rális és a rendiesen konzervatív erkölcs oly jellegzetesen kelet-európai összehogozódásá-nak, a kozmopolita nagyvonalúságnak és a provinciális kisstíluságnak. Mindannak, ami máig ívelő, ma is megosztó és mégis közös szellemi örökségünk.

A négy regény a félpolgárisultság e kul-túrközösségének és a belőlük való kitérés kü-lönböző kísérleteinek négy útját jeleníti meg. S bár születésük körülményeiben, íróik világ-nézeti beállítódásában, a regények dokumen-tatív erejében, illetve irodalmi értékükben igen jelentősek a különbségek közöttük, mégis szembetűnő habitusbéli rokonság ab-roncsolja őket egymáshoz.

A habitus a lenéző kívülállás és egyidejű befelé kívánczóság, az állandó tragédiatudat és a büntudattól vezérelt vádaskodás, amely nemigen ismer megértést, csak igazságosz-tást. Mindegy, hogy a görcsösen asszimiláló-dni igyekvő zsidót, a hatalmával visszaélő mi-niszteriumi hivatalnokot, a felelőtlen parla-menti képviselőt, a korrupt vállalkozót, az al-kotásban megrekedt gondolkodót vagy a te-hetségét elpazaroló művészt állítja-e az író pellengérrre – a dráma mindig egyéni és sze-mélyközi marad. Más szavakkal, vonzások és választások rokonszenvkérdésekké egyszerű-södnek, így azután a kívülálló harmadikban – az olvasóban – csak feszengéscsélét kelt, hogy a felkínált alakokban és életutakban mai önmaga egykori rokonát vagy ellenlába-sát azonosítsa.

Nehéz itt szeretni bárkit is, még nehezebb bízni bárkiben. Mintha semmi és sehogyan sem volna jó, valahogy senki sem volna a helyén, és semmi sem volna rendjén. Bizonyta-lan életérzés és szorongató kapkodás uralja a regényfigurákat éppúgy, mint a törté-netekből ki-kiszóló narrátort, az írókat. Nem szeretik a világot, amiben élnek, de kilépni sem mernek belőle. Pontosabban: a kilépcs útjának csak a betegség, a halál, az öngyilkos-ság, a megőrülés vagy az emigrálás kínálko-zik. „Egészséges” és „normális” életmegoldá-sok még körvonalalaikban sem látszanak. Nem a négy regény eseménytörténetének véletlen egybeesése, hanem karakterisztikus kor- és kórtünet, hogy a regényhősök élete rendre tragédiába torkollik.

Molnár Ferenc AZ ÉHES VÁROS-ának fősze-replője, a házassága révén hirtelen meggaz-dagodó, kikeresztelkedett szürke kis zsidó bankhivatalnok önnön kezével vet véget éle-tének azon a napon, amikor a pénzére pályá-zó, panamázó dzsentri vállalkozók és a fi-nom úri hivatalnokok kerületi képviselőt csi-nálnak belőle. A főhős halálának órájában pusztul bele tudóbájába az a derék fiúmei

munkásember is, aki vele egy időben vetődik a bűn fővárosába, Budapestre, és akinek élet-útját a főhős világával mindennapi életük közös színterein való szüntelen egymásba botlásuk köti össze. A gyakori találkozások azonban mindig pusztá egyidejűségek maradnak – bántón világhosszú válik a történetből, hogy akárminő emberi kapcsolat létrejöttének és a sorsközösség felismerésének semmi esélye nincs közöttük. Életük titkos közös meghatározottságát csak mi, a kívülállók értjük. A regény végére érve jól látjuk, hogy a figurák végső soron ugyanabba halnak bele: a saját gettójukból való kitörés lehetetlenségébe.

Kóbor Tamás hősei ugyancsak a látszat-polgárosodás rabjai, akiken valami megfoghatatlan fátumként ül a sikertelenség. Ha hisznek még emberi és erkölcsi értékekben – tiszta törvényekben, becsületes munkában, emberi hűségben és szerelemben –, akkor útjuk az élehetlenség és a halál, ha élni próbálnak, akkor elzüllednek, lecsúsznak, vagy – legjobb esetben is – embertelenné, kegyetlené és szeretetlenné keményednek. Bár külsőben – öltözködésben, lakberendezésben, életformában, társas együttlétben – itt mindenki egyaránt „európai” polgár akar lenni, a szükséges feltételek megteremtésének lehetőségei nagyon is nem polgáriak és „nem európaiak”. Kemény rendi korlátok szabják meg a pályákat, a „jó helyre” születés és a jó összeköttetések fontosabbak, mint a tehetség, a szorgalom, a tanulás vagy akár – maga a tisztas munkával szerzett pénz. A „gettók” falai itt is áttörhetetlenek, és a figurák rendre fel is adják a küzdelmet, hogy áttörjék azokat. Csakhogy az átjárhatatlan társadalmi falak elfogadásába sem tudnak többé már hellel törődni – így azután folyton-folyvást hazudják maguknak meg környezetüknek a sikert, s legfeljebb a halottaiknak suttojják el valódi érzéseiket és őszinte gondolataikat. *„Éva pedig csak élte új világát, mosollyal az ajkán, szenvedélyesen hajszolva a pompát és a kényelmet, de belül a lelke mindvégig fűsült volt. Aki az ilyen bukkolt és ünnepelt leányok a belsejébe néz, alig hinné, mennyi utálat és megdermedt jó érzés lakozik benne. Az ő elméje még most is az elmúltak körül kóválygott, és az öccse sírján borongott. [...] Egy őszi délután, talpig gyászban kihajtatott a temetőbe. [...] Itt kinn nem kell komédiázni. Halvány arca*

*megnyúlt a borongó gondolatoktól, lassan, elgondolkodva lépkedett messzire, messzire, be a temető szegény végébe, ahol a Jani sírja roskadozott. Létező volt, és imádkozott volna. De csak a múlt képei éltek lelkében, keservesen vádoltva és felkavarva benne mindazt az undort, amelyet magában hordott. [...] Ennyi volt. Este a legjobb kedvvel táncolt a Népszínház első négyesében, és viharos tapsokat aratott. Másnap pedig elegáns gumikerekkű kocsin kihajtatott a lóversenyre, ahol kacagva vesztette a tízeseket.”*

Az a homályos rossz érzés, csüggedtséggel elegy kétkedő bizakodás (a „talán mindez átmeneti; talán csak a gründolás lázának hordaléka, amiből kinkeservvel ugyan, de egyszer majd általános felemelkedés születik” életérzése), amely Molnár Ferenc és Kóbor Tamás egyazon évben megjelent Budapest-regényeit hőseik kiúttalan drámái ellenére átítatja, alig másfél évtized múltán, a világháború kitörésének idejére azután *igazi* örület-té, a józan ész számára felfoghatatlan indulatok áthatolhatatlan tömegévé duzzad. Már nincs bizakodás, csak nyílt gyűlölködés, nincs – ha mégoly suta, de – elkötelezett társadalomkritika, csak arisztokratikus megvetés és leszólása mindannak, amit itt a „felkapaszkodók” megpróbáltak és „összezaggyáltak”. Reménykedni jó darab ideig senki nem reménykedhet már semmiben – a magyarság értékei elvesztek. Ezen az érzelmi talajon pedig mi sem természetesebb, mint hogy a legkülönbözőbb transzcendens hitek nevében lépnek színre újabb és újabb világmegváltók, akik vagdalkozással és kétségbeeséssel fordulnak szembe minden más, az övéktől különböző világmegváltással. A szociális gettók ideológiaiakká transzponálódnak, és szemben álló hadak bevehetetlen váraivá terebélyesednek.

A négy közül utóbb keletkezett két regény – az 1914-ben íródott Harsányi-mű, illetve az utolsó két fejezete híján már 1915-re elkészült Ritoók-könyv – híven dokumentálja a szellemi közérzet e kisiklását, a „magyar sorstragédia”-gondolat ez időre tehető születését.

Mindkét regény hősei nyugatias műveltségű, világot járt és olvasott emberek, akik mindent tudnak a klasszikus kultúráról éppúgy, mint koruk művészeti vagy filozófiai törekvéseiről. Levették már a századelő self-made



manjeinek bárdolatlanságát, otthonosan mozognak Róma, Párizs, Berlin és Budapest között, olvassák, amit kortársaik Bécsben vagy Heidelbergben olvasnak, látják, amit színházban, operában egy európainak akkoriban látni illik, árnyalt véleményük van városrendezésről, építészetről, festészetről, irodalomról egyaránt. Mégis, kifinomult műveltségük természetlen marad, és boldogtalan kisemmizetteknek érzik magukat karrierjük elakadásáért, azért, hogy gondolataik és álmaik „társadalmi hasznosulását” nem lelik e hazában. Újra meg újra nekifutnak, hogy „igazi” hivatásuk „igazi” közegét megtalálják, de kísérleteik egyre bágyadtabbak lesznek, frusztrációjuk pedig nőttön-nő. Az istenhitben többé nem megbékélést, hanem harcos ideológiai fegyvert keresnek, és hitük nevében törnek, zúznak, pusztítanak. Emberi kapcsolataik szinte létrejöttük pillanatától zavarosak és túlfűtöttek – az eksztatikus lelkesedés és a féktelen gyűlölködés szélsőségei között csaponganak. A személyi integritások rendre felbomlanak, örvénylő és tehetetlen örületbe fullad szerelem, barátság, házasság és szülő-gyermek viszony egyaránt. Beteg világ beteg és megroppant lelkületei vonulnak el az olvasó szeme előtt, akiknek bajára nem gyógyír sem a belső emigráció „kristálynézése”, sem az országhatár tényleges átlépése. A „kristálynézőt” kigyógyítják a múltba menekülés széplelkűségéből azok, akik mai napi programot várnak tőle – és a „kigyógyulásba” beleőrül. A filozófiáját cselekvési programmá váltó forradalmárt – Ritoók Emma főhősét – pedig legyilkolja az, aki alázatos követője volt mindaddig, míg a program a teozófiától a proletárdiktatúra igenléséig a maga szemlelmi formálódásának kacsaringós útjait bejárta, de aki a bukott forradalom után külföldre menekülő kommunista vezetőben hirtelen a kisemmizetteket magára hagyó csalót pillantja meg – és csípőből lö, törvény helyett a becsapottak ősi ítéletét szolgáltatva. Dosztojevskiji helyzetek, dosztojevskiji hősök és erkölcsök nélkül – a partszélre sodródva.

A „partszéliséget”, az önmagába fúló provincializmust pedig a világháború tényei és motívumai előtt még kitorése napján is értetlenül álló, a maga felelőségének felismerését évtizedekig (túlzás-e mondani, hogy napjain-

kig?!) halogató magyar értelmiség nem tudja elviselni. Jobb sorsra hivatottsága tudatában múltba néző, természetlen konzervativizmussal kesereg a világ „csúnyaságán”, és a megcsalatottak reflektálatlan indulatával teremt bűnbakokat.

