

Milan Kundera

RÖGTÖNZÉS STRAVINSKY TISZTELETÉRE

Réz Pál fordítása

A múlt szólítása

Egy 1931-es rádió-előadásában Schönberg a mestereiről beszél: „*In erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms*”; „*az első vonalban Bach és Mozart, a másodikban Beethoven, Wagner, Brahms*”. Ezután tömör, aforizmatikus mondatokban meghatározza, hogy mit tanult ettől az öt zeneszerzőtől.

A Bachra és a többiekre való hivatkozás között azonban igen nagy a különbség; Mozarttól például „*az egyenlőtlen hosszúságú frázisok művészetét*” vagy „*a másodlagos gondolatok teremtésének művészetét*” tanulta meg, vagyis merőben egyéni mesterségbeli tudást, mely csakis Mozart jellegzetessége. Bachban olyan alapelveket fedez fel, amelyek az egész, a Bachnál évszázadokkal korábbi zene alapelvei voltak: primo: „*olyan hangjegycsoportok leleményének művészetét, amelyek önmagukat tudják kísérni*”; secundo: „*annak művészetét, hogy az egészet egyetlen magból kiindulva teremtsük meg*”, „*die Kunst, alles aus einem zu erzeugen*”.

Azzal a két mondattal, amelyben Schönberg összegzi, hogy mit vett át Bachtól (és elődeitől), az egész dodekafon forradalom meghatározható: ellenkezőképpen, mint az egymást követő különböző zenei témák váltakozására épülő klasszikus és romantikus zenében, egy Bach-fúga és egy dodekafon mű elejétől végéig egyetlen mag kibontásából áll, az pedig egyszerűen dallam és kíséret.

Huszonhárom évvel később, amikor Roland Manuel megkérdi Stravinskyt: „*Most mi a főiránya érdeklődésének?*”, azt feleli: „*Guillaume de Machaut, Heinrich Isaac, Dufay, Perotinus és Webern.*” Első ízben történik meg, hogy egy zeneszerző ilyen határozottan kinyilvánítsa a XII., XIV. és XV. század zenéjének jelentőségét, és összekapcsolja azt a modern zenével (Webernnel).

Néhány év múlva Glenn Gould Moszkvában hangversenyt ad a konzervatórium növendékeinek; miután Webernt, Schönberget és Křeneket játszott, kommentárt fűz hozzájuk, s azt mondja hallgatóinak: „*Nagyobb bókkal nem köszönhetném ezt a zenét, mint azzal, hogy azt mondom: alapelvei csöppet sem újak, legalább ötszáz évesek*”; ezután három Bach-fúgával folytatja koncertjét. Ez alaposan átgondolt provokáció volt: a szocialista realizmus, Oroszország akkoriban hivatalos doktrínája a hagyományos zene nevében támadta a modernséget; Glenn Gould azt akarta megmutatni, hogy a kommunista Oroszországban betiltott modern zene gyökerei sokkal mélyebbre nyúlnak, mint a szocialista realizmus hivatalos zenéjének gyökerei (amely valójában nem volt egyéb, mint a zenei romantika mesterséges konzerválása).

A két félidő

Az európai zene története mintegy ezeréves (ha a primitív polifónia első kísérleteit tekintem a kezdeteinek). Az európai regény (ha Rabelais és Cervantes műveit tekintem a kezdetnek) mintegy négyszáz éves. Ha erre a két történetre gondolok, nem tu-

dok megszabadulni attól a benyomástól, hogy hasonló ütemben mentek végbe, s hogy úgy mondjam: két félidejük volt. A két félideő közti cezúra a zene és a regény történetében nem esik egybe. A zene történetében ez a cezúra az egész XVIII. századra kiterjed (az első fél jelképes csúcspontja A FÚGA MŰVÉSZETE, a második fél az első klasszikusok műveivel kezdődik); a regény történetében kissé később, a XVIII. és a XIX. század között jelenik meg a cezúra: az egyik oldalon Laclós, Sterne, a másikon Walter Scott, Balzac. Ez a nem-egyidejűség arról tanúskodik, hogy a művészetek történetének ütemét meghatározó legmélyebb okok nem társadalmiak, nem is politikaiak, hanem esztétikaiak: egy-egy művészet belső jellegéhez kapcsolódnak; a regény története például mintha két különböző lehetőséget rejtett volna magában (két módját annak, hogy egy mű regény legyen), s e két lehetőséget nem lehetett egyidejűleg, párhuzamosan végigvinni, hanem csak egymást követően, az egyiket a másik után.

A két félideő metaforájának ötlete egy baráti beszélgetés során merült fel bennem, még régebben, nem is törekszik tudományosságra; banális, elemi, naivan nyilvánvaló tapasztalat: a zene és a regény vonatkozásában mindnyájan a második félideő esztétikájában nevelkedtünk. Egy Ockeghem-misé vagy Bach művét, A FÚGA MŰVÉSZETÉ-t egy átlagos zenebarát éppolyan nehezen érti meg, mint Webernt. Bármilyen lebilincselő is a cselekményük, a XVIII. századi regények elbátortalanítják az olvasót formájukkal, úgyhogy filmfeldolgozásaik (amelyek szükségképpen eltorzítják szellemüket is, formájukat is) jóval ismertebbek, mint a szövegük. A leghíresebb XVIII. századi regényíró, Samuel Richardson könyvei fellelhetetlenek a könyvesboltokban, lényegében elfelejtették őket. Balzacot viszont, ha netalán avultnak tűnik is fel, könnyű olvasni, formája érthető, megszokott az olvasó számára, mi több, a regényforma mintájának tekinti.

A két félideő esztétikája közti szakadék sok félreértésre ad alkalmat. Cervantesről szóló kis könyvében Vladimir Nabokov kihívóan rossz véleményét fejtí ki a DON QUIJOTÉ-ról: túlbecsült, naiv, önmagát ismételtető könyv, telve elviselhetetlen és valószínűtlen kegyetlenségekkel: „*ocsmány kegyetlensége*” következtében ez a könyv „*minden idők egyik legdurvább és legbarbárabb könyve*”; szegény Sancho, akit újra meg újra megvesszőznek, legalább ötször kiköpi az összes fogát. Igen, Nabokovnak igaza van: Sancho túlon túl sok fogát köpi ki – csakhogy nem Zola-regényt olvasunk, ahol a pontosan és részletesen leírt kegyetlenség a társadalmi valóság igaz dokumentumává lesz; Cervantesnél az elbeszélő varázslata által teremtett világba jutunk, az elbeszélő kitalál, túloz, engedi, hogy elsodorja a képzelete, elsodorják a túlzásai; Sancho százhárom kivert fogát nem lehet szó szerint venni, mint egyébként semmit sem ebben a regényben. „Asszonyom, egy úthenger taposta el a lányát! – Értem, de a fürdőkádban ülök. Kérem, csúsztassa be a küszöb alatt.” Vajon kegyetlenséggel kell-e vádolnunk gyermekkoromnak ezt a cseh viccét? Cervantes nagy, műfajalapító művét a *nem komolyság* szelleme lelkesítette át, s ezt a szellemet a második félideő regényesztétikája, a valóságosság parancsa azóta érthetlenné tette.