Harsányi Kálmán főhősének öngyilkossági kísérlete, pontosabban, a kísérletet megelőző lázalom üzött és zavaros gondolatmenete dokumentumértékű látetele a világháborút deus ex machinaként fogadó magyar értelmiség tipikus beállítódásának és megzavarodott lelkiállapotának: „*Soká beszélt... arról, mekkora nemzet az, amely minden értékét megbecsülve meg tudja magát óvni az idegen értékektől. Mert minél kevésbé becsüli meg a maga értékeit, annál könnyebben hódol meg az idegen talmi portékának. A nemzeti kultúra bástyái csak akkor jelentenek valamit, ha kívülről csupán valóban nagyok léphetik át. [...] Olyan nyomorultak vagyunk mi, és olyan tisztátalanok! De mikor a lelkiünk mármár megszakad ebben a tudatban, valami nagyság mindig fölemel és megtisztít. A hit. A hit az Igeben, a Végtelenben, az örökkévaló gondolatban, a szeretetben, az igazságban, a művészet magasztosságában, az emberi szívek jobbik felében, mindenben, ami a túlekedő állapotember világán túlvaló! [...] Nem vagyok én e világba való, és mégis érzem, ide kell újra visszahullanom!*”

Ez a lelkiállapot a következő évtizedekben szemlátomást tartósul. Az önmarcangoló magyarságtudat, a „kiválasztottak, ám meg nem értettek” sértődött alapállása beidegződéssé merevedik, amelyet nem készíten többé revízióra, sőt inkább „igazolni” látszik a két forradalom, a versailles-i békeszerződés és Trianon következményeinek emészthetetlensége. Ennyiben nem pusztán személyes jelentőségűek, hanem egy egész generáció gondolkodásának torzulását és beteges betokozódását tükrözik Ritoók Emmának a harmincas évek közepén papírra vetett önéletrajzi jegyzetei. A SZELLEMI KALANDORAI-nak élettörténeti hátteréről (a Vasárnapi Körbe tartozó egykori barátaihoz fűződő ambivalens szellemi és emberi kapcsolatairól) húsz év távlatából is az élmény egyidejűségének fel nem dolgozott indulatával beszélnek ezek a kéziratok naplótöredékek, amelyekben az idősödő író nő a jobb sorsra hivatott magyar értelmiség történelmi igazságtalanságként és méltatlan sorscsapás-ként átélte leértékelődését az alábbi módon

taglalja: \* „Meg kell vallanom, hogy habár fanatikusán nacionalista vagyok, mégis régóta bánt és izgat egy gondolat: vajon nem hiba-e az emberiséggel szemben, hogy mi annyira ragaszkodunk a mi külön magyar kultúránkhoz? A nyelvünk teljesen elzár Európától – most nem a Molnár Ferenc és hasonló zsidó tehetségekre gondolok, akik bármilyen nemzeti belül születtek volna, ugyanolyan tehetségű és mentalitású írókká lettek volna –, és a nyelvvel együtt a speciális magyar gondolkodásunk. És mégis kitenyészünk olyan tehetségeket, amelyek csak európai környezetben lehettek volna általános emberi értékké. Nem magamra gondoltam ilyenkor, vagy nemcsak magamra, hanem a sokkal nagyobbakra. Hiszen a legkisebb német városban több a szellemi érdeklődés, mint a mi vidéki városainkban, és egy nagy nemzet kultúrtradíciójában felnőni kisgyermekkorától kezdve... milyen könnyebbség a továbbfejlődésre! Vajon nem azért van, hogy egyetlen tehetségünk sem fejlődik teljessé, és hogy annyi töredék van műveikben? Ha Arany Weimarban születik és Goethe Nagyszalontán... Ady Párisban, Madách Münchenben... Ha II. József németesítő tervai sikerülnek akkor, mikor még nálunk aludt az európai kultúra, most egy nemzet 80 milliójának és nyelvünkön át az egész világnak mondhatnánk el sokkal teljesebbre érve, ami mondanivalónk van nekünk magyaroknak az emberiség keretén belül. [...] Nagyon nehéz magyarnak születni és magyarul élni. Egy tragikus történelmi tradícióval mögöttünk és közömbös nagyközönséggel előttünk az író vagy Ady Endre lesz, vagy megaluskusik.”

Nincs tehát belső felhajtóerő, és minden erkölcsi választás rossz. A nemes és tiszta törekvések megbicsaklottak, a század első évtizedének gyors felemelkedése és értelmiségének mindent magába szívó „európaizálódása” a csúfosan elvesztett világháborúval és 1918–19 forradalmaival nem felzárkózást, hanem hosszú évekre a művelt Európából való kizáródást hozott az ország számára. Feldolgozhatatlan kudarc ez konzervatívnak és liberálisnak, idealista szobatudósának és mozgalmár forradalmárnak egyaránt. Itt mindenki vesztes – csakhogy mindenki mást okol a veszteségéért. Az általános frusztráció feszültsége pedig kislést keres magának. A ne-

héz magyarságtudat – hogy a kishitúségre, a kisiklásokra és a megalkuvásokra felmentést és igazolást találjon – csodálattal elegy gyűlölködéssel fordul a „kéznel lévő” és hús-vér emberekben azonosítható ellenség, a „betolakodó” asszimiláns zsidóság ellen. Nincs kit mást okolni, mint az „idegen” erkölcsű zsidó értelmiségieket, akik izgágaságukkal felborították az „ősi magyar” kultúra szerves belső egyensúlyát, az értékek továbbépítése helyett pedig csak országvesztő rombolást és megzavarodást hoztak: „Atyám egyenesen műveletlenségnek tartotta az antiszemitizmust... azt hitte, hogy a beolvadással meg lehet oldani a zsidókérdést. [...] Hogy azok után, amit átélünk, ő is másként gondolkodott volna és szigorúbb lett volna, arról meg vagyok győződve. [...] Bizonyos az, hogy zsidó ismerőseimmel szemben megvolt a határ... ahol már nem érteltük meg egymást. Még a legközelebb állóknál is rendesen finom kis etikai kérdések voltak ezek, melyeken vitázni sem lehetett velük, mert egyszerűen idegen nyelven – egy más fajta lelkének a nyelvén volt mondván az az érve, ennél fogva fel sem fogták, vagy valami belénk nevelt ősi felfogásnak tartották. [...] A mai zsidóság gondolkozása nem gyökerezik az Ótestamentumban, sem a középkori zsidó filozófiában, mely különben is arab; ez a hagyománytalanság, mely egyszerű szabadság, másrészt gyökértelesség, képesül arra, hogy mindent felvehessen, ez az oka az abszolút receptivitásnak a zsidóságnál, azért mindig modernnek, minden skálát átfutnak a legnagyobb könnyedséggel helyi és időbeli hatás szerint. Ezért tudnak még nemzeti eszmékért is lelkesülni, és úgy érzik, hogy ez náluk igaz, vagy egy fél év múlva internationalisták lenni, és ez is igaz... De semmi hatás nem tud hagyománynyú válni náluk... Éppen az Adyval szemben elfoglalt álláspontjuk egyik legjellemzőbb esetük. Hamarabb elfogadják verseit, mint a magyarság (hagyomány hiánya), de sohasem fogják úgy megérteni, mint mi (nemzeti érzés hiánya).”

Mondhatnánk: „kész a leltár”. Teljes fegyverzetében itt áll előttünk a magyar modernizáció kudarcai fajok harcaként leíró történelmi magyarázat – a századelő nemesi háttérű értelmiségének a zsidó polgársággal szembeni kulturális idegenkedését a tízes évek végére zárt elméletű és átfogó ideológiaiá vázszponáló politikai antiszemitizmus. A történetet innen kezdve túlon túl jól ismerjük ahhoz, hogy a ma újra divatba jött eufemizmusmal egyszerűen „urbánus-népies” vi-

\* A kéziratot naplótöredékek rendelkezésre bocsátásáért itt szeretnék köszönetet mondani Vezér Erzsébetnek és Karádi Évának.

taként írjuk le. „Urbánusnak” vagy „népiesnek” lenni önmagában merőben kulturális választás kérdése: nem több neveltetésbéli összetartozások, otthonosságérzések és idegenkedések, beállítódások és habitusok nyíltan bevallott és vállalt különbségénél. A habitusbéli különbségek e mássága jól „belcfér” egy plurális és liberális világba – egészen addig, ameddig a másságtudat politikai szervezőelvvé, hatalmi törekvések motorjává és kirekesztések igazolásává nem válik. Ha a század első húsz évének szellemi életére visszapillantva megérthetünk valamit, akkor legfőképpen azt: a határt nagyon könnyű átlépni. És hogy ez soha többé ne történhesék meg, azért mindannyian felelősek vagyunk. A négy korabeli regényt elolvastván, hőseik változó, de egyként tragédiába torkoló életútjait végiggondolván e felelősségünk közös voltát egy kissé talán jobban érzékeljük.

Szalai Júlia

## INFLUENZA A VIHARBAN

Ritoók Emma: *A szellem kalandorai*

„Milyen nagy generáció az, melynek vihara őt elkapta!” – jegyzi fel Balázs Béla naplójába Ritoók Emma készülő regényéről még 1916 elején, majd szomorú diagnózisként hozzáteszi: „De ő csak influenzát kapott tőle szegény.” Vannak azonban nagyon fontos influenzák, s Ritoóké bizonyosan közéjük tartozik.

Rendkívüli írói lehetőség, sőt lehetőségek sokasága maradt itt nemcsak kiaknázatlan, de szinte feltáratlan is. S nem is elsősorban az, amit Balázs úgy fogalmaz, hogy Ritoók „csalódott a generációnkban”, hiszen egy nagyívű és végleges csalódásnál hálásabb történet prózaíró számára aligha kínálkozik – s Ritoók ebben a dezillúzióban, akarata és szándéka ellenére, mégiscsak előlegezett valami rendkívül fontosat a századelő intellektuális perspektíváiról. Valamit, amire jelentős értelmiségi is csak évtizedekkel később voltak képesek, hajlandók vagy érettek. Hanem egy másik lehetőség is sejthető: „nagy kultúrdokumentum lehetne” – írja még mindig Balázs –

„ha nem volna művészileg oly hallatlanul tehetségtelen”. S itt az évtizedek távolából enyhítenünk kell a lelkiismeretesen rosszmájú krónikás ítéletén. Ritoók műve éppen a tehetség hiánya folytán válik jelentőssé, s nem pusztán azért, mert így követi formálódó, jelentős gondolkodók szellemi lépteit a maga tipegésével – a „tárgy” (többek között) mégiscsak Lukács György, Fülep Lajos, Ernst Bloch, Zalai Béla, Balázs Béla –, de az írói stilizáció, majd a kompozíciót értelmező szerzői teleológia is éppoly dokumentumértékű, mint a feljegyzett dialógusok és a megőrzött atmoszféra. Sőt: talán ez az igazi dokumentum.

Hiszen rendkívül fontos korszak lényegét igyckezett művében megformálni, megőrizni a szerző. Szándékában többnyire sikertelenül: pestiesen szólva Ritoók úgy megy el a lényeg mellett, mintha látná. És többféle lényeg mellett vezet el kalandos útja: lényeges szellemi és rendkívül lényeges történelmi krízispillanat kínálkozik fel számára: a tízes évek Európája itt a tárgy, melyet korának alighanem leglényegesebb műformájában – regényben kíván megörökíteni. Szemlélete pedig a nő – „asszonyé”, mint írni szereti –, mely radikális jelentőségűvé válhatna; s lehetne-e lényegesebb gesztusa, mint epikus és reflektív szembefordulása azokkal, akiket a korszak „hőscinck” és reprezentánsainak vél s a szellem kalandorainak nevez?

Amikor tehát a nagyívű szellemi erjedéssel egy regényben néz szembe Ritoók, mintha ekként pillanthatna rá a szellemen túl a lélekre is, s betekintethetne azon a filozófián túli hasadékon, melyen a bölcselek éppen professziójuk adta vakfoltjuk miatt soha nem láthatnak be, sőt létezéséről sincs tudomásuk; hogy ő ekként mélyebben értse meg mindazt lélekről és személyiségről, aminek nem értése persze olykor bőségesen táplálja és ihleti magát a filozófiát. És próza – próza! – születik ezalatt: szöveg, mely ablakot nyithatna textusokra és kontextusokra mind gazdagabban.

Ritoók azonban itt maradéktalan vereséget szenved, mint ezt kortársak, utókor, tanúk és olvasók egyértelműen megállapíthatják: regénye azonban nem rossz regény, hanem páratlanul fontos rossz regény. Nemcsak a lényegét kerülgető vallomások vargabetűk miatt, hanem ellentmondásos szenvedélye és ennek regénybeli indoklása nyomán – mellyel persze indirekten és pontosan feje-

zett ki valami érlelődő, közös szörnyűséget. Túl a prózán és túl dokumentumon – melyből azonban később történelem lett és próza lett. De ne vágjunk még a regényen túli gyalázat elébe.

Ritoók már 1915-ben kiváltja barátai heves és színes elutasítását készülő regénye egyes részleteivel, melyet ekkor még csak A LÉLEK KALANDORAI-nak nevez. Fülep Lajos például, a finom és művelt Fülep a regényével kapcsolatban „*ordenávé volt vele*” – siet a pletykával Balázs Lukácshoz, terjedelmes levelében. Sejthetően tehát hosszú az út az elkövetkező öt évben „Lélek”-től „Szellem”-ig – hosszú és tanulságos, nemcsak azért, mert a háborús és felfedező esztendő történetfilozófiailag biztossá duplán számíthatnak a prózaíró számára, de mert Ritoók előtt is ekkor tárul fel regényének igazi értelme, mintha maga is csak ekkor értené meg, miről is volt itt szó.

Ez a megértés pedig ismét csak szenvedélyekből támad, s ez megrázóbb és meghatározóbb dokumentum, mint maga az ábrázolás. Mégpedig ekkor már egy történelmi osztály döntő rétegének dokumentuma, mely ebben az időben maradandóan jut ulalomra, s kínos anesztéziával ügyel arra, hogy lehetőleg semmit ne tanuljon a történelemből.