A második félideő nemcsak háttérbe szorította az első félideőt, *el is fojtotta*; az első félideő a regény és főként a zene büntudata lett. Ennek legismertebb példája Bach műve: Bach hírneve életében; Bach elfelejtése halála után (fél évszázadon át); Bach lassú felfedezése a XIX. század elejétől a végéig. Beethoven az egyetlen, akinek élete végén (vagyis hetven évvel Bach halála után) csaknem sikerült visszaépítenie Bach tapasztalatait az új zeneesztétikába (ismételt kísérletei, hogy a fúgát beépítse a sonátába), míg Beethoven után minél jobban rajongtak Bachért a romantikusok, annál jobban

eltávolodtak tőle strukturális gondolkodásuk által. Annak érdekében, hogy megközelíthetővé tegyék, szubjektivizálták, érzelmessé lágyították (Busoni híres átírásai); később, visszahatásként az elromantizálásra, úgy akartak visszatérni a zenéjéhez, ahogyan azt a maga korában játszották, ami is elviselhetetlenül unalmas interpretációkhoz vezetett. Minekutána átlábolt a felejtés sivatagán, a Bach-zene arcának a felét, azt hiszem, ma is fátyol fedi.

A történelem mint a ködből felmerülő táj

Ahelyett, hogy Bach elfelejtéséről beszélnek, akár visszajára is fordíthatnám ezt a gondolatot, mondván: Bach az első zeneszerző, aki művének roppant súlyával arra kényszerítette a közönséget, hogy zenéjét, jóllehet az már a múlthoz tartozik, figyelembe vegye. Ez az eset előzmény nélküli, hiszen a társadalom a XIX. századig szinte kizárólag kortárs zenét hallgatott. A zenei múlttal nem volt eleven kapcsolata: a muzsikuskok, még ha tanulmányozták is az előző korok zenéjét (amit ritkán tettek meg), nyilvánosan nemigen játszották. A múlt zenéje csak a XIX. század során kezd életre kelni a kortárs zene mellett, fokozatosan egyre nagyobb teret hódít, olyannyira, hogy a XX. században a jelen és a múlt aránya fordított lesz: jóval többet hallgatják a régi korok zenéjét, mint a kortárs zenét, amely napjainkban végül szinte teljesen kiszorult a hangversenytermekből.

Bach volt tehát az első zeneszerző, aki rákényszerítette magát az utókor emlékeztetésére; vele a XIX. századi Európa nem csak a zene múltjának egy fontos részét fedezte fel, felfedezte magát a zenetörténetet is. Mert Bach az utókor szemében nem egy valamilyen, akármilyen múlt volt, hanem a jelentől gyökeresen különböző múlt; ily módon a zene ideje egy csapásra (és először) nem mint művek pusztja egymásra következése tárult fel, hanem mint változások, korok, különféle esztétikák egymásra következése.

Gyakorta elképzelem, amint halálának évében, pontosan a XVIII. század közepén, Bach elhomályosuló szemmel A FUGA MŰVÉSZETE fölé hajol, ama zene fölé, amelynek esztétikai iránya életművében (mely sokféle irányt ölel fel) a legarchaikusabb törekvés, teljesen idegen a maga korában, hiszen az a polifóniától akkor már egy egyszerű, sőt primitív, gyakran a léhaságot vagy a sivárságot súroló stílus felé fordult.

Bach művének történeti helyzete tehát feltárja azt, amit a későbbi nemzedékek már csaknem elfelejtettek, vagyis azt, hogy a történelem nem szükségképpen olyan út, amely fölfelé vezet (a gazdagabbhoz, a kiműveltebbhez), hogy a művészet igényei elmentésben állhatnak a napi igényekkel (ilyen vagy olyan modernséggel), és hogy az új (az egyetlen, az utánözhatatlan, az, ami még soha nem volt) esetleg más irányban található, mint az az irány, amit mindenki a haladás útjának tart. Az a jövő, amit Bach a kortársai és a nála fiatalabbak művészetében látott, az ő szemében vélhetően hanyatlásnak tűnt. Amikor élete vége felé kizárólag a tiszta polifóniára összpontosította érdeklődését, hátat fordított kora ízlésének, sőt tulajdon zeneszerző fiainak is; ez a gesztus a történelem iránti gyanakvás gesztusa volt, a jövő néma elutasítása.

Bach: a zene történeti tendenciáinak és problémáinak roppant keresztútja. Mintegy száz évvel előtte hasonló keresztút található Monteverdi művében: ez a pont két ellentétes esztétika találkozása (Monteverdi *prima* és *seconda praticának* nevezi őket, az egyik a tudatosan kidolgozott polifóniára épül, a programszerűen expresszív másik zene a monódiára), s ily módon előlegezi az első félidőből a második félidőbe való átmenetet.

A történeti tendenciák másik roppant keresztútja: Stravinsky műve. A zene ezersz-tendős múltja, mely a XIX. század elejétől végéig lassan kibontakozott a felejtés kö-déből, századunk közepe táján (kétszáz évvel Bach halála után) egyszerre csak úgy jelent meg, mint a fényben úszó táj, a maga teljes kiterjedésében: egyedülálló pillanat, amikor a zene egész története teljességgel jelenvaló, teljességgel megközelíthető, hoz-záférhető (hála a technikai eszközöknek, a történeti kutatásoknak, hála a rádióknak, a hanglemezeknek), teljességgel nyitva áll a jelentését kutató kérdések előtt; azt gondo-lom, hogy a nagy egyensúlynak ez a pillanata Stravinsky zenéjében találta meg a maga remekművét.

Az érzelmek törvényszéke

A zene „nem alkalmas arra, hogy valamit »kifejezzen«, bármi legyen is az: érzelem, magatartás, lelkiállapot”, mondja Stravinsky az ÉLETEM-ben (1935). A kijelentést (mely kétségkívül túloz, hiszen ki tagadná, hogy a zene érzelmeket ébreszthet hallgatójában?) – a kije-lentést néhány sorral lejjebb pontosítja és árnyalja: a zene létének értelme, mondja Stravinsky, nem abban a képességében rejlik, hogy érzelmeket fejez ki. Érdekes meg-figyelni, hogy milyen ingerültséget keltett ez az álláspont.

Az a meggyőződés, mely Stravinskyval ellentétben a zene létének értelmét az érzel-mek kifejezésében látta, alighanem öröktől való, de uralkodó, általánosan elfogadott és magától értetődő nézetként a XVIII. században terjedt el; Jean-Jacques Rousseau brutális egyszerűséggel fogalmazza meg: a zene, mint minden művészet, a valóságos világot imitálja, de különleges módon: „nem közvetlenül ábrázolja a dolgokat, de ugyan-olyan mozgást kelt a lélekben, mint amelyet akkor érzünk, amikor meglátjuk ezeket a dolgokat”. Ez a hatás bizonyos szerkezetet kíván meg a zeneműtől; Rousseau: „Minden zene csak a következő három dologból állhat: dallam vagy ének, harmónia vagy kíséret, mozgás vagy mér-ték.” Hangsúlyozom: harmónia vagy kíséret; ez azt jelenti, hogy minden alá van ren-delve a dallamnak: a dallam az elsődleges, a harmónia pusztán kíséret, „minthogy igen kis hatalma van az emberi szív fölött”.

A szocialista realizmus doktrínája, mely kétszáz esztendő múlva Oroszországban több mint fél évszázadig elfojtotta a zenét, ugyanezt állította. A formalistának mondott zeneszerzőknek azt vetették a szemükre, hogy elhanyagolták a dallamot (Zsdanov, a főideológus, felháborodott azon, hogy nem lehet elfütyülni a zenéjüket, amikor távo-zunk a hangversenyről); arra buzdították őket, hogy „fejezzék ki az emberi érzelmek teljes spektrumát” (a Debussyvel kezdődő modern zenét azért szidalmazták, mert nem képes erre); abban a képességében, hogy kifejezi az emberben a valóság által keltett érzel-meket, a zene „realizmusá”-t látták (szakasztott úgy, mint Rousseau). (A szocialista rea-lizmus a zenében: a második félidő alapelvei dogmává lesznek, hogy útját állják a mo-dernségnek.)

Stravinsky legszigorúbb és legmélyebb bírálatát minden bizonnyal Theodor Ador-no adta híres könyvében, AZ ÚJ ZENE FILOZÓFIÁJÁ-ban (1949). Adorno úgy írja le a zene helyzetét, mintha az egy politikai csatatér volna: Schönberg, a pozitív hős, a ha-ladás képviselője (még ha, hogy úgy mondjuk, tragikus haladásról van is szó egy olyan korban, amikor már nem lehet előrehaladni), a negatív hős pedig Stravinsky, a restaur-áció képviselője. Az, hogy Stravinsky nem hajlandó a subjektív vallomásban látni a zene létének értelmét, az adornói kritika egyik célpontja lesz; ez az „antipszichológiai düh” nézete szerint „a világgal szemben való közöny” egyik formája; Stravinsky szándéka, hogy tárgyiasítsa a zenét, hallgatólagos megegyezés a kapitalista társadalommal, amely

megsemmisíti az emberi szubjektivitást; Stravinsky zenéje ugyanis „*az egyén likvidálásának magasztalása*”, nem kevesebb.

Ernest Ansermet, a kitűnő muzsikus, karmester, Stravinsky műveinek egyik első előadója („*egyik leghűségesebb és legodaadóbb barátom*”, mondja Stravinsky az ÉLETEMBEN) később kéréllhetetlen kritikusa lett; ellentései gyökeresek, a zene létének értelmét veszik célba. Ansermet szerint „*a zenének mindig is [...] az ember szívében lappangó érzelmi tevékenység volt a forrása*”, és ebben az „*érzelmi tevékenység*”-ben rejlik a zene „*etikai lényeg*”-e; Stravinskynál, aki „*személyét nem volt hajlandó elkötelezni a zenei kifejezés aktusában*”, ily módon a zene „*immár nem az emberi etika esztétikai kifejezése*”, így „*Stravinsky MISE-je például nem a mise kifejezése, hanem portréja, akár egy hitetlen ember is megírhatta volna*”, ennek következtében ez a mise csak „*konfekciós vallásosság*”-ot hordoz magában; minthogy megkerüli a zene létezésének igazi értelmét (portréval helyettesíti a vallo-mást), Stravinsky nem tesz eleget etikai kötelességének.

Miért ez a dühödött ellenségesség? Vajon a múlt század öröksége, a bennünk élő romantika horgadt fel legkövetkezetesebb, legtökéletesebb tagadása ellen? Vajon Stravinsky a mindnyájunkban élő egzisztenciális szükségletet sértette volna meg? Annak igényét, hogy jobbnak tartsuk a könnyes zenét, mint a száraz zenét, a szívre tett kezét jobbnak, mint a zsebre vágott kezét, a hitet jobbnak, mint a kételyt, a szenvedélyt jobbnak, mint a fenséges nyugalmat, a vallomást jobbnak, mint a megismerést?

Ansermet a zene bírálatairól áttér a művész bírálatára: „*Hogy Stravinsky kísérletet sem tett arra, hogy zenéjében önmagát fejezze ki, nem szabad választás következménye, hanem természetének korlátozottságából, érzelmi tevékenysége autonómiájának hiányából ered (hogy ne nevezem ezt a szív szegénységének, mert a szív csak akkor szűnik meg szegénynek lenni, ha talál valamit, amit szeret).*”

Az ördögbe is! Mit tudott Ansermet, a leghűségesebb barát, Stravinsky szívének szegénységéről? Mit tudott Ansermet, a legodaadóbb barát, arról, hogy tud-e szeretni Stravinsky? És honnan meríti azt a bizonyosságát, hogy a szív erkölcsileg magasabb rendű, mint az agy? Vajon nem követnek-e el az emberek aljasságokat a szív közreműködésével éppúgy, mint nélküle? Vajon a véres kezű fanatikusok nem dicsekedhetnek-e rendkívüli „*erkölcsi tevékenység*”-gel? Mikor lesz már vége ennek az ostoba érzelmi inkvizíciónak, a szív terrorjának?

Mi felületes, és mi mély?

A szív lovagjai ádázul támadják Stravinskyt, avagy, megmentendő zenéjét, igyekeznek elválasztani azt szerzője „*téves*” elméleteitől. Az a jó szándékú kísérlet, hogy „*megmentsék*” az érzelemszegénységgel gyanúsítható zeneszerzőket, igen gyakran megfigyelhető az első félidő zenészeivel, így Bachhal kapcsolatosan is: „*A XX. század epigonjai, akik megrémültek a zenei nyelv fejlődésétől [az utalás Stravinskyra vonatkozik, aki nem volt hajlandó követni a dodekafon iskolát], és akik azt hitték, hogy megmenekülhetnek meddőségüktől, ha, úgymond, visszanyúlnak Bachhoz, mélységesen félreértették Bach zenéjét; volt képük »objektív«, abszolút zenének nevezni ezt a muzsikát, olyan zenének, amelynek csak merőben zenei jelentése van [...] Csak az elgépített előadások tudták elhűteni a gyáva purizmus bizonyos korszakaiban, hogy Bach zenéje nem szubjektív és nem kifejező.*” (Én emeltem ki azokat a szavakat, amelyek Antoine Goléa 1963-as szövegének szenvedélyességéről tanúskodnak.)

Véletlenül került a kezembe egy másik muzikológus rövid szövege, amelyet Rabelais nagy kortársáról, Clément Janequinról írt, Janequin úgynevezett „leiró” zeneda-

rabjairól, például a MADARAK DALÁ-ról és a NŐI LOCSOGÁS-ról; ezt a tanulmányt a „megmentés”-nek ugyanaz a szándéka jellemzi (kiemelések tőlem): „Ezek a darabok mégis felületesek kissé. Janequin azonban jóval teljesebb művész, mint amilyennek tartják, mert tagadhatatlan festői képességei mellett gyöngéd költészet jellemzi, magával ragadó hév az érzelmek kifejezésében. Janequin kifinomult költő, aki mindig fogékony a természet szépségei iránt; egyszersmind a nők páratlan dalnoka, ha róluk beszél, hangját gyöngédség, csodálat, tisztelet hatja át.”

Figyeljünk a szavakra: a jó és rossz két pólusát a *felületes* és annak ki nem mondott, de hozzágondolt ellentéte, a *mély* jelzi. De vajon csakugyan felületesek-e Janequin „leíró” művei? Ezekben a művekben Janequin zeneietlen hangokat (a madárdalt, a női fecsegést, az utcák zsvajját, egy vadászat vagy egy csata zajait stb.) zenei eszközökkel (kórossal) ír át, s ezt a „leírást” polifonikusan végzi. A naturalista imitáció (amely egyébként csodálatos új hangokkal gazdagítja Janequin zenéjét) és a tudós polifónia egysége, tehát két jószerivel összeegyeztethetetlen véglet egyesítése megragadó: rafinált, játékos, vidám, humorral teljes művészet születik belőle.