De legalább a műfaji megjelölés becsületéért időzzünk el annál a kategóriánál, amit a szerző művéhez választ: hogy végső soron regényről volna szó. S a recenzens szíve elszorul, ha körbepillant: néhány háztömbbel odébb talán Krúdy ír regényt vagy Kosztolányi, a prózával ekkoriban Csáth viaskodott; míg a Ritoók regényébe zsúfolt szellemi ambíció az Ulrichot formáló Musilt, a Maltét elgondoló Rilket idézi gonosz emlékezetünkbe. S a „tárgyak” sem – sokkal – alábbvalók: mégiscsak Bloch, Lukács, Simmel, Zalai s a Vasárnapi Kör megannyi lelke és szelleme jelenhetne meg itt; meg a Lesznai Anna.

Csak hogy sokrétű és súlyos következményei vannak a prózával elutasított modernségnek. Hogy akár erkölcsi, akár esztétikai indokkal, de Ritoók nem kívánt kora kortárs lenni. S ami bölcseltesen szellemesen elfedhető, ami politikában akár programmá is avatható – az éppen a regényben döbbenetes erővel megmutatkozik. Mint: tehetségtelenység. Ez olykor szégyenletes.

Filológiaiailag azonban annyit előre kell bo-

csátani, hogy a rendelkezésre álló adatok szerint Ritoók Emma bizonyosan jelentős kortársainak kortársa volt, s feltehetően szellemi ígéretekkel is teli, melyek egy részét talán nem hagyta beváltatlanul. A *Szellem* című folyóiratban szerepe meghatározónak tűnik, akárcsak később a Szellemi Tudományok Szabadiskolájában vagy a Vasárnapi Körben; míg korábban éppen a *Huszdik Száznak* szemlézi Lukács A LÉLEK ÉS A FORMÁK-ját, no és könyvet is ír a rítus esztétikájáról (kassneri ihletésű, tisztességes kézimunka); esztétikai és etikai dolgozatokat készít, szervez, fordít, ír, vitatkozik; részt vesz. És ez sok, nagyon sok, ebben az időszakban olykor több, mint a művek.

Részvétele azonban már ekkor sem csak a szellemé, hanem a léleké is, sőt: ezek révén az egész – egyensúlyt kereső – személyiségé. 1910-ben például együtt karácsonyozik-szilveszterezik Berlinben Lukácsal és Balázssal, mégpedig Bloch „oldalán”, hogy polgári fogalmazzunk, s ez az oldal bizony a szóban forgó regényoldalak ihletésében döntő jelentőségűvé válik majd. Amikor pedig Ernst Bloch nem sokkal később úgy fogalmaz egy Lukácshoz írott levelében, hogy „*Emmával most végleg, a lehető legszebben lezártuk a barátságunkat*”, ez bizony a levélíró és „barátságai” ismeretében igencsak vérfagyasztóan hangzik, s lelkiileg is érthetővé tesz megannyi végletet szegény „Emmában”.

A lezárás helyszíne egyébként a – regényben is megjelenő s teoretikussá súlyosodó – Firenze volt, ideje pedig az 1912-es tavasz, amikor Lukácshoz és Fülephez utaztak Ritoóké Toscanába, aminek nyomán vallomatosan szól regényének egyik ihletforrásáról az elhagyandó asszony: „*És nekem most mindenekfelett az a kötelességem, hogy azt a becsületességet és jóságot, ami Firenze előtt bennem volt, s ami ottveszett, visszaszerezem. Én nem akarom úgy látni az embereket, mint most.*”

A regény olvastán biztosak lehetünk abban, hogy ez a törekvés sikertelen maradt.

A teoretikussá súlyosodó személyes csalódások ellenére Ritoók azonban a társaság tagja marad, s neve például mindvégig szerepel Lukács „protokoll-listáján”, akinek tehát könyv jár és meghívó jár; s az asszony még 1917-ben is szenvedélyesen invitálja a művészetfilozófust, hogy etikai előadást tartson a Szabadiskolán, de már azzal a vallomással,

hogy „*muszáj lesz állást foglalnom a maga nézetei ellen*”.

De az etika rossz tanácsadó, kiváltképp művészi kérdésekben – akárcsak érzelmeiben –, s a regény azért tűnik a legmegfelelőbb műformának, mert erről nem kell tudomást vennie. Ebben az írói raszkolnyikovizmusban ugyanis egyes-egyedül a tett – az ábrázolás – sikere dönt, nem pedig „becsületessége”; de hát sikertelenek és féltehetségek nem volnának vajon boldogabbak amúgy „etikusan”? Ritoók írói döntése ezt sugallja – s talán legyen is ez a legutolsó filológiai adalék.

De most mégse kövessük el azonnal a szerző hibáját – később még bőségesen lesz alkalmunk rá –, hogy nem tekintjük a regényt regénynek (művészi öncélnak tehát, öntörvényű univerzumnak), hanem valami egyébnek, aminek alapvető intenciója a prózán kívül „feküdni”. Nézzük a belső intenciókat!

Van azonban „*a műsától való meg nem csókoltságnak egy olyan foka*”, idézhetnénk mindjárt a bájos Popper Leót, mely nem tagadható, és ami azonnal zűrjavart okoz az immanens elemzés kezdeti pillanatában. S bár e prózában rendkívüli erőfeszítések történnek a csók sejtetésére – a szövegben épp az erőfeszítések a legáruklodóbbak. Hiszen mégiscsak egy nagyívű kalandregényt ígérnek a könyv lapjai, mégpedig nem is akármilyet: a századelő akadémiákon kívüli, lázadó értelmiségének genezise, patográfiája, majd „elfajzása” követhető itt. Ugyanakkor emberi történetek szövődnek egymásba szépen, melyek e szellemi kalandorkodásnak valóságos kiterjedést adhatnának – olykor talán valóságosabbat is, mint amilyenek ezek az életek voltak. Az emberi sorsok pedig bonthatatlanul szövődnek össze azzal a történelmi textussal, amely a regény idejében maradóan felhasadt. És jól sejti azt is a szerző, hogy itt rendkívüli méretű személyes tragédiák metszik át a szellem és történelem megváltatlanságának transzcendenssé táguló „botránját”; és ha más nem, hát ezek a tragédiák bizony regényíró tolla után „kiáltanak”, s nincs olyan szenvedély vagy stilizáció, amit ne hitelesíthetnének.

S persze fel is tűnnek – regényben szükséges módon – a sejtetett sorsok, helyszínek,

események, rendszeren – két centrum körüli ellipszisen: az egyik Donáth Ervin, a zsenihipotottségű bölcselő, a másik Bartoldy Héva, az önsajnálattal megformált, hézagos tehetségű vénlány. Ő azonban sem szellemként, sem asszonyként nem illik a maga provinciális tösgökereivel a vágott társaságba: ezek közé az önjelölt megváltók közé, akikkel együtt azonban a könyv lapjain körbebolyongja Európa szellemi centrumait, s Berlin, Párizs, Firenze után majd végképp szembefordul velük, amikor a volt barátok otthonra találnek a „*szekularizált messianizmus*” forradalmi poklában, ahova elvitte őket a fajbiológiából kinőtt történetfilozófia ördöge.

Ám a regény nemcsak bölcs és maradó, de színes és szórakoztató is szeretne lenni, ha már az író ilyen sokrétűen csókolatlan maradt; s ekként nem csupán kávéházi csevegésekből, egyetem környéki szalonok dialógusaiból, folyóparti peripatetikus séták verbális szálaiból szövődik, de vannak benne gyermekkori kertek és ifjúkori álmok, csónakázások és szerelmek, az érlelődés utazásai és a koraérettség románcai, no meg egyéb – kalandosabb – hozzávalók: kisiklott vonat és elcsábított hercegnő, törvénytelen gyermek és öngyilkossági kísérlet, eltított származás; és még egy áradó prózavers is van a regény arany Metszésében, mint egy korai hangosfilmben, ahol el is kell énekelni a soványka „eszmei mondanivalót”, hogy a megértésen túl élvezetesen emlékezessünk is rá.

Oktalanság volna persze számon kérni a csók helyét, s arra emlékezni, hogy gyermekkori kertekről Csáth tudósított minket, a felnövekedés kisvárosát Kosztolányi rajzolta meg maradóan stb., hiszen itt az ambíció volt más: a modern szellem tragikus és bűnös pikareszkjét gondolta el a szerző. És éppen ezzel mérte önmagára a legfőbb csapást. A szövegben hemzsegő esszéfragmentumok és gyorsteóriák, dialógushálók és érvrendszerek ugyanis sehogyan sem bírnak a szöveg valóságos testévé válni: olykor szépen, olykor elriasztóan maradnak ornamentikusak, jobb esetben illusztratívák, s a külsőleges okozatiságon túl nincs létjuk a prózában. Dokumentumként természetesen ez nagyon fontos, vallomásosan az, a monotónia és az esszéizálás is fontos, mert kifejező – arra utal például, hogy ennyire nem lehet közük a va-

lóságos élethez, s hogy a címszereplővé avatott szellem úgy lebeg az események vizei felett, hogy nincs az a hithű empátia, mely valaha is művészi teremtést merne jósolni itt.

Így válnak szépen ketté a társasági események asszonyi tipegésének, illetve a döngő léptekkel menetelő világszellem útjai, s a két-tő erőszakolt találkozásai rendre maradandó kudarccal végződnek. Amikor például a zseniális főhős abban a váratlan szerencsében részesül, hogy a szerző kegyelméből módjában áll egy éjszakára, hm, „birtokolnia” a csaknem mesebeli hercegnőt – ez úgy pereg le a próza szövetéről, következmények, jelentés és indokok nélkül, miként az együttlét a hercegnő érzelmeiről, csak hogy utóbbinak annyi mentsége mégiscsak volna, hogy minden keresettségén és eleganciáján túl önagsága végül is szajha.

Am ennél is zavarbaejtőbb az az epikus felülöttség, mondhatni: léhaság, amellyel a szerző e terjedelmes próza kurta fél oldalán intézi el azt a csaknem metafizikai erejű sokkot, ami azzal éri a főhóst, hogy nemcsak apjáról tudja meg, hogy nem a valóságos apja, de hogy tulajdonképpen nemzője – zsidó. Ám néhány bekezdés elegendőnek bizonyul ahhoz, hogy a „*Nem, nem! ez lehetetlen... azokhoz tartoznak – akik a gettóból jöttek*” kétségbeesésétől a büszke öntudatig szárnyaljon: „*egy nagy történelmi szenvedés fia és örököse ő is...*”. S még ha hitelessé válhatna bármiként is a lélektan törvényeit helyettesítő szemita spekuláció – úgy „csak” a regény egészének tengelye hiányzik innen: hisz rövidesen éppen ezen a ponton kell megfordulnia mindennek. És nem csupán prózának. Történelemnek, szellemnek – Ritoóknak.

De ugyanerre szolgál a regény megannyi melodramatikus mozzanata és késő romantikus szentimentalizmusa is. A valóságos szentivitás hiányának elfedésére, ami olyannyira jellemezte egyébként ezeket a megörökített kalandorokat is, s amitől regényíróként nem szabadulhatott Ritoók sem. Korabeli ponyvaregényekből ismert módon „szakad meg” az olvasó szíve, amikor például a titkos és rejtőzködő atya egy pillantást vethet gyermekére, majd hegedűjével elzokoghatja neki fájdalmát; amikor a tragikus sorsú szerelmesek keze „*egymásban vonaglott*” – mindez efféle fejezetcímek alatt: KÜZDELEM ISTENNEL,

A TELJESEDÉS TRAGIKUMA, HALÁL ÉS ÉLET stb. És itt újra érezzük annak a kierkegaard-i gondolatnak gonosz igazságát, hogy az érzékösség az érzés akadályja, hogy a szentimentalizmus és a szívtelenség egy és ugyanaz. Ami egy „asszonynál” még fájdalmasabb – hiszen indoka nem egyéb, mint az a részletesen megörökített sértettség, hogy a mégoly forrón önszeretett főhős sem szellemként, sem társként, sem nőként nem kell senkinek.

Mindebben sejthető a kulcsregény általános nyomorúsága is. Annak paradoxonával, hogy nem feltétlenül a kortársak a leghitelesebb tanúk. Hogy a történelmi igazság (vagy igazságtalanság, most mindegy) sokszor szegül szembe a művészi érvényességgel, s ha ez így van a művészet és a történelem fennkölt kategóriái esetében – mennyivel inkább így lehet a társasági sérelmek történetével és az intellektuális szívpostává silányított regényszöveggel. És ami Lesznai Anna vagy Sinkó Ervin kulcsregényeinek egyes pontjain csaknem sikerülhetett – mármint hogy ezek a „kalandorok” szinte regényhősökké lettek –, az Ritoók esetében éppen a személyes történelmivé súlyosodó sérelmek miatt volt lehetetlen. Hogy ezeket már nem bocsáthatta meg. A megtorlásnak pedig egyik legkockázatosabb eszköze a regény. Ahhoz viszont, hogy valaki prózával vegyen elcágtételt, legyen Dosztojevszkij.