De mit számít mindez? Éppen a „rafinált”, „játékos”, „vidám”, „humor” szót tekinti az érzelmes diskurzus a mély ellenpólusának. De hát mi az, ami mély, mi az, ami felületes? Janequin kritikusan szemében a „festői képességek”, a „leírás” felületes; mély „az érzelmek kifejezésének forró hevülete”, a nő iránt érzett „gyöngédség, csodálat, tisztelet” hangja. Tehát mély az, ami az érzelmekkel kapcsolatos. Csakhogy a „mély”-et másképpen is meghatározhatjuk: mély az, ami a lényegig hatol. Az a kérdés, amit műveiben Janequin érint, a zene alapvető ontológiai kérdése: a zaj és a zenei hang kapcsolatának kérdése.

Zene és zaj

Amikor az ember zenei hangot teremtett (énekelve vagy egy hangszeren játszva), az akusztikus világot két szigorúan elkülönített részre választotta szét: a mesterséges és a természetes hangok világára. Zenéjében Janequin megpróbált kapcsolatot létesíteni e két világ között. A XVIII. század közepén megelőlegezte azt, amit a XX. században hoz létre például Janáček (a beszélt nyelvre épülő etűdjei), továbbá Bartók, vagy igen csak rendszeresen Messiaen (madárdal ihlette zeneművei).

Janequin művészete arra figyelmeztet, hogy az emberi lelken kívül is létezik zenei világ, amely nemcsak a természet hangjaiból áll, hanem beszélő, kiabáló, éneklő s a mindennapok és az ünnepek életének egyaránt hangzó testet adó emberi hangokból is. Arra figyelmeztet, hogy a zeneszerzőnek módjában áll ennek az „objektív” világnak nagy zenei formát adni.

Janáček egyik legeredetibb műve a HETVENEZER (1909): férfihangokra írt kórus, mely a sziléziai bányászok sorsát beszéli el. Ennek a munkának második fele (a modern zene minden antológiájában benne kellene lennie) a tömeg kirobbanó kiáltásaiból áll, megrázó kavargásban összegabalyodó hangokból: ez a kompozíció (páratlan drámai emotivitása ellenére) furcsamód azokkal a madrigálokkal áll rokonságban, amelyek Janequin korában zenébe tették át a párizsi, londoni kiáltásokat.

Hadd emlékeztessenek Stravinsky MENYEGZŐ-jére (1914 és 1923 között írta): a falusi lakodalmak *portréja* (Ansermet becsmérlő értelemben használt kifejezése csakugyan találó); dalokat hallunk, zajokat, szónoklatokat, kiáltásokat, monológokat, tréfákat (a Janáček előlegezte hangok kavargását), igézően brutális (Bartókot előlegező) hangszerezésben (négy zongora és ütőhangszerek).

De hadd emlékeztessenek Bartók zongorára írt szvitjére, a SZABADBAN-ra is (1926); a negyedik rész: a természet hangjai (azt hiszem, békabrekegés egy tó partján) rendkívül különös dallammotívumokra ihletik Bartókot; az állati hangokkal azután egy népdal olvad össze, amely emberi alkotás ugyan, de ugyanazon a sikon áll, mint a békabrekegés; nem *lied* ez, vagyis nem a zeneszerző lelkének „*érzelmi tevékenységé*”-t felfedezni kívánó romantikus dal; olyan dallam, amely kívülről érkezett, egy zaj a többi között.

Vagy vegyük Bartók III. ZONGORAVESENYESZÉNEK adagióját (ezt a művét utolsó, szomorú amerikai korszakában írta). A páratlanul mélabús, teljességgel szubjektív téma egy másik, teljességgel objektív témával váltakozik (amely egyébként a SZABADBAN negyedik részére emlékeztet): mintha egy lélek zokogását nem vigasztalhatná meg más, mint a természet érzéketlensége.

Igen, azt mondom: „megvigasztalja a természet érzéketlensége”. Mert az érzéketlenség vigasztal; az érzéketlenség világa az emberi életen kívüli világ; az örökkévalóság; „*a nappal együtt elvonuló tenger*”. Emlékszem azokra a szomorú évekre, amelyeket az orosz megszállás kezdetén Csehországban töltöttem. Akkoriban beleszerettem Varesébe és Xenaxisba: objektív, de nem létező hangviláguk képei azt sugallták, hogy fel lehet szabadulni az agresszív és nyomasztó emberi szubjektivitás alól; a világ ember nélküli, szelíd szépségét sugallták, mielőtt vagy miután emberek jártak volna benne.

Dallam

A párizsi Notre-Dame iskolájának egy XII. századi, két hangra írt polifonikus énekét hallgatom: lent, bővített hangközökkel, *cantus firmus*ként egy gregorián (amely az ősi, valószínűleg nem európai múltban gyökerezik); fent, a rövidebb hangközökben kibontakozik a polifonikus kíséret dallama. Az egymástól évszázadokkal elválasztott, két különböző korszakhoz tartozó két dallam öllelkezése káprázatos: valóság és parabola ez egyszerre, az európai zenének mint művészetnek a születése: avégett születik egy dallam, hogy ellentétként kísérjen egy másik, nagyon régi, szinte ismeretlen eredetű dallamot; vagyis másodlagos, alárendelt elemként van jelen, avégett, hogy *szolgáljon*; ám jöllehet „másodlagos”, benne összpontosul minden invenció, a középkori zeneszerző minden munkája, hiszen úgy tér vissza a kísért dallamokhoz, mint egy ősi re-pertoárdarabhoz.

Elbűvöl ez a régi polifonikus kompozíció: a dallam hosszú, végtelen és *megjegyezhetetlen*; nem gyors ihlet eredménye, nem egy lelkiállapot azonnali kifejezéseként szökött elő; jellege a *kidolgozásé*, a „kézművesi” munkáé, az ékesítésé, olyan munkáé, amelynek nem az a célja, hogy a művész feltárja a lelkét (megmutassa „*érzelmi tevékenységét*”, ahogy Ansermet mondaná), hanem az, hogy alázatosan szebbé tegye a liturgiát.

Azt hiszem, a dallam művészete Bach fellépéséig megőrzi azt a jellegét, amelyet az első polifonikusok meghatároztak. Hallgatom Bach E-DÚR HEGEDŰVESENYESZÉNEK adagióját: akárcsak valami *cantus firmus*, a zenekar (a gordonkák) rendkívül egyszerű, könnyen megjegyezhető, sűrűn ismétlődő témát játszik, míg a hegedű dallama (és ebben összpontosul a zeneszerző melodikus kihívása) fölötté lebeg, összehasonlíthatatlanul hosszabban, változatosabban, gazdagabban, mint a zenekar *cantus firmusa* (noha annak van alárendelve): gyönyörű, elbűvölő, de megfoghatatlan, megjegyezhetetlen, és számunkra, a második féltűdő gyermekeinek számára fenségesen archaikus.

A klasszicizmus hajnalán változik a helyzet. A zenemű elveszíti polifonikus jellegét; a kíséret harmóniájának szonoritásában elvész a különböző különálló hangok autonómiája, mégpedig annál inkább elvész, minél nagyobb jelentőséget nyer a második

félidő nagy újdonsága, a szimfonikus zenekar, a zenekar hangtömege; az egykor „másodlagos”, „alárendelt” dallam a mű alapgondolatává válik, eluralkodik a zenei struktúráján, amely egyébként teljesen átalakult.

Ekkor a dallam jellege is megváltozik: immár nem egy hosszú vonal, amely az egész művön átvonul; néhány ütemre csökkenthető formula, rendkívül kifejező, koncentrált formula, tehát könnyűszerrel megjegyezhető, képes arra, hogy azonnali emóciót ragadjon meg (vagy ébresszen), s ily módon sokkal inkább, mint addig bármikor, hatalmas szemantikai feladatot állít a zene elé, nevezetesen azt, hogy foglyul ejtse és zeneileg „meghatározza” valamennyi emóciót és azok minden árnyalatát. Ezért nevezi a közönség „nagy dallamteremtő”-nek a második félidő zeneszerzőit, Mozartot, Chopint, de ritkán mondja annak Bachot vagy Vivaldit és még ritkábban Josquin des Prés-t vagy Palestrinát: a napjainkban elterjedt véleményt arról, hogy mi is a dallam (a szép dallam), a klasszicizmussal együtt született esztétika alakította ki.

Pedig nem igaz, hogy Bach kevésbé dallamos, mint Mozart, csak más a dallama. Vegyük A FÚGA MŰVÉSZETÉ-t; a híres téma az a mag,

amelyből kiindulva (mint Schönberg mondta) az egész mű megszületik; de nem ebben van A FÚGA MŰVÉSZETÉ-nek dallamkincse: benne van mindazokban a dallamokban, amelyek ebből a témából bomlanak ki és ellentétjével szolgálnak. Igen sokra tartom Hermann Scherchen hangszerelését és interpretációját; például a *negyedik egyszerű fűgát*; kétszer lassabban játszatja, mint ahogy szokásos (Bach nem írta elő a tempókat); ebben a lassúságban egy csapásra kibontakozik a nem is gyanított dallamosság. Bach eme *visszadallamosításának* semmi köze a *romantizáláshoz* (Scherchennél nincsenek rubatók, hozzátoldott akkordok); amit hallok, az az első félidő hiteles dallama, megfoghatatlan, megjegyezhetetlen, nem lehet egy rövid formulára csökkenteni; olyan dallam (dallamok összefonódása), amely elbűvöl páratlan fönségének derűjével. Az ember képtelen felindulás nélkül hallgatni. Ez a megindultság azonban más, mint amilyet egy Chopin-noktürn ébreszt bennünk.

Mintha a dallam művészete mögött két lehetséges, egymással szemben álló szándék rejtőzne: mintha egy Bach-fűga azáltal, hogy a lény szubjektivitásán kívül álló szépséget csodáltat meg, el akarná feledtetni velünk lelkiállapotunkat, szenvedélyeinket és fájdalmainkat, egész önmagunkat; és ellenkezőleg, a romantikus dallam mintha önmagunkba akarna lemeríteni bennünket, mintha iszonyatos intenzitással éreztetni akarná velünk énjünket, és mintha azt akarná, hogy mindent felejtünk el, ami odakint van.

A modernizmus nagy művei mint az első félidő rehabilitációja

A Proust utáni korszak legnagyobb regényírói, nevezetesen Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz vagy az én nemzedékemből Fuentes, rendkívül érzékenyek a XIX. század előtti regény jóformán elfelejtett esztétikájára: beépítették a regény művészetébe

az esszéisztikus elmélkedést; szabadabbá tették a kompozíciót; visszahódították a jogot a kitérőkre; a nem-komolyság, a játék szellemét lehelték a regénybe; elvetették a lélektani realizmus dogmáit, olyan alakokat teremtve, akiknek révén nem kívántak versenyre kelni (mint Balzac) az anyakönyvvel; és főként: tagadták azt a kötelezettséget, hogy az olvasónak a valóságosság illúzióját kell sugallniuk: ez a kötelezettség vezérelte szuverén módon a regény egész második félidejét.

Az első félide regényelveinek rehabilitációja nem jelent visszatérést valamilyen *retro* stílushoz, mint ahogy nem jelenti a XIX. századi regény naiv elvetését sem; ennek a rehabilitációnak jelentése általánosabb: *újból meg kell határozni és ki kell bővíteni* a regény fogalmát, szembe kell szállni a XIX. századi regényesztétikánakkal azzal a gyakorlatával, hogy *redukálja* azt; a regény *egész* történelmi tapasztalatával kell megalapozni.

Nem akarok felületes párhuzamot vonni a regény és a zene között, minthogy e két művészet szerkezeti problémáit nem lehet összevetni; a történelmi helyzetek azonban hasonlítanak egymásra: akárcsak a nagy modern regényírók, a nagy modern zeneszerzők is (ez Stravinskyra éppúgy vonatkozik, mint Schönbergre) a zene *valamennyi* korát fel akarták ölelni, újra akarták gondolni, újra akarták szerkeszteni *egész* történetének értékskáláját; ennek érdekében ki kellett zökkentenük a zenét a második félide kerékvágásából (jegyezzük meg itt: a *neoklasszicizmus* jelző, amit oly gyakran ragasztanak Stravinskyra, megtévesztő, hiszen a múltba tett legfontosabb kirándulásai a klasszicizmus előtti korokba vezettek); innen erednek ellenérzéseik a szonátával együtt született kompozíciós technikák iránt, a dallam elsősége, a szimfonikus hangszerelés harsány demagógiája iránt, de mindenekelőtt az, hogy a zene létjogosultságát nem hajlandók *kizárólag* az érzelmi élet megvallásában látni, noha ez az álláspont a XIX. században éppoly parancsoló igény lett, mint a regényművészet számára ugyanabban a korban a valóságosság követelménye.

Az egész zeneirodalom újraolvasásának és újraértékelésének igénye minden nagy modernistára jellemző (és nézetem szerint éppen ez különbözteti meg a modernista nagy művészetet a modernista szemfényvesztéstől), de Stravinsky az, aki mindenkinél világosabban (és ha szabad így mondanom, eltúlozva) fejezi ezt ki. Egyébként éppen erre a pontra összpontosulnak ócsárlóinak támadásai: abban az erőfeszítésében, hogy a zene egész történetében verjen gyökeret, eklekticizmust látnak; az eredetiség hiányát látják benne; invenciónélküliséget. „*Stiláris eljárásainak hihetetlen változatossága... a stílus hiányára hasonlít*”, mondja Ansermet. Adorno szarkasztikusan megjegyzi: „*Stravinsky zenéje kizárólag a zenéből meríti ihletét*”, „*a zene nyomán született zene*”.

Igazságtalan ítéletek: az, hogy Stravinsky, erősebben, mint bármelyik zeneszerző előtte vagy utána, a zene történetének egész birodalma fölé hajolt, abból merítette ihletét, semmivel sem csökkenti művészetének eredetiségét. Nem csak azt akarom mondani, hogy stílusának változásai mögött mindig felfedezhetjük ugyanazokat az egyéni vonásokat. Azt akarom mondani, hogy éppen a zene birodalmában tett csavargásai, tehát tudatos, szándékos, gigászi, egyedülálló „eklekticizmusa” a teljes és összehasonlíthatatlan eredetisége.

A harmadik „félide”

De mit jelent Stravinskyknak az a szándéka, hogy a zene egész történetét felölelje? Mi az értelme ennek a törekvésnek?

Fiatalkoromban nem haboztam volna felelni: Stravinsky azoknak egyike volt a szememben, akik olyan messzeségek kapuit tárták fel, amelyeket végtelennek hittem. Azt

gondoltam, Stravinsky a zene történetének minden erejét, minden eszközét harcba akarta hívni, mozgósítani akarta arra a *végtelen utazásra, ami a modern művészet*.

Hogy a modern művészet végtelen utazás volna? Az idő múltával szétfoszlott ez a véleményem. Az utazás rövid volt. Ezért a két félidő metaforájában, mely szerint ezalatt játszódott le a zene története, a modern zenét pusztá utójátéknak képzeltem el, a zenetörténet epilógusának, záróünnepnek a kaland végén, lángoló égboltnak napnyugtakor.