Tagadhatatlanul csaknem beteges, rendkívüli empátiára lett volna szükség ahhoz, hogy a századelő szellemi csoportosulását – Lukács körül – rokonszenvesnek láthassuk. Kiváltképp attól az asszonytól, aki nem lehetett elég erős ahhoz, hogy meghatározó jelentőségűvé váljék – ám elég hajlékony és empátikus sem, hogy ezzel felelhessen meg a mégiscsak sóvárgott nemi szereposztásnak. És noha már 1913-ban leírja Lukácsnak, hogy „*beismerem tehát a félreértésemet, amin az egész barátságunk alapult*”, mindezek ellenére s a tények tanúsága szerint félreértés és barátság még csaknem fél évtizedig fennmarad.

És éppen ebből a feszültségből ered a regény igencsak paradox erőnye. Hogy idegenkedés, szégyen, vonzalom és érlelődő, majd heurisztikusan megformálódó gyűlölet ellenére s éppen ezek által lesz a regény egy meghatározó jelentőségű történelmi szene-

dély belső krónikája – amely arról a szellemi formálódásról szól, amit a szerző lenéz és elutasít. Mert sokáig áhít és oszt.

Kései és szellemes játék, szinte művelődéstörténeti Szondi-teszt lehet, ahogy a regényíró által megörökített elretentő arcvonásokat illesztjük rá a valamikori zsenikre: Zalai Bélára, Lukácsra, Fülepre, Polányira, másokra. És tanulságos játék egyszersmind, mert ezzel sejthető annak a szellemtörténeti bűnbeesésnek a tragikus jellege, amely mégiscsak mélyen rejtett ezeknek az embereknek a szellemi karakterében. S maga az ábrázolás szenvedélye tartalmazza az eldöntetlen viadal minden örömét és kétségbeesését, ami a hisztérikus odaadás és a nem kevésbé hisztérikus elutasítás között folyik.

Hiszen nemcsak tetszetős volt, de vonzó és időtálló is az a művelődéstörténeti amalgám, melyet intellektusukból hányászva elő eszmélcődő korok foghíjaiba tömtek ezek a bölcselők: Freudból, Marxból, Jézusból, Hegelből, Platónból, misztikusokból, szocialistákból és még mindazokból, akiknek neve oly borzongatóan csengett a mégiscsak jól fűtött polgári szalonokban. Amelyekben Budapesten sem azelőtt, sem azután sokáig nem csengtek efféle modern hangok. Ám Ritoók érzékeny lehetett arra a felelőtlenségre, amit a jól hangzás és megbotránkoztatás művelt zseni je osztottak a maguk szellemi könnyedségében, s arra, hogy ennek a gigászi eklektikának nincs más biztosítéka, mint e barátok – az ő számára mind ellenszenvesebb – személyisége, aminek ez a mérhetetlen felstilizálása előtte okkal volt vérfigyasztó.

Csakugyan rettenetes lehetett sétálni, téázni és „angazsálódni” ezekkel a rosszul öltözött férfikkal, akik abban a meggyőződésben éltek, hogy a Szellem sorsa bennük dől el, hogy nekik éppen magát Istent kell megváltaniuk, s a bölcelet az elkövetkező időre rájuk osztotta ki a főszerepet.

Ám csak kissé kell túlelni tekintetünket a regény horizontján, s már láthatjuk: ez a fajta totális elutasítás egy radikálisan új kérdésfeltevés vágyával együtt szomszéd városok – talán nem feltétlenül rokonszenvesebb, de talán formátumosabb – bölcselőiben is formálódik már: a teológiai jegyzeteit rendező Heidegger, a hadifogságba egy hátizsáknyi cédulával elszállított Wittgenstein valamit bi-

zonyosan osztott ebből a muszáj-kalandorságból.

A regény horizontján belül pedig ott van a nem kevésbé paradox tanúskodás, fontos adalékokkal. Amikor például a nyomorult kis Weber Gyula lihegi el zenei programját, hogy: „*A IX. és Mahler – meg a Wagner-teóriák... Most a görögök és a primitív népek zenéjét tanulmányozom; vissza kell térni a forrásokhoz*” – egyszerre láthatjuk benne egy bartóki-„leverkühni” vágykép karikatúráját és a bécsi Új Zene dühösen vulgarizált teóriáit. Rosszindulatú fényben bár, de mégiscsak láthatjuk mindezeket. Akárcsak „Marcus professzor” (feltehetően: Simmel) németországi szalonjában, ahova úgy érkeztek Európa peremcíről a bölcselők, mint a klasszikus filozófia varázslatos siralomházzá lett szentélyébe; míg bennük már érlelődött a filozófiai impresszionizmus elutasítása, ennek minden igazával és igazságtalanságával. Hiszen Ritoók jól látta ezeknek az önjelölt megváltóknak szépen stilizált skizofréniáját: hogy egyszerre vágytak arra, hogy a klasszikus filozófia legalábbis a keblére ölelje őket, hogy ők majd elutasíthassák azt a vágyva vágyott ölelést – praktikusabban: egyetemi habilitációt akartak, hogy majd a katedra és biztos jövedelem fedezékéből hirdethessék totális negációjukat. Amihez nemcsak öntudatuk volt, de – ma már ezt is kimondhatjuk – tehetségük is. A német akadémiai „mandarinátus” pedig pontos életösztönrel utasította el az ő sejtett nagyságukat. Ambícióik fedezékéül művük pedig éppenséggel még nem volt, legalábbis rendszeres bölcséleti munka nem volt, valami, ami megfoghatóbb, mint záporozó és virtuóz teóriák taszító-vonzó posztulátuma.

Amikor megszületik a mű – s ez Lukács esetében A REGÉNY ELMÉLETE – Ritoók első gesztusában fokozódó örömmel üdvözlő („*Kedves Gyuri, A regény esztétikájának második része még jobban tetszett nekem, mint az első*”, írja levelében 1917 januárjában), s csak a csalódott regényíró jegyzi majd meg, a lelkesedésnél nem kisebb hévvel és joggal, hogy „*Pompás hasonlatai kicsillogtak, átmenet nélküli teóriákká lettek; erős kifejezések, hatalmas szavak között ürességek tátongtak*”. És ugyanez az érlelődő ambivalencia fogadja Donáth Ervin megannyi egyéb teóriáját is: az új középkor eljövételéről, a jószág – a „*lelki szegénység*” – irra-

cionális kultuszáról vagy éppen a gondolat-kísérleten túlmutató törekvéseiről, amikor a létező egyházi eszmélkedés felé hosszabbította meg a „megváltástani” utakat a szerző, ám járhatóságuk helyett hamar elragadta bíborosok, püspökök, románcok kisstilű prózai konspirációja.

De ezen a ponton drámaivá, csaknem megrázóvá válik Ritoók Emma elutasítása: amikor regényhősei, a szuggesztív férfiak mégiscsak Isten közelébe jutnak. Levelében úgy fogalmazza meg és szegezi Lukácsnak a kérdést, hogy hiszi-e Istent, vagy csak a teóriájához van szüksége rá. A regényben már továbbmegy: „*lehet-e hinni egy olyan Istenben*”, kérdezi, „*akit azért kellett megteremteni, mert egy filozófiai szisztéma nem állhat meg nélküle?*”. Hívó érzékenysége itt pontosan tapint rá a modern ateizmus veszedelmes ingatagságára, s öntudatlanul írja, hogy ezzel szemben a kérdésbe rejtett kétségbeesés maradhat még hosszú ideig az egyetlenné csakugyan transzcendens biztosíték.

De Donáth Ervin erre is felelni tud, ahogy mindenre tud felelni, s „*amíg beszél, igaza van*”, amint Thomas Mann is feljegyezte Lukácsról azt az élményt, melytől Ritoók még kevésbé szabadulhatott. „*Hangja megint zsarnoki szuggesztivitást vett fel, és Héva mindent hazugságnak érzett rajta kívül.*” És ez a zsarnoki szuggesztivitás erotikán és teórián túl rövidesen valóságos zsarnoksággá változott, ahogy a kikövetkeztetett Isten helyét átvehette a szekularizált megváltáshit politikai bálványá.

De egy pillanatra mégiscsak tegyük itt egy erotikus kitérőt, mielőtt a történelem – mint szokása – kimondja majd az utolsó szót regény, regényhősök és regényszerző fölött; lévén ez utóbbi asszony, s mint ilyen – is – önmaga reflexiójának folyamatos tárgya.

És női kudarcaihoz ennyi szinte elegendő is. Hiszen asszonyként szenved legszomorúbb vereséget a regény centrumába állított, odaadóan megformált Bartoldy Héva: aki sem szeretőként, sem barátként, sem zseniként nem találhatja meg helyét a Szellemen kívül vagy belül; s az egyedüli folyamat a keserű aggszűzzé válásé, amelyet mély átéléssel ábrázolva olvashatunk. Pedig a szerző a skandináv irodalom olvasója és fordítója volt, jól ismerte tehát a szexuáldarwinizmus hideg

géniuszeit, maga pedig érzékeny asszonyként viaskodott a hagyományosan ráosztott nőszereppel, s pusztán ez a viadala, valamint szellemi hozománya magasan kiemelhetné volna művét a kor divatos nőíróinak munkái közül.

És mégsem. A szerző sejteti, hogy hősnője még csak nem is asszony: egy tragikus emlékü „*Jehér házasság*” kísértő traumája bénítja meg minden odaadás első pillanatában; s éppen azért, mert asszonyi reflexeivel a reflexió szegül szembe: asszonyisága mint tárgy, jelleg és konklúzió, s ettől kezdődően bármiféle erotikus közeledés számára – hogy szabatos kategóriát használjunk – bizony megette a fene. S ha olykor bevallaná is, hogy ami itt destruktívan működik, az voltaképpen „*hisztéria erotikus színezettel*”, a mentség is azonnal készen van. hogy ellenállása esetleg csak „*mélysegebb, öntudatlan tudása annak, hogy a teljesülésben nincs teljesség?*”.

És az önmagával szembeni becsületesség hiánya, a teoretikusan megalapozott frigiditás számos érvert nyer a regény eseményeiből: nemcsak a főhős undorító érdekházasodási terveiből (ezek Bloch életstratégiájában ez idő tájt filológiailag hitelesek), de számtalan kis mocskos epizódból is – szó van teherbe ejtett cselédlánnyról, hűtlenkedésekről és elhagyásról, abortuszról és vigasztalan flörtölésről, s a szemlélet következetes nyomorúsága eredendően megakadályozza, hogy bármiféle eredendő szenvedélynek legalább visszfénye feltűnjék a mocskokban.

Hasonló képmutatás mentesíti a főhőst művészi kudarcának beismerése alól, hiszen bár író volna, úgy hiszi, hogy az alkotás vágya „*asszonynál egyenesen asszonyi mivoltába ütközik... minden írás líra, és az asszony lírája, teste és a lelke muzsikája csak egy emberé lehet!*”. Akié – tudjuk – nem lehet. Az ördögi kör bezárul – dramaturgiailag is: a megkísérelt öngyilkosság, majd Bartoldy Héva önmagára mért hosszú, belső száműzetése annyi konklúziót enged meg pusztán, amennyi a végső kérdésben elfér: „*Vajon mi lehet ennek az asszonynak a tragikumja: az, hogy csak részletember volt, mint a legtöbb, vagy az, hogy egyáltalában nem tudott igazán és mélyen tragikussá lenni?*”

Ki hitte volna, hogy a végső szót mégis a történelem készül kimondani? Hogy ezt a magas szintű szellemi ezotériát éppúgy a politikai események olvasztják majd magukba,



mint ahogy az általa létrejött barátságokat széttörik? Legkevesbé feltehetően maguk a kalandorok hitték volna, hiszen nagyívűen nem vetek tudomást mindarról, amiben „csak” éltek, ami történelmi vagy társadalmi volt csupán, s ekként nem viselheti magán az „abszolútum pecsétjét”. Ezért volt sokszerű – ekként már túl családódon és kritikán – politikai szerepvállalásuk. Irracionális, magyarázhatatlan, de valamiképpen feltétlen is, amellyel mint teoretikus konklúzióval döbent heurisztikával szembesül Ritoók, csaknem úgy, mint a regényhős: Bartoldy Héva.