Most már habozom: ha igaz is, hogy a modern zene élete rövid volt, csak egy vagy két nemzedékig tartott, vagyis csakugyan epilógus, roppant szépsége, művészi jelentősége, merőben új esztétikája, szintetizáló bölcsessége jogán vajon nem érdemli-e meg, hogy teljes, önálló korszaknak tekintsük, mintegy – ha szabad így mondanom – *harmadik félidőnek*? Nem kellene-e kiigazítanom a zene és a regény történetére vonatkozó metaforámat? Nem kellene-e azt mondanom, hogy három felvonásból állnak?

Igen, kiigazítom metaforámat, és ezt már csak azért is szívesen teszem, mert szenvedélyesen szeretem ezt a „harmadik félidő”-t, amely „*napnyugtakor lángoló égbolt*”-ként jelenik meg előttem, szenvedélyesen szeretem, hiszen azt hiszem, hogy magam is a részese vagyok, még ha olyasminék vagyok is a része, ami nincs már többé.

De térjünk vissza kérdésemhez: mit jelent Stravinskynak az a szándéka, hogy a zene egész idejét felölelje? Mi az értelme ennek a szándéknak?

Nem tudok szabadulni egy képtől: a néphit szerint az agónia pillanatában a halokló elvonulni látja szeme előtt egész elmúlt életét. Stravinsky művében az európai zene ezeresztendő életére emlékezett; utolsó álma volt ez, mielőtt örök, álmok nélküli alvásba merülne.

Játékos átírás

Különböztessünk meg két dolgot: az egyik oldalon általános törekvés a múlt zenéje elfelejtett alapelveinek rehabilitálására; ez hatja át Stravinsky és nagy kortársai egész művét; a másik oldalon az a közvetlen párbeszéd, amit Stravinsky egyszer Csajkovszkijjal folytat, máskor Pergolesivel, megint máskor Gesualdóval stb.; ezek a „*közvetlen párbeszéd*ek” egy-egy régi mű, egy-egy stílus átírása, Stravinsky egyéni módszere, ehhez hasonlólt lényegében nem találunk a kortárs zeneszerzőknél (de Picassónál igen).

Adorno így értelmezi Stravinsky átírásait (a kulcsszavakat kiemelem): „*Ezek a hangjegyek [vagyis a diszsonáns, a harmóniától idegen hangok, amelyeneket Stravinsky például a PULCINELLÁ-ban használ – M. K.] annak az erőszaknak jelei lesznek, amelyet a zeneszerző az idiómán követ el, és éppen ezt az erőszakot élvezik bennük, azt, ahogyan brutalizálják a zenét, bizonyos értelemben az életére törnek. A diszsonancia egykor a szubjektív szenvedés kifejezése volt, a diszsonancia nyersesége, értékét változtatva most a társadalmi kényszer jele lesz, annak ügynöke pedig a divatcsináló zeneszerző. Műveinek nincs más nyersanyaga, mint ennek a kényszernek jelképei, de ez a szükséglet kívül áll a tárgyon, nincs közös mércéje vele, egyszerűen kívülről rákényszerítik. Könnyen lehet, hogy Stravinsky neoklasszicista műveinek nagy visszhangja jórészt annak tudható be, hogy öntudatlanul ugyan és az esztéticizmus palástjában a maguk módján olyasvalamire formálták az embereket, amit hamarosan és módszeresen a politika síkján kényszerítettek rájuk.*”

Foglaljuk össze: a diszsonancia jogos, ha „*szubjektív szenvedés*” kifejezése, de Stravinskynál (aki, mint ismeretes, erkölcsi tekintetben bűnös, mert nem beszél a szenvedéseiről) ugyanez a diszsonancia a brutalitás jele; ezek után (az adornói gondolkodás ragyogó rövidre zárásának segítségével) ez a brutalitás párhuzamba kerül a politikai

brutalitással: ily módon a Pergolesi zenéjéhez csatolt diszsonáns akkordok előlegezik (következésképp elő is készítik) a soron következő politikai elnyomást (ami az adott történelmi helyzetben csak egyetlen dolgot jelenthetett: a fasizmust).

Megvan a személyes tapasztalatom egy régi mű szabad átírásáról: a hatvanas évek elején, amikor még Prágában éltem, színpadi változatot kezdtem írni a MINDENMIND-EGY JAKAB-ra. Minthogy Diderot a szabad, racionális, kritikai szellem megtestesülése volt számomra, iránta érzett rokonszenvemet akkor mint a nyugat iránti nosztalgiát éltem meg (hazám orosz megszállása ránk kényszerített *nyugatlanság* volt a szememben). Csakhogy a dolgok értelme, jelentése állandóan változik: ma azt mondanám, hogy Diderot a regény művészetének első félidejét testesítette meg számomra, és színdarabom néhány olyan alapelv dicsőítése volt, amelyek a régi regényírók számára ott-honosak voltak, és amelyek egyszersmind hozzám is közel álltak: 1. a kompozíció euforikus szabadsága; 2. a libertinus történetek és a filozófiai elmélkedések állandó szomszédsága; 3. ezeknek az elmélkedéseknek nem-komoly, ironikus, parodisztikus, meg-hökkentő jellege. A játékszabály világos volt: amit írok, az nem Diderot *adaptációja*, hanem az én darabom, az én *változatom* Diderot-ra, tiszteletadásom Diderot előtt: teljesen átszerkesztettem a regényt; a szerelmi történeteket átvettem ugyan, de a párbeszédekben kifejtett elmélkedések jórészt tőlem valók; mint bárki nyomban felfedezheti, jó néhány mondatról elképzelhetetlen, hogy Diderot tolla alatt született volna; a XVIII. század optimista volt, az enyém már nem az, én még kevésbé, a hősök pedig, a Gazda és Jakab nálam olyan sötét szörnyűségekre vetemednek, amilyenek bajosan képzelhetők el a Fény századában.

E rövid személyes tapasztalat után a Stravinsky brutalitásáról és erőszakosságáról mondottakat ostobaságnak kell tartanom. Stravinsky éppúgy szerette öreg mesterét, mint én az enyémet. Amikor a XVIII. század dallamaihoz a XX. század diszsonanciáit csatolta, talán azt gondolta, hogy kíváncsivá fogja tenni mesterét a túlvilágon, mint én az enyémet, valami fontosat közölhet vele korunkról, mi több, elszórakoztatja. Szüksége volt arra, hogy hozzá forduljon, szóljon hozzá. Egy régi mű *játékos átírása* Stravinsky számára annak egyik módja volt, hogy kapcsolatot teremtsen a korok között.

Játékos átírás, Kafka módjára

Kafka AMERIKÁ-ja különös regény: csakugyan, ez a huszonkilenc éves fiatal prózaíró vajon miért helyezte első regénye cselekményét egy olyan földrészre, ahol sohasem járt? A választás világos szándékról tanúskodik: nem akart realista könyvet írni; sőt: komoly könyvet sem. Arra sem törekedett, hogy tudatlanságát stúdiumokkal leplezze; Amerika-képét másodrangú könyvek, vásári képeskönyvek nyomán építette fel, és regényének Amerika-képét csakugyan (szándékosan) sablonok alapján alakította ki; ami a hősöket és a meseszöveget illeti, legfőbb ihletője (mint naplójában bevallja) Dickens, kiváltképp a DAVID COPPERFIELD (Kafka az AMERIKA első fejezetét „*tiszta Dickens-utánezat*”-nak nevezi): átveszi konkrét motívumait (fel is sorolja őket: „*az esernyő története, a kényszermunka története, a piszkos házak, a szeretett lány egy vidéki házban*”), megihletik a hősök is (Karl David Copperfield gyöngéd paródiája), és főként az a légkör, amely Dickens minden könyvét belengi: az érzelmesség, a jó és rossz emberek naiv megkülönböztetése. Ha Stravinsky zenéje, mint Adorno mondja, „*zene nyomán született zene*”, Kafka AMERIKÁ-ja „*irodalom nyomán született irodalom*”, mi több, klasszikus alkotása ennek a műfajnak, sőt alapköve.