Aki azonban mintha mégiscsak a világban, a történelemben élhetne, lévén hogy „*régi családból származott, már a tizenkettedik őse is úr volt a saját otthonában*”. S ezért a kezdetektől mérhetetlen idegenkedéssel szemlélte azt, amit a modernizáció jelentett: a változó városképet, az új szokásokat, meglepő viszonyrendszereket, míg nem „*az idegen fajú vállalkozás a régi embereket is belekényszerítette a tülekedésbe*”, siet leírni a szerző a regény elején. Egész szellemi fejlődésregénye ezek után talán úgy is olvasható – és ebben jelentős adalék a századelő intellektuális patográfiájához –, mint a szembenállás kifejezése ezzel a modernizációval, amit egyébként Lukács is „*a tökéletes bűnösség korának nevez*” Fichte nyomán, s elutasításuk a felszínen még közös volt.

Az utak azonban csakugyan „elváltak”, mégpedig hamar és radikálisan. Ehhez azonban szükség volt egy világháborúra s a szociális feszültségek csaknem elviselhetetlen fokozódására. Ezekre a feszültségekre a regényben vallomásosan hallgatag Ritoók érzetetlen maradt, míg Lukács – és társaságának nagyobbik fele – egy idő után nemcsak érzékennyé vált, de saját teoretikus alapú érzékenységét is rendelkezésére bocsátotta.

A kalandregény ugyanis megrendítően nem vesz tudomást mindarról, ami a vidéki, patriarchális idillen túl van – akár csak egy kerítésnyire. Következetes és szomorú anesztéziával tekint saját otthonára Ritoók, s arra a botrányra, melyet ez a tizenkét generációs úriság formált ebből a hatóságilag hamisított vidéki idillből; amire pedig egy Móriczov vagy Adyn túl gróf Károlyi is érzékeny lehetett. Persze ez sem viselte magán az abszolútum pecsétjét, de az ignorancia oka nem ez

volt. Ugyanígy maradt komor, sűrű háttér a regényben a kávéházablakon túl a kenyérrért sorban állók szociális kulisszája, s érthetetlen, bár bizsergető izgalom az „éhes utca” megannyi gesztusa: a kivert gázlámpák, a tüntetések, torlaszok; s nem jelent történetfilozófiai vigaszt, hogy a lovas rendőrök vagy a kivezényelt katonaság sem meghittebb eleme a regénynek.

És ez az érzéketlenség rendkívüli következményekkel jár, amikor a szociális botrány történetfilozófiai méreteket ölt: a világháború idején. Bár „*Héva rémülten tudta magát kicsinek ahhoz, hogy a világtörténelmet megérezze*”, néhány esztendő mégiscsak rendelkezésére állt 1914-től 1921-ig, hogy némiképp számot vessen vele. Számvetés helyett azonban ornamentikus kavarodás kínált regénye számára olcsó dramaturgiai alkalmakat szálak felvetésére és elejtésére, némi bölcséleti általánosításra és formát találó szorongásra; ám ábrázolása tanúsága szerint a legmaradandóbb pillanat az volt, amikor a frontra induló katonák útközben meztelenül megfürödnek egy folyóban, s a kernstoki freskó festegetése közben, víz és férfitestek látványában már talán nem is tűnt olyan elviselhetetlenek az egész.

Amikor azonban a forradalom közeledtével egy sapkarózsát tépnek le a regény vége felé, az eddig visszafogott szenvedélyek elszabadulnak, s még egy gyilkosságot is legitimál a meggyalázott nemzeti szimbólum – no és a Bartoldy unokaöcs dicstelen menekülését is azután.

És itt jutunk el a regény konklúziójához, amely meglepően és megrendítő erővel avatja jelentőssé Ritoók regényét. Vihar és influenza lassan élet és halál kérdésévé válik.

Alkalmasint ő is csak 1919-ben érthette meg, miért is utálta barátait, amikor pedig szerette őket. Hogy miért tudott velük együtt gondolkodni, amikor pedig nem. És amikor végre bekövetkezett a váratlanságában is rettegett, döntő fordulat, amikor barátai a történelem botrányával szembeszegették saját botrányos elszántságukat – akkor végleg elhagyták egymást, s a szenvedélyek egyik oldalán sem voltak kicsik.

Tudjuk: még a legközelebbi barátokat is meglepte Lukács „pálfordulása” – két vásár-

nap délután között –, vagyis csatlakozása ahhoz a párthoz – a kommunistához –, amelynek etikai problémáját frissen megjelent esszéjében vélte feloldhatatlannak. Az ennél is frissebb szövegen, amelyben már feloldhatónak bizonyult, még nem száradt meg a tinta. A döntés egész korábbi pályája, mentalitása és gondolkodásmódja fényében inkonzvens volt, megvalósulásában feltétlen: az irracionális áldozathozatalhoz (hogy erkölcsét, szellemét, lelkét sem sokallja a megváltás oltárára helyezni) többek között az ótestamentumi hit bizonyíthatatlansága is metaforául szolgált – Ábrahám döntését Kierkegaard értelmezte ismerős lendülettel.

És rengeteg volt a sérelem is.

A regény itt vált hangot: szinte magára talál szerző és tárgy, a forradalom közeledtével megszűnik a stílusgyenetlenség, a mondat-szerkezetek bonyolultsága, a külsőleges eszszéizálás; leválik minden ballaszt. A boldogtalan történetre pedig végre éppúgy megvan a magyarázat, mint a katasztrofális történetre.

Hogy: hiszen ezek zsidók. Ilyen egyszerű.

Rendkívüli ereje van az egyokú heurisztikának, a sztereotipok pedig szárnyakat adnak az eddig bicegő gondolatnak. És már érthető, sőt értelmezhető és ábrázolható megannyi regénybeli mozzanat, mely itt hosszúra nyúlt expozíciónak tűnik csupán. Az igazi történet most kezdődik. Mert mostanra vált nyilvánvalóvá a cselekmény mélyebb logikája. Hogy az apák-nagyapák liberalizmusa idején „egy erős, eszes, eszközökben nem válogató és mindig alkalmazkodó nemzedék nőtt fel, hogy nem sejtett versenyben gázoljon át a bennszülött faj finnyásabb, kényelmesebb életén”. Hogy a szalonnokban úgy tűnnek fel a jellegzetes zsidó arcok, „mintha csak most vették volna észre, hogy új érvényesülési vagy prédaalkalom van”. Hogy a nagyívű bölcselkedés sem volt más, maradandó dokumentumaiban, mint hogy „péntek esti gyertyák lobogtak az új filozófiai folyóiratokban az eljövendő Messias elé”. Már érthető idegenségük is tőle és húzódozásuk öelöle: mint faji különbség; már azt is látja, Donáth személyiségében miként rendelik maguk alá az uralkodásra törő zsidó gének a személyiség egészét, hogy valamikor bizalmasa nagyívű pályája sem volt más: „zsidó fajisága tört ki az érvényesülésre irányított keserves küzdelemben”.

És mindez még mindig nem konklúzió, hanem bevezetés a következtetésekhez, csaknem: ősök. Hiszen a regényben is pusztá bevezetés – mint a történelemben – a sapkarózsákat letépő forradalom a vörösuralomhoz. A regény kései telcológiája pedig itt teljesül be, hiszen 1915-ben mégsem lehetett sejtteni, ami ekkor bekövetkezett, beteljesült: mintha a gyenge írónak a rettenetes történelem sietne segítségére, hogy helyreigazítsa azt, amihez írói ereje nem lehetett elegendő.

Mert mindezek nyomán Ritoók végre úgy láthatja 1919-et, mint végső érlelődést zsidó kollégái megfogalmazásában: „új világtörténelmi – nem! új viláгурalni hivatásukra”, mint az utolsó lépést az árja világ leigázására: túl a megszerzett börcén, a kézben-zsebben tartott sajtón, az átfont középosztályon, szabadkőművességen és megtapsolt zsidó színpadi szerzőkön; hogy a „zsidó világbírodalom” végre létrejött. Mit számít, ha mindez történetesen az emberiség selejtjéből valósult meg: „kis orosz zsidó hóhérektől lent a pincében a nagy czaromániás zsidó hóhérekig a szovjetházban”, „hangoskodó zsidó gyerekek, tönkrement, kétes egzisztenciák, kiabáló stréberek és szerényen becsúzó akarnokok” lesznek itt főszereplők; és már nincs semmi, ami ne lehetne része ennek az egyetlen, mindenre magyarázatot adó logikának, mert már Krisztus megfeszítésétől az orosz forradalomig mindenért a zsidókat terheli a felelősség, minden erre utalt és ezt készítette elő társadalomban, modernizációban, szellemben; rétegzetten és pontosan árad elő a felismeréssorozat a regény lezárása előtt, már ahogy az elfélet a történelmi sokk okozta paranoia diktálja. A recenzens legfeljebb azon lepődik meg: a hevült és tüzetes felsorolásból hogyhogy a vérvád kima-radt?

Bár némi távolságtartást sejtethet a regényen belül, hogy Ritoók ezt a verbális piszkos munkát nem főhősnőjével, hanem annak idealizált barátjánőjével: Michaelis Margittal végezteti el, akinek a regény sugallata szerint minden személyes indoka meglehet arra, hogy a Cion bölcséinek dramatizált jegyzőkönyvét a gyanútlan olvasó arcába vágja, ám a logika ezentúl Bartoldy Héva számára is clemi erejű lesz; sőt: a szerző regényét is végre értelmezi és „megmenti” ez a lendület – no és Ritoók sem választ más címet könyve

számára, mint a kétségbeesetten hisztérikus monológ egyik emlékezetes szókapcsolatát.

És ez a logikai konklúzió, ez a regénylezárárs az, ami – paradox módon – megmenti a művet, s rendkívül fontos olvasmánnyá avatja. Mert pontosan és a szenvedély tüzetességével tár fel egy gondolkodásmódot, amely a századelő szellemi elitjét részben meghatározta, s nagymértékben jellemezte azt a réteget, mely rövidesen történelmi szerepet játszott. Itt fordul meg az a békebeli antiszemitizmus, melyet a liberalizmus „legitimált”, s bár ebből még nem csap ki az égett hús szaga, mint Auschwitz óta a zsidógyűlöletből, de éppen itt kezd elveszíteni liberális jovialitását, mely Tiszaeszlárig akár „naiv” is lehetett.

Mert ettől kezdődően s ezzel a logikával „kollektivizálják” a felelősséget a zsidóság között, s ezt éppúgy fajbiológiai indokokkal tesszik, miként Donáth génjci tették: a természeti törvények logikája tűnik fel a történelmétől sokkolt társadalomban. A „megtévesztett” tolerancia itt a fajra mutat, annak felelősségére, s a fajba beletartoznak korra, nemre, személyiségre való tekintet nélkül mindannyian a zsidók, lévén hogy fajuk lényege nemüknél-koruknál-személyiségükénél is sokkalta erősebb. Rettenetes konklúziók szelleméhez kerül közel a valamikori szerető, regényíró, barát és esztéta.

És míg persze a vörösdiktatúra bűneit nem mentik az elkövetésre ekkor kiszemelt bűnök, s a „zsidóság” szerepvállalása emlékezetes, tragikus és vitathatatlan 1919-ben – együtt persze a nem zsidókkal, a tömegekkel és rokonszenvezőkkel, leszámítva az ártatlan, bűnhődő vagy épp ellenálló „zsidóságot” stb. – itt egy politikai szívességet mégiscsak megtesznek Ritoóknak: átruházhatják rájuk a felelősséget. Mert akkor nincs szükség a történelmi osztályok önvizsgálatára, a tizenkét generációs úriság következményeinek felülvizsgálatára: mit számít Vyx-jegyzék, antantpolitika vagy Károlyi, kit érdekel választójog és tuberkulózis, aratósztrájk és gyermekhalandóság, valamikori nemzetiségi politika és átható korrupció – ha a magyarázat ilyen nyilvánvaló, ilyen egyszerű? Mégiscsak a regény a legalkalmasabb műfaj efféle gondolkodásmód számára: magyarázatán túl ugyanis világában is totalitást sejtet. A nagyívű történelmi amnézia példászerűen mutat-

kozik itt meg, s ez még jelentős szerepet játszik a következő negyedszázad bűneinek legitimálásában, közgondolkodásának meghatározásában. És nemcsak a zsidóság számára lesz ez tragikus, de tragédiák sorozatát ígéri az egész nemzet számára, mert ez a szemlélet csak azt rekeszti ki horizontjáról, ami egyszer – talán – megoldást jelenthetne. Vagy a kezdetét. A szembenézést. Az idővel. A valósággal. Magunkkal. Ami a regény volna.

A kötet megjelenése idején Balázs még feljegyzi naplójába Ritoókról – a jó Füleppel együtt –, hogy ők bizony „*a két renegát*”. És ez a szóhasználat új negyedszázadok borzalmait idézi meg, szembenézés nélkül azzal, ami történt; majd előlről az egészet, megint.

Pedig nincs más segítség, csak a regény.

Nagy András

## A NYOMORULTAK

*Bret Easton Ellis: Amerikai psycho  
Fordította: Bart István  
Európa, 1994. 577 oldal, 650 Ft*

Nehéz ezt a könyvet megvédeni a lehetséges vádaktól. Jól tudjuk, hogy micsoda botrányt kavart mindenfelé, ami azért eléggé meglepő a horrorra, a pornóra és a mindennapi erőszakra oly higgadtan berendezkedett társadalmakban. Úgy látszik, Ellis túllépett a tűréshatáron, amivel egyben azt is nyilvánvalóvá tette, hogy tévedtünk, amikor úgy véltük, hogy immár *nincs* tűréshatár. Ám célszerűbb, ha – találmra – felidézek egy aprócska részletet a szövegből: „*Kisvártatva – nem meglepő – a földön hever lekötözve, mezelen és hanyatt, mindkét lába, valamint mindkét keze is hevenyészett pecekhez kötözve, melyek két szál deszkából állnak ki, melyeket pedig acélsúlyok nyomnak a padlóhoz. A keze telis-tele van lövöldözve szögekkel, a két lába szélfeszítve, amennyire csak lehetséges. A segge alatt párna, hogy felnyomja, kitért pínájára pedig sajt – Brie – van kenve, sőt egy kevés még bele is van gyömködve belőle... Kipróbálom rajta a fűrőgépet is; beleerőltetem a szájába, de még eléggé ma-*

*gánál van, és még ereje is van elég ahhoz, hogy összeszorítsa a fogát, és bár a fűró hamar átiúli a fogsort, én elveszitem az érdeklődésem a dolog iránt, s inkább feltámasztom vértől csöpögő fejét, hogy jobban lássa a video hátralevő részét, s ahogy a képernyőn látható lányt nézi, aki teste szinte minden elképzelhető részéből és lukából vérzik, arra gondolok, most megérti végre, hogy bármiképp alakultak volna is a dolgok, mindenképpen ugyanez történik vele is... Ami a szemem előtt folyik, szinte a horror esszenciája, engem azonban sem meg nem rendít, sem fel nem kavar... Már csak a fél szája van meg, mindazonáltal szájba buszom egyszer, majd még egyszer s újfent, összesen háromszor tehát.”* És így tovább... Számtalan hasonló jelenet található a regényben, melyek közül most korántsem a legerősebbet idéztem.

Kézenfekvő a kérdés: szabad-e ilyesmit? Mert – szólhat az érvelés – szolgálhat bármilyen nemes és morális célt az ilyesfajta szcéna leírása, azt ugyanis, hogy a szörnyűségek realizisztikus ábrázolása felszítja az olvasó erkölcsi felháborodását, a horrorisztikus társadalom lelepleződik, beáll a katarzis, és megnyílik az esély, hogy minden jobbra fordul, ez a fajta művészet mégsem éri el célját, mivel önellentmondásba keveredik: a szörnyűséget szörnyűséggel, a tébolyt tébollyal próbálja elűzni. Ez pedig lehetetlen. A művészet ábrázolta horror a médiumok által visszaáramlik oda, ahonnan vétetett, a szörnyűségekől áthatott társadalomba. Belzebubbal nem lehet kiűzni a Sátánt. (A fentihez igen hasonló argumentációval állt elő Peter Sloterdijk, a nyugati világ egyik legdivatosabb filozófusa Oliver Stone legújabb, *NATURAL BORN KILLERS* című, meszárlásokban ugyancsak bővelkedő filmje kapcsán – *Tempo*, 1994/11.) De nem kell ilyen emelkedett szellem Ellis könyvének elutasításához. Ha egy olvasó az idézett jelenetet egyszerűen ízléstelennek véli, és a sarokba vágja a regényt – ugyan mit is mondhatnánk neki? Hisz a leírás valóban ízléstelen. Magam úgy próbálnék érvelni, hogy arra biztatnám az olvasót, ne vegye olyan borzasztóan komolyan ezt az egészet. Hisz a könyvben bemutatott rémtettek voltaképpen nem is történnek meg, felfoghatók úgy is, mint a főhős, Patrick Bateman horrorfilmekkel és hardcore-pornó termékekkel agyonzsúfolt neurotikus agyának képzelgésai.

Hogy egy regényben mi számít valóságosnak, arról sok vita folyt már teoretikus körökben. Szinte bizonyos azonban, hogy vannak események, melyeket megtörténtnek veszünk, míg másokat a látomások világába utalunk. A *MADAME BOVARY* regényvilágában nem kételkedünk abban, hogy Emma és Léon szeretkeztek abban a nevezetes postakocsiban, ezt az eseményt a cselekmény szerves, elidegeníthetetlen részének érezzük, és nehezen tudunk elképzelni olyan értelmezést, amely a jelenetet például Emma erotikus fantáziája termékének tartaná. Egy témánkhoz közelebb álló példával szólva: ténynek fogadjuk el, hogy Sztavrogin megbecstelenítette szállásadója kislányát, hisz bármilyen vérlázító is ez a tett, a regény cselekményének szerves része, tökéletesen motivált, ráadásul a könyv más szereplői is valódiként érzékelik. Ám ebben az esetben már nem lenne tökéletesen abszurd egy olyan interpretáció, mely Sztavrogin lázas agya kivetülésének vélné a történetet, vagy úgy gondolná, nagyon is mélyen jellemezné Sztavrogin pszichológiáját, ha beteges hiúsága kieléseként egy vágyott, ám voltaképpen soha meg nem tett szörnyűséggel kívánná megbotránkoztatni a világot. Ellis könyvében már felborulnak az arányok: mindkét interpretáció lehetséges, az is, amelyik valóságosnak és az is, amelyik képzeltebelinek tartja Bateman szörnyetteit. Magam az utóbbi mellett szeretnék érvelni.

Mindenekelőtt: a filmes gondolkodás áthatja a szöveg egészét. Bateman egyik legfőbb problémája nap mint nap, hogy vissza kell vinnie a filmeket a videokölcsönzőbe. Számtalan jele van, hogy életének nagy része a filmekben látott, szimulált valóságérzékelés szerint alakul; Bateman, mint az amerikai kultúra oly sok más hőse, a mozi világában él, az egyetlen mítoszban tehát, melyet ez a kultúra létrehozott. (Ugyane gondolkodás vidámabb felfogását láthatjuk Woody Allen művészetében.) Bateman amolyan posztmodern, tucat-Don Quijote, elméje belegárgyult a jelenkori tömegkultúra termékeibe, életének egy tetemes részét filmjelenetek sorozataként éli át. (Már most jelzem, hogy mindezekelőtt *szatíráként* értelmezem a könyvet, ezt a későbbiekben próbálok majd alátámasztani.) A legnyilvánvalóbb ez a *HÁJSZA, MANHATTAN* című fejezetben, az itt ábrázolt lövöldö-

zéses, autós üldözésekkel, robbanásokkal tarkított jelenet obligát része bármely amerikai kriminek, ráadásul az eddigi egyes szám első személyben szóló narráció most harmadik személybe vált: Patrick egy film hőseként, kívülről szemléli önmagát. Eppen az a tragikomikus, hogy bármennyire kívánja is, soha nem válhat egy valóságos történet valóságos hőisévé, így legfeljebb elképzelt, a mindennapi kultúra mitológiájához tartozó, ezért látzólag lényegszerűséggel rendelkező narratívák képzeletbeli főszereplője lehet. Ám mindhiába, ügyet sem vet rá senki. A fejezet kezdetén a szokásos módon együtt ül a yuppie-k csapata, *„végeérhetetlen vacsora a fiúkkal, akik ügyet sem vetnek rám, még azután se, hogy feunhangon bejelentem nekik: – Tudjátok-e, hogy az én életem maga a pokol? – hanem egyre csak tökekihelyezésről vitatkoznak, meg arról, hogy mely részvények látszanak távolitilag a legígéretesebbnek, továbbá nőkről, ingatlanokról, aranyról, a hosszú lejáratú kötvények kockázatairól, terpesztett gallériú ingekről...”*. Ezt a közönyt próbálja meg átütni Bateman a képzelgéseivel. És miután ismét kudarcot vall, sértetlenül kerül ki a képzeletbeli rendőrökkel megvívott tűzharcból, *„részeket kézzel bár, felveszem a vezeték nélküli telefont, átfutom a Rolodex telefonregisztert, kimerült szemem pillantása Harold Carnes számára esik, lassan lepötyögöm a hét számot, és elhatározom, hogy közkincsé teszem azt, ami mindeddig csak az én magántérbolyom volt, Harold azonban nincs a helyén, üzleti ügyben távol, Londonba utazott, így hát üzenetet hagyok neki, amelyben mindent beismerek, semmit sem kifelelve, bevallom mind a harminc, negyven, száz gyilkosságot...”*. Bateman azt reméli, talán meghallgatásra talál, hisz az el nem követett gyilkosságok ellenére élete valóban pokol, az el nem követett bűnök ellenére – vagy talán még inkább azért – elviselhetetlen büntudat gyöttri – ez az ember bűnhődni akar. Ami ezután történik, már nyílt szatíra. Carnes visszaérkezik Londonból. A VILÁG VÉGE nevű újonnan megnyílt bárban fut össze Batemannel, akit következetesen Davisnek szólít és annak is tart, elmondja, hogy halálra röhögte magát az üzeneten, melyet azonban nem tart teljesen hitelesnek, hisz Bateman olyan általános seggnyaló, olyan „pubika”, hogy az efféle rémtettek elkövetésére teljesen alkalmatlan. És hiába bizonygatja kétségbeesetten Bateman, hogy ő

kínozta meg a lányokat, hogy ő vágta le „Owennek azt a hülye fejét”, Carnes végleg megsemmisíti, amikor rábizonyítja, hogy ez lehetetlen, hiszen a múlt héten Londonban kétszer is együtt vacsorázott Owenne! Bateman itt már az identitásáért harcol, ám még annyi sem adatik meg neki, hogy legalább Davis legyen: a jelenet végén Carnes ugyanis már Donaldsonnak szólítja.

Hogy mindenki egyforma, vagyis mindenki felcserélhető a másikkal, ez az Ellis-regények legfontosabb szatirikus gondolata. Eppen az egyszeri, a senkivel össze nem cserélhető egyén, az egykori büszke vívmány, a saját univerzumot képviselő polgári individuum semmisül így meg. Hisz – hogy tovább meséljem az Owen-féle gyilkossági történet szatírjátékát – maga az „áldozat”, Owen is „tévedett”, ő ugyanis végig Marcus Halbertamnak vélte Batemant. És ki tudná megmondani, hogy Carnes valóban Owenne! vacsorázott-e Londonban? A legkülönfélébb éttermekben és bárokban együtt iszogató fiúk következetesen más neveken szólítják egymást. Néha feltűnik egy híresség, olyasvalaki, aki a józan ész szerint valóban összetéveszthetetlen, ám hamarosan kiderül, hogy másik asztalnál vacsorázó VIP, mégsem Donald Trump. Bateman egyszer a saját lakóháza liftjében fut össze a filmsztár Tom Cruise-zal. De tényleg vele találkozott? Hisz leghíresebb filmjének címét rosszul tudja. A szatíra kíméletlenül megsemmisít mindenkit. Bateman valóban ölni tudna azért, mert partnernője úgy hiszi, Garrick Anderson-öltönyt visel, holott az Giorgio Armani műhelyéből került ki. Porig sújta a gondolat, hogy esetleg túl sok zselét kent reggel a hajára. Késhegyig menő viták folynak arról, vajon mik a kötött mellény viselésének szabályai. Létezik-e a Windsor-kötésnél is kisebb nyakkendőcsomó? Hogyan ellenőrizhetjük a CD-k minőségét vásárlás előtt? Bibliájuk a Zagat-féle vendéglőkalauz, asztalfoglalás nélkül egy lépést sem tesznek. Ennek az életmódnak legszédületesebb, legkínosabban mulatságos összefoglalása a MEGINT EGY ESTE című fejezet. Valtaképpen telefonbeszélgetések leírása, ketten kezdik, aztán egyre többen kapcsolódnak bele, átváltanak konferenciabeszélgetésre (hisz mindenkinek legalább három telefonvonala van), és egyre mélyebben gázolnak minden-

napjaik nevetséges tébolyába, mely most éppen abban a kérdésben tetőzik, hogy vajon hol foglaljanak asztalt aznap estére. A grandiózus hangjáték mintegy négy órán át tart, végül mindenki marad otthon, kivéve a lányokat, akik a *Zeus* vagy *Kaktus* bárból telefonálnak, hogy honnan, azt már senki nem tudná megmondani, oly sok a lefoglalt, aztán ismét lemondott, később megint lefoglalt asztal a városban. És a legvégén mindez egy rémületes kijelentésben kulminál: „*Holnap Spuds McKenzie lesz a Patty Winters Show-ban.*”

A regény elején még minden nyitott: a filmes, a kameramozgásokat jelző, egyes szám harmadik személyben szóló leírásból megtudjuk, hogy Timothy Price fiatal, jóképű, sikeres Wall Street-i yuppie éppen egy partira tart. Beszél is valakihez a taxiban, de nem tudni, ki az útitársa. A lakásban aztán kiderül, hogy Patrick Batemanről, a sikeres, jóképű, Wall Street-i yuppie-ről van szó, aki most hirtelen és teljesen váratlanul magához veszi a szót, a továbbiakban az ő egyes szám első személyű beszámolóját halljuk. A következtetés nyilvánvaló: lehetett volna Timothy Price is a regény főalakja. Vagy McDermott. Vagy Paul Owen. Vagy akárki más. Ezúttal Patrick Batemannek hívták.