A regény első oldala: Karl a New York-i kikötőben éppen kiszállna a hajóból, amikor észreveszi, hogy esernyőjét a kabinban felejtette. Hogy visszamehessen érte, alig hihető hiszékenységgel egy ismeretlenre bízva bőröndjét (ebben a nehéz bőröndben cipeli minden vagyonát): ily módon persze bőröndjét is, esernyőjét is elveszíti. A játékos paródia szelleme már az első sorokban képzeletbeli világot teremt, ahol semmi sem egészen valószínű, és ahol egy kicsit minden komikus.

Kafka kastélya, amely a világ egyetlen térképén sem található meg, semmivel sem valószínűtlenebb, mint a gigászi arányokra és a gépekre épülő új civilizáció sablonképének alapján felvázolt Amerika. Nagybátyjának, a szenátornak házában Karl egy íróasztalt pillant meg, amely hihetetlenül bonyolult gépezet, száz gomb parancsának engedelmeskedő száz rekesszel: ez a tárgy egyszerre praktikus és teljességgel felesleges, egyszerre a technika csodája és képtelenség. Tíz bámulatos gépezetet számoltam meg a regényben, mulatságos és valószínűtlen mind, a nagybácsi íróasztalától a zűrzavaros vidéki villáig, az Occidental Szállótól, mely szörnyűségesen komplex építmény, ördögien bürokratikus szervezet, az ugyancsak felfoghatatlan, roppant adminisztrációjú oklahomai színházig. A parodisztikus játékkal (a sablonokkal való játékkal) Kafka ily módon először nyúlt legnagyobb témájához, a társadalom labirintikus szervezetének témájához, amelyben elvész az ember, ahol a vesztebe rohan. (Genetikus értelemben a nagybácsi íróasztalának komikus gépezetében található a kastély ijesztő adminisztrációjának eredete.) Ezt a rendkívül súlyos témát Kafkának nem egy realista regény módszerével sikerült megragadnia, amely Zola technikáját követve vizsgálná a társadalmat, hanem éppen „*az irodalom nyomán született irodalom*” látszólag léha módszerével, minthogy az adta meg képzeletének a szükséges szabadságot (a túlzások, szörnyűségek, valószínűtlenségek, játékos lelemények szabadságát).

A szív ridegsége, amit az érzelmektől túlradó stílus palástol

Az AMERIKÁ-ban jó néhány megmagyarázhatatlanul túlzó érzelmi megnyilatkozással találkozunk. Az első fejezet vége: Karl távozni készül nagybátyjával, a fűtő ott marad, elhagyatva, a kapitány kabinjában. Ekkor (kiemelem a kulcsszavakat): „*Karl a fűtőhöz lépett, kihúzta annak jobb kezét a nadrágszíjból, és játékosan két keze közé fogta... És Karl ide-oda húzogatta ujjait a fűtő ujjai között, az meg ragyogó szemmel nézett körül, mint akit roppant gyönyörűség jár át, ám azt senki sem veheti rossz néven tőle.*

– *Védekezned kell, igent és nemet mondanod, máskülönben az emberek nem fogják megtudni, hogy mi a valóság. Meg kell ígérned, hogy hallgatni fogsz rám, mert bizony jó okom van rá, hogy attól félek, többé egyáltalán nem segíthetek neked.* – Ezzel Karl sírva fakadt, megcsókolta a fűtő kezét, megragadta az érdes, majdnem élettelen kezét, és az arcához szorította, mint valami kincset, amiről le kell mondania. *De már ott volt mellette szenátor nagybátyja, és habár szinte gyöngéden, elvonta onnan.*”*

Más példa: a Pollunder-villában töltött este végén Karl hosszasan magyarázza, hogy miért akar visszamenni nagybátyjához. „*Pollunder úr figyelmesen hallgatta Karl hosszú beszédét; gyakran, különösen amikor a nagybácsit emlegette, magához szorította Karl...*”

A regény hőseinek érzelmes gesztusai nemcsak túlzók, de nem is helyénvalók. Karl alig egy órája ismeri a fűtőt, és semmi oka arra, hogy ilyen szenvedélyesen ragaszkodjék hozzá. Ha az olvasó végül azt hinné, hogy a fiatalember naívuul elérzékenyül egy férfibarátság ígéretétől, nyomban meghökken, hiszen Karl egy perc múlva könnyen, minden ellenállás nélkül hagyja, hogy elválasszák új barátjától.

* Kristó Nagy István fordítása.

Pollunder az esti jelenet során tisztában van vele, hogy a nagybácsi elkergette Karl: ezért öleli meg oly gyöngéden. De amikor Karl a jelenlétében elolvassa nagybátyja levelét, és értesül belőle sanyarú sorsáról, Pollunder semmi jelét sem adja a szeretetnek, és nem siet a segítségére.

Kafka AMERIKÁ-jában olyan világba kerülünk, ahol az érzelmek elcsúsztak, rossz helyre kerültek, túlzottak, érthetetlenek, vagy, épp ellenkezőleg, furcsán hiányoznak. Naplójában Kafka ezekkel a szavakkal jellemzi Dickens regényeit: „*A szív ridegsége, melyet az érzelmektől túláradó stílus palástol.*” És csakugyan, ez a jelentése a tüntetően megnyilvánuló, majd nyomban elfelejtett érzelmek színházának – Kafka regényének. „*Az érzelmességnek ez a kritikája*” (benne rejlt, de ki nem mondott, parodisztikus, mulatságos, különös, sohasem agresszív kritika ez) nemcsak Dickenst veszi célba, hanem általában a romantikát, továbbá célba veszi a romantika örököseit, Kafka kortársait, nevezetesen az expresszionistákat: azt, hogy magasztalják a hisztériát és a tébolyt; célba veszi a szív Szentegyházát; ez a kritika, ez is rokonítja e két látszólag olyannyira különböző művészt, Kafkát és Stravinskyt.

Egy kisfiú, eksztázisban

Természetesen nem mondhatjuk azt, hogy a zene (minden zene) képtelen volna érzelmeket kifejezni; a romantika korának zenéje hitelesen és legitímen kifejező; de még erről a zenéről is elmondhatjuk, hogy *értékének* semmi köze az általa gerjesztett érzelmek intenzitásához. A zene ugyanis hatalmasan képes rá, hogy nagy erővel érzelmeket keltsen minden zenei *művészet* nélkül is. Emlékszem gyermekkoromra: a zongoránál ülve szenvedélyes rögtönzésekbe fogtam, amelyekhez elegendő volt számomra egy *fortissimo* vég nélkül játszott *c-moll* akkord és egy *f-moll* szubdomináns. A két akkord és a primitív dallammotívum olyan intenzív felindulást keltett bennem, mint egyetlen Chopin, egyetlen Beethoven sem. (Apám, aki zenész volt, egyszer rettentő dühösen – sem azelőtt, sem azután nem láttam dühösnek – berohant a szobába, felkapott a zongoraszékről, átcipelt az ebédlőbe, és undorát alig leplezve az asztal alá tuszkolt.)