Ha nincs hős, ha mindenki felcserélhető, úgy nem is lehet átfogó nagyformája a regénynek. A cselekmény nagyjából egy éven át tart, ám a jelenetek voltaképpen felcserélhetők, az Idő megállt. Előrehaladásról nem lehet beszélni. A regény mozaikos, Ellis jeleneteket ír, nem összefüggő csemenyláncolatot. Mindig a jelen pillanat létezik, Ellis mindig *in medias res* indít, soha nem múlt, ám mindig jelen időben szól a narráció. Néhány vezérmotívummal dolgozik, például azzal a fölöttébb rejtélyes és soha meg nem válaszolt kérdéssel: vajon mi is van a Fisher-féle folyószámlával? Ezt magam sem tudom, ám annyi bizonyos, a *LES MISÉRABLES* című musical állandóan ott szól a háttérben, plakátját szinte minden utcai jelenetben ott cibálja a szél. Vajon miért?

Az AMERIKAI PSYCHO veszedelmes könyv. A tőrészatárt valószínűleg azzal lépte át, hogy immár a „nagy”, a vájt fülűeknek szánt irodalom szerves részévé tette a tömegkultúra szennyliteratúráját. Enciklopédikus, ezért

egy kissé széteső. És talán fárasztó is. Ám választott világának eddigi legátfogóbb szürrealista szatírája.

Sajnos nem olvasok olyan szinten angolul, hogy Bart István fordítását össze tudnám hasonlítani az eredetivel. De szinte bizonyos, hogy remek munkát végzett: a magyar szöveg érzékletes, pompás ritmusérzékre vall, nagyszerűen képes érzékeltetni Ellis stílusváltásait és parodisztikus hajlamát, a nyelvi rétegek sokféleségét, azt a retorikus palettát, melyen a reklámszövegek, utazási prospektusok, rockzenei sz cikkek, szabászati tanácsadók éppúgy megjelennek, mint a nagyvárosi spleen, a sajátos New York-i *feeling* vad, expresszionista költészete. És bonyolult munka is volt minden bizonnyal, melyhez nagyfokú helyismeretre volt szükség.

Bán Zoltán András

---

## AZ ELMARADT VITÁK NYOMÁBAN

*Forgács Éva: Az ellopott pillanat  
Jelenkor/Ars longa, 1994. 372 oldal, 350 Ft*

Első reflexem az volt, hogy így kezdjem ezt a beszámolót: „*Művészettörténeti irodalmunk jelentős eseménye ez a könyv...*” De aztán észbe kaptam, hogy amit mondani akarok, az éppen az ellenkezője az ilyen hamis akusztikával kongó megállapításoknak. Tehát valahogy így kellene fogalmaznom: „*Művészettörténeti irodalmunkra egyáltalán nem jellemző, hogy megjelenjen egy ilyesfajta könyv...*” Nos tegyük föl, hogy tényleg ez volna a találó indítás, de hát akkor mi az, ami Forgács Éva összegyűjtött tanulmányaiban valóban olyan rendkívüli? Hogy ez a kötet csakugyan jó? Esetleg hogy azért jó, mert nem művészettörténeti jellegű könyv? De hiszen az. Vagy hogy éppen azért olyan rendkívüli és jó, mert kis hazánkban egyáltalán nem megszokott, hogy egy művészettörténeti tanulmánykötet ennyire tartalmasra, mi több, olvasmányosra sikerüljön?

Bocsássa meg az olvasó, hogy mielőtt megpróbálnék ezekre a kérdésekre válaszolni, személyes emlékekre terelem a szót. Ennek a kitérőnek pedig az volna a lényege, hogy körvonalazzam, miért érzem úgy, hogy Forgács Éva maga is szabálytalan jelenség a magyar művészettörténészek társadalmában. Ha kissé összefoglalóan kezelem a kérdést, akkor ugyanis azt kell mondanom, hogy ahhoz a művészettörténész-nemzedékhez tartozik, amelyiknek az egyik, kisebbik felét a Corvina Kiadó fogadta be az egyetem befejezése után mint szerkesztőt. A másik fele pedig a szó legtágabb értelmében vett (mert ebben benne vannak a hivatalok is) muzeológus lett Pesten vagy valahol vidéken. Forgács Éva sem volt kivétel. Ő az Iparművészeti Múzeumba került, de ha átlapozzuk a most megjelent kötetét, akkor kevés nyomát látjuk ennek, hiszen a könyvben csak egyetlenegy iparművészeti tárgyú cikkre bukkanunk, és annak is elég frappánsul hangzik a címe, mintha csak egy bűvész rántaná elő a fehér nyuszt a cilinderkalapból: AZ ALTERNATÍV SZÉK. Alcíme: IMAGINÁRIUS BÚTOROK AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN. És ami ezek után alig lephet meg minket, 1990-ben, e cikk írásának az idején Forgács Éva tényleg már rég-es rég nem is volt az Iparművészeti Múzeum dolgozója – talán ezért is ez a felszabadult hang. Először előléptették ott, de aztán eleresztették onnan. Mindkét lépés fölötébb méltányos volt. Forgács a múzeum tudományos titkára kellett hogy legyen, hiszen olyan okos és kiegyensúlyozott volt. De aztán haza kellett mennie (ő maga akarta így), és nemcsak azért, mert terebélyesedő családja hívta, hanem mert igazán jól dolgozni, úgy látszik, csak teljesen függetlenül, vagyis csak otthon tudott, miközben kifelé azt szimulálta, hogy talán nem is dolgozik. Ez akkoriban még elég szokatlan gyakorlat volt, és töredelmesen be kell vallanom, hogy annak idején kicsit haragudtam is rá: hogy lehet valaki ennyire „lusta” – gondoltam –, mikor ilyen felkészült... Most, a kötet láttán azonban kiderülhet bárki számára, hogy nagyon is igaza volt Forgács Évának, amikor úgy döntött, hogy ő maga lesz majd a saját maga munkaadója. Bizonyos szempontból vagy bizonyos mércével mérve ugyanis ő volt talán az egyetlen, aki az ezt követő években aztán százszázalékosan dolgozott.

Mert ő volt az a kivételes figyelemmel megáldott művészettörténész, aki lépést tartva azzal, amit hazai művészeti életnek nevezhetünk, bizonyos dolgokat észrevett, és aztán ezeken a problémákon – mert ebben aztán tényleg senki sem akadályozhatta meg – el is gondolkodott. Lehet, hogy nem azonnal írta meg azt, amit ilyenkor magában megfogalmazott, de mindig eljött az a pillanat is, amikor robbanásszerűen kitört belőle a véleménye – az érett, a jól átgondolt és véglegesen megfogalmazott élménye. Például egy-egy kiállításakor vagy egy-egy könyv megjelenésekor. Néha akkor is, ha valami tetszett neki, és valószínűleg még gyakrabban, ha valami nagyon bosszantotta. Vagy pedig egyszerűen akkor, amikor valami, ami érdekelte, s ami különben is a szűkebb szakmája volt, megérett benne egy ítéletet (stimuláló témák voltak például a Bauhaus körüli kérdések és az azal rokon mozgalmakban részt vevő magyarok). Az ilyen típusú művészettörténész persze nem muzeológus és nem is hivatalnok, de még csak nem is „magánodcens”, tehát valami íróasztala fölé hajló, artisztikus hajlamú egyetemi kutató. Forgács Éva átlépett ezeken a kategóriákon, és néhány esztendő után kényelmes eleganciával, ámde annál kérlelhetlenebb biztonsággal foglalta el azt a helyet, ami üresen állt, amióta csak magyar művészettörténet-írásról tudunk: *ő a kritikus szellemű, szoliter esszéíró.*

Kerüli a közéleti lármát, de a hangja mégis nagyon fontos. Az a fajta kommentátor, aki nem aranyhegyű tollal ír (hiszen nem sznob), hanem az ezüstíró és az acél hüvösebb, de pontosabb változatait részesíti előnyben. Ezen túlmenően pedig az az esszéíró, aki mindig interdiszciplináris talajon áll, mert egyformán otthon van az irodalom és a vizuális műfajok összes létező változatában, és innen, ebből az összegező magasságból tekint a művészet különböző műfajaira. Amit pedig mérlegre tesz, az soha nem egyszerűen a művészet, hanem valami annál fontosabb dolog: a művészettel való emberi viszony.

Erről árulkodik már a kötet címe, AZ ELLOPOTT PILLANAT is, amely az egyik tanulmány éléről került a kötet címlapjára. Ez az írás aztán valóban erről a fajta művészet-ember viszonyról szól, hiszen a tragikus sorsú, a szinte csírájában elfojtott magyar modernizmus, az Európai Iskola a témája. Még egy

Európai Iskola-cikk található a könyvben, és ennek a címét is ugyanolyan joggal emelheték volna ki a szerkesztők a kötet elejére: SZÁRAZ SZEMMEL. Amely címben már kimondatlanul is ott van, hogy tulajdonképpen miről van szó: gyászolunk és haragszunk. Csak-hogy tényleg száraz szemmel tesszük ezt, a gyász és a harag minden külső jele nélkül, hiszen józan és fegyelmezett kritikusok vagyunk. Forgács Éva félelmetesen jól ért hozzá, hogy miként fegyelmezze magát, és ahhoz is, hogy a legnagyobb belső felindultság közepette is mindig úgy vezesse a tollát, azzal a figyelemmel és érzékeny kéztartással, mint a kényes pohárra kanyargós monogramot véső üvegcsiszoló. Kiket vesz kézbe? Művészeket és műfajokat, néha egész mozgalmakat, de legalább ugyanilyen gyakran művészettörténetész-kollégákat is. Ha azonban akadna valaki, akit mégis megbántana, az alig lehetne néven nevezhető emberi lény, mert sokkal inkább Historia, vagyis a történelem istennője az, akinek a hátán csattan az ostor. Forgács képes arra, hogy árnyaljon, és annak okát is, amit rossznak érez, az összefüggések hamis láncában vagy szerencsétlen rendszerében keresse.

Egyáltalán, az összefüggések megfogalmazása! Az embert (ha történetesen művészettörténetész) elfogja a sárga irigység, amikor (például Kertész Imre egy mondatához kapcsolódva) ilyen következtetésekre talál: (Kertész:) „Mi a művészet lehetősége, ha az az ember-típus (a tragikus), amelyet nem szűnt meg ábrázolni, már nem létezik?” (Forgács:) „E mondat hirtelen fénye az egzisztencialistákig világot visszafelé az időben, és kérdéssé teszi, hogy valóban a posztmodernnel kezdődött-e el valami radikálisan új... Más szóval a posztmodern nem az egzisztencializmus manierizmusa-e?” – Vagy (Jovanovics EMBER című szobráról írva): „A képzőművészeti alkotás sorsát meghatározó tény, hogy egyetlen példányban létezik. Ezért mély gyökereket kell eresztetnie a kultúrába ahhoz, hogy ez az egyetlen példány közkinccs lehessen: hogy felkeressék, faggassák, értelmezzék... Hatása elementárisabb, brutálisabb, mint az irodalmi műé, mert tömör és emblematisus.” Vagy másutt: „Cézanne gyönyörködött a világban – de azért tudott gyönyörködni benne, mert a rend erővonalai mentén tagolva, egy kristályos logika szerint strukturálva látta: saját szellemében gyönyörködött.” (És innen Megyik munkáira

átugorva:) „Elvont pálcikakonstrukciók ezek... A szerkesztés intuitív komponálási módot követ, s a struktúra azon a ponton, ahol alkotója megállítja a növekedését, látvánnyá kövül... egy tisztán átgondolt és átélt rend-ideát – egy hiányt – (sejtet), amely nem látható, csak elgondolható... Úgy tűnik, a látvány igazságába, a természet önkéntes feltárlkozásába vehető hit boldogabb korok kiváltsága volt.” – És végül lássunk egy valóban jellegzetesen magyar vonatkozású megfigyelést is (az Erdély Miklós körül kialakult nem feltétlenül pozitív árnyalatú mítoszt elemezve): „A budapesti ellenkultúra annyiban pontosan leképezte a hivatalos kultúrpolitikát, hogy felülről kívánta irányítani és megítélni önmagát; csak éppen önmagából kívánta az erre hivatott személyt kiválasztani. Ez a szemlélet a sok igazság posztmodern elvét is az egy igazság klasszicizáló eszményének alapján volt csak hajlandó elfogadni...”

Erezzük, Forgács Éva plasztikus, a vizuális dolgokat szemléltetően leíró látásmódja és váratlan összefüggésekre bukkanó elméleti érzékenysége mögött rugó feszül, mégpedig az etikai ítéletek acélos spirálja. Ezért merem állítani, hogy Forgács elegánsan pontos stílusa egy a kortárs jelenségeket vallató bírót tárja is, és egyik-másik cikkének a konklúziója úgy koppan, mint lehellő bárd a piactér közepén magasodó pódiumon: „Erdély interpretátorai – a hetvenes évek magyar neoavantgárd köreinek képviselői – mindinkább félretolják Erdély racionalizmusát, humorát, emberléptékű lényét és konkrét műveit, s a hangsúlyt a szuggesztivitására, tanítómester voltára, kontextusból kiemelt (fél)mondataira helyezik... Vannak »avatolt ismerői« (!), hagyatékanak kezelői, akik az életmű egyes darabjait közreadják, más darabjait egyelőre nem kívánják közreadni, és avatlatlan, naiv fiatalok, akik nem ismerik személyesen, és ösztönien kíváncsiak erre a legendás személyiségre és életműre. Flóbbiek nem csekély felelősséggel tartoznak az utóbbiaknak.”

Ha azonban azt hinnénk, hogy Forgács csak a közelmúlt vagy a jelen eseményei között mozog ilyen biztosan, akkor tévednénk. Mivel abban, amit kifogásol, nem annyira egyes személyek tévedéseit látja, mint inkább rossz tradíciókat és nemzedékeken át öröklődő hamis beidegzéseket, a hasonló hibákra és az eltorzult alkatú viselkedésmód példáira a huszadik század bármelyik évtizedét fellapozva is azonnal rátapint. A FORRADALOM A MŰVÉSZETBEN című ismert kötet kapcsán, amely



nemzedékek titkos bibliája volt, le meri például írni, hogy: „*Hamvasék könyve szinte teljes tárháza mindazoknak az ellentmondásoknak, szakmai felületességnek, elméleti kinyilatkoztatásoknak – egyúttal találó meglátásoknak, érzékeny észrevételeknek is – [...] a más diszciplínákban való otthonosság biztonságából megtelt hajmeresztően dilettáns kijelentéseknek, amelyek mind jellemzői voltak a korszaknak, s amelyekre a művészek egy csoportjának nyilván szüksége volt. Hangvételük azonban azt jelzi, hogy nem tűnnek ellenvéleményt, és már megfogalmazásaikkal elejét veszik minden vitának... képtelenek akár választott szempontjukból is képeket elemezni, nem is tartják feladatuknak. Ez a könyv a szellem nevében diktatórikus hangot üt meg: ezzel is szemben állnak az absztrakt művészek, akik az individuális kifejezés tökéletesítésén dolgoznak... »Korniss alapélménye a ház« – írják Hamvasék, pedig a ház annyit jelenthetett Kornissnak, mint Weöresnek a gyerekek, amikor gyerekeverseit írta: semmit.» – Csak úgy mellékesen emlékeztet rá, hogy az Európai Iskola köré csoportosult művészek és teoretikusok dolgairól van itt szó, vagyis csupa olyan ügyről, amiért Forgács Éva különben bármikor tűzbe menne. Csakhogy az ő tüze tényleg purgatórium, az igazság kimondására kényszerítő pokol-tornáca, és kezüknél fogva húzza be oda az olvasóit is. Az Európai Iskola tagjainak egy része (az „Elvont művészek” csoportja) ki is vált annak idején a művészkörből, és éppen azért, mert nem érezték magukénak a teoretikusok által oly szuggesztíven hangoztatott szürreális-asszociatív képzeletvilágot és távolkeleti filozófiai motívumokat nagyvonalúan Freuddal keverő programot. Forgács véleménye: „A magyar kultúra jelentős veszteségei közé sorolom azt, hogy ennek a csírázó polémiaútnak nem lehetett kifutása. A hatalom, amely mindenfajta nem szocreál kifejezőmódot egyszerűen betiltott, megvonta az álláspontok megfogalmazásának és ütköztetésének a lehetőségét is, s így a különböző szemléletek egymás mellett élése, a vita kultúrája ezáltal sem homosodott meg.”*

De követhetjük ennek a vitára, gondolkodásra képtelen kultúrának az alkatát még egy lépcsővel tovább visszafelé is. A kötet egyik legragyogóbb tanulmánya – olyan írás, hogy igaz szívvel ajánlanám olvasásra a tizes-húszas évek bizonyos irányzatait túlságosan is nagyvonalúan kezelő magyar irodalomtörténészeknek is – a I.F. A SZÉPLELKEK MACSKAZE-

NÉJÉVEL. című vizsgálódás. Ellentétben alcímével, amely csak a dadaizmus magyar vonatkozású eseteinek a kikutatását ígéri, a futurizmus és a szürrealizmus epizodikus (vagy néha annál fontosabb, mert súlyosabb tanulságokkal szolgáló) szereplését is föltérképezi. Először is: ez a cikk igen fontos hézagpótló tanulmány, mert körülbelül az van benne összegyűjtve, amit, kis szünetektől eltekintve, immáron szinte hatvan-hetven éve nem illik Magyarországon magyar művészek és magyar írók (írhatnám csupa nagybetűvel is: MAGYAR ÍRÓK) hagyatékában kutatni. Forgács azonban, aki kisebb-nagyobb publikációkat, néha még leveleket is elolvasott, most közlétesz néhány szövegrészt vagy nyilatkozatot, amelyek mind azt mutatják, hogy X. Y. író vagy művész (a névsor a fiatal Dérytől cikcakkban húzódik a pályája csúcán álló Ilylyésig, persze a képzőművészek sem úszák meg, és talán csak a kedves, a tényleg olyanannyira mindig polgárnak maradó Kosztolányi a pozitív kivétel...), szóval sokan, akik Bécsben vagy másutt, Kassák körében, vagy más alkalommal esetleg dadaista trombitákat fújtak, vagy valamivel később az avantgárd tüze közelében szürrealista elveket vallottak, ezzel egy időben vagy alig valamivel később, például a *Nyugat* köréhez kapcsolódó nyilatkozataikban siettek mindig olyan érveket fölmelegíteni, amik először Babitsnak Kassákkal folytatott 1916-os vitájában merültek föl – vagy még Babits egykori (és az ő integritását ismerve elfogadható) fenntartásain is túllépve egyszerűen a „dada-dadogás” tüneteit elítélni vagy a „futurista semmitmondást” kárhozható (tegyük hozzá, rendszerint nem is futurizmusról volt szó).

Forgácsot persze nem az érdekli, hogy e cikke kapcsán a gyenge jellemek nemzeti arcképcsarnokát sikerüljön begyűjtenie. Sokkal inkább lefoglalja horizontját a Kassák-kör eszmei és művészi frontvonalainak dinamikus látványa, továbbá a részletek szüntelen változása, tehát ez az, amit tanulmányában meg szeretne írni. Csak hát nem hallgathatja el, hogy mi minden került az anyag kutatása közben a szeme elé. Néhány markáns, már majdnem mániás alkatú magyar művész mellett csupa olyan figurát lát, aki tehetségét pezsgtetve lélegzik föl, valahányszor elhagyja a New York kávéházat (ezt a kávéházat most

képletesen értem!) vagy annak tágabb változatát, a Kárpát-medencét, de aztán szinte ránő az arcára a kvázi-humanista attitűd, az a bizonyos klasszicizáló gázálarc, aminek első példányaival már az első világháború előtti évtized magyar közéletében is találkozhatunk (no persze nem Adynál!), és amire később egyre nagyobb szükség is lett, amiben valaki lelegezni is képes volt, ha végül is, például a madárlátta Bauhausból vagy csak Weimarból, illetve Berlinből egyszer mégis hazajött.

Hát igen, gázálarccal a száj előtt nem lehet színvonalas vitakultúrára szert tenni. A kötet szép és tanulságos része Moholy-Nagy és Kállai vitájának elemzése ott künn, a Bauhaus berkeinek a környékén, miközben Forgács az általa szeretett és nagy rokonszenvenvel elemzett többi magyarral kapcsolatban kénytelen föltenni a kérdést: *„Jóval több konformizmus munkált volna bennük, mint amennyiről nekik maguknak fogalmuk volt? Vagy a Nyugat veretes esztétikája, formai tradíciókat tisztelő igényessége, tekintélye nehezedett rájuk? Úgy érezték volna, hogy az itthoni – akár nemzeti, akár tisztán esztétikai – hagyományok feje fölött átnyúlva nem lehetséges egy másfajta esztétika elvi elfogadása?...”* (Kiemelések Forgácstól.) Pedig amit Forgács Éva elvárna, az tulajdonképpen nem sokkal több, mint amit a *Nyugat* is elvárt, legfeljebb valamennyire másképp és kissé más helyzetben alkalmazott maximaként, nevezetesen, hogy a művész, az író végre-valahára – Máraitól kölcsönözve a fordulatot – *„ne népben-nemzetben* [vagy valami hasonló eufemizmusban], *hanem alanyban-állítmányban gondolkodjon”*.

És innen, ezektől a sok évtizedes adósságoktól méri föl, hogy mivel tartozunk szívünknek és agyvelőnknek egészen a legfrissebb, a mai időkig – amikor már nem annyira a klasszicizáló attitűd jellemzi azt a bizonyos arcunkra nőtt gázálarcot, hanem valami más modor. Ami persze jól összefér a kultuszok és az önkultuszok megszokott reflexeivel is: a tekintélyekben való (most már inkább) szektás gondolkodással, ami mögött ott áll az a nagyvilág mint háttér, aminek az érdekesebb

része lehet, hogy tényleg csupa szubkultúra, csakhogy ez a pesti mentalitás mégsem a szubkultúrákra kíváncsi, hanem arra törekszik, hogy az igazi értékeket is (mi több, az igazi szubkultúrákat is) egy imaginárius New York kávéház törzsasztala köré gyűjtse be, ahol mindig ott ül egy (nagyon is hús-vér) főguru, és mindig ott parádézik egy főpincér is. Ó, Pest, te csacsi, kedves Budapest, te drága, te füledt, te vidéki...

Ez a pont az, ahol az olvasó is valószínűleg közbeszól: ahá, szóval recenzensünk azt akarja mondani, hogy Pest ide vagy Buda oda, de Forgács Évával végre mégiscsak egy európai művészeti esszéíróra tettünk szert, szóval örüljünk... Igen, mondanám is, de nem teszem, mert nem igaz, hiszen Forgács a legjobb úton van ahhoz, hogy a férje révén, aki egy filmművészeti főiskolán tanít, Los Angeles-i illctőségű legyen, amely környezet, mint tudjuk, még csak nem is annyit tesz, mint egyszerűen amerikainak lenni. Most, hogy már évek óta egyre gyakrabban és egyre huzamosabb periódusokat tölt el abban a megalopoliszban, egy olyan világban él, ahol még a veréb sem emlékeztet Európára (mert más madarak vannak ott, például kolibrik, és a mókusok füln sem nő pamacsként fölálló szőr...), ugyan, ott a messizi Kaliforniában meddig marad meg Forgács Éva nekünk?

Hát addig, amíg ilyen vastag könyvekre való esszéket ír. Mert érezni lehet, hogy másról, mint a magyar viszonylatba állított XX. századi művészetről nem nagyon tudna mit írni. Egyszerűen ez az, ami érdekli. Tulajdonképpen nem tudom, hogy mikor írja tanulmányait. Akkor, amikor Los Angelesben lógatja a lábát, vagy amikor a Pasaréten, az itthoni lakásában a gyerekeinek ebédet főz? De ez nem is érdekel. Forgács Éva írásai nagyon itthoni írások, a szeme nagyon a magyar körülményekre trenírozott. Stílusa szép, világos, rokonszenvesen fegyelmezett, még akkor is, amikor azt a színes és sok szuggesztivitásra képes itthoni nyelvet beszéli. Csak az esze nemzetközi.

Perneczky Géza