Amit akkor, rögtönzéseim alatt átéltem, *eksztázis* volt. Mi az eksztázis? A billentyűket nyüstölő kisfiú lelkesedést érez (fájdalmat, vidámságot), s felindulása az emóció olyan fokára emelkedik, hogy elviselhetetlenné válik: a fiú a vakság és sükettség állapotába menekül, ahol is mindent elfelejt, elfelejti önmagát is. Az eksztázis révén tetőfokára hág az emóció, s így egyszersmind önnön tagadásába (elfelejtésébe) fordul át.

Az eksztázis azt jelenti: „önmagunkon kívül”, mint ahogy a görög szó etimológiája jelzi: cselekvés, melynek révén kijutunk helyzetünkől (*sztázisz*). Aki „magan kívül van”, nem úgy lép ki a jelen pillanatból, mint az álmodozó, aki a múltba vagy a jövőbe menekül. Épp ellenkezőleg: az eksztázis a teljes azonosulás a jelen pillanattal, a múlt és a jövő tökéletes elfelejtése. Ha megszüntetjük a jövőt és a múltat, a jelen pillanat üres térben lebeg, kívül az életen és annak időrendjén, kívül az időn és függetlenül tőle (ezért hasonlíthatjuk az örökkévalósághoz, amely ugyancsak az idő tagadása).

Egy *lied* romantikus dallamát bizvást az emóció akusztikus képének tekinthetjük: hosszúsága mintha csak itt akarná tartóztatni az emóciót, ki akarná bontani, lassan akarná izlelni. Az eksztázis viszont nem tükröződhet egy dallamban, minthogy az általa megfojtott emlékezt nem képes egy dallamfrázis hangjegyeinek együttesét, bármilyen rövid is az, együtt tartani; az eksztázis akusztikai képe a kiáltás, a sikoly (vagy a kiáltást imitáló nyomon rövid dallammotívus).

Az eksztázis klasszikus példája az orgazmus pillanata. Képzeld magunkat abba a

korba, amikor a nők még nem ismerték a fogamzásgátló tablettá adományát. Gyakran megtörtént, hogy egy férfi a gyönyör pillanatában megfélekedezett kicsúzni kedvese testéből, és jóllehet néhány pillanattal előbb eltökélte, hogy vigyázni fog, magáévá tette. Az ekstázis pillanata feledtette elhatározását (tulajdon közvetlen múltját) és érdekeit (a jövőjét).

Az ekstázis pillanata tehát többet nyomott a latban, mint a nem kívánt gyerek; és mivel a nem kívánt gyerek nem kívánt jelenlétével vélhetően a férfi egész életét meg fogja határozni, azt mondhatjuk, hogy az ekstázis pillanata többet nyomott a latban, mint az egész élet. A férfi élete az ekstázis pillanatával szemben lényegében az alsóbbrendűség olyan helyzetébe került, mint a végesség a végtelenséggel szemben. Az ember örökkévalóságra vágyik, de az örökkévalóságnak csak a pótlékát kaphatja meg: az ekstázis pillanatát.

Ideidézem egy ifjúkori emlékemet: barátommal egy kocsiában ültem, emberek mentek át előttünk az úttesten. Megláttam egy férfit, akit utáltam, és azt mondtam barátomnak: „Üsd el!” Ez persze csak tréfa volt, üres beszéd, de barátom roppantul fellelkesedett és gyorsított. A férfi megrémült, megbotlott, elesett. Barátom az utolsó pillanatban fékezett. A férfi nem sérült meg; a járókelők mégis körülfogtak bennünket, és meg akartak lincselni. (Megértem őket.) Pedig a barátom nem volt gyilkos alkat. Szavaim rövid ekstázist váltottak ki belőle (egyébként igencsak furcsát: egy tréfa önkívületét).

Az ekstázis fogalmát általában a nagy, misztikus pillanatokhoz kapcsoljuk. Pedig van mindennapi, banális, vulgáris ekstázis is: a düh, a gyorshajtás, a zaj által kiváltott süketség, a labdarúgó-mérkőzések ekstázisa. Élni annyi, mint állandóan, nagy erőfeszítéssel arra törekedni, hogy ne veszítsük szem elől önmagunkat, mindig szilárdan jelen legyünk önmagunkban, *szlásziszunkban*. Ha csak egy rövid másodpercre kilépünk magunkból, a halál határmezsgyéjére érünk.

Boldogság és ekstázis

Azon tűnődöm, vajon Stravinsky zenéjét hallgatva érzett-e valaha is némi gyönyörűséget Adorno? Szerinte Stravinsky zenéjének egyetlen gyönyöre „*az önmegfosztás perverz gyönyöre*”, hiszen mást se tesz, mint hogy mindentől „*megfosztja magát*”: a kifejezés erejétől; a zenekari hangzástól; a téma kibontásának technikájától; „*gonosz tekintet*” vetve rájuk, eltorzítja a régi formákat; mivel állandóan „*fintorokat vág*”, semmit sem tud kitalálni, csak „*ironizál*”, „*parodizál*”, „*karikatúrát rajzol*”; csupa tagadás, mégpedig nemcsak a XIX. század zenéjének, hanem általában a zenének tagadása („*Stravinsky zenéje olyan zene, amelyből száműzetett a zene*”, mondja Adorno).

Furcsa, bizony furcsa. No és a Stravinsky zenéjéből sugárzó boldogság?

Emlékszem Picasso prágai kiállítására a hatvanas évek közepén. Megragadt bennem egy festmény. Egy nő meg egy férfi görögdinnyét eszik; a nő ül, a férfi a földön fekszik, lábát elmondhatatlan örömmel az ég felé löki. És mindez olyan boldog gondtalansággal van megfestve, hogy azt gondoltam magamban: amikor ezt a képet festette, Picasso alighanem ugyanolyan örömet érzett, mint a férfi, aki égnek emeli a lábát.

Annak a festőnek boldogsága, aki a lábát az égnek emelő férfit festi, kettős boldogság; a boldogság (mosolyos) szemlélésének boldogsága. Engem ez a mosoly érdekel. A lábát az égnek emelő férfi boldogságában a festő a komikum csodálatos kis jelét látja, s örül ennek. Mosolya vidám és felelőtlen képzelgést ébreszt benne, éppolyan felelőt-

lent, mint amilyen a lábát az égnek emelő férfi mozdulata. A boldogság tehát, amelyről beszélek, magán viseli a humor jegyét, ez különbözteti meg a művészet más korszakainak boldogságától, például a wagneri Trisztán romantikus vagy Philémón és Baukisz idilli boldogságától. (Adorno vajon végzetes humortalansága miatt volt olyannyira érzéketlen Stravinsky zenéjére?)

Beethoven, igaz, megírta az ÖRÖMÓDÁ-t, de a beethoveni öröm szertartás, tiszteletteljes vigyázzban kell végighallgatnunk. A klasszikus szimfóniák rondói és menüettjei, ha úgy tetszik, táncra hívnak fel, de az a boldogság, amelyről én beszélek, és amely olyannyira vonz, nem a tánc kollektív gesztusával akarja magát boldogságnak nyilvánítani. Ezért, hogy egyetlen polkát hallgatva sem érzek boldogságot, kivéve Stravinsky CIRKUSZPOLKÁ-ját, melyet nem avégett írt, hogy táncoljanak rá, hanem hogy égnek emelt lábbal hallgassák.

Vannak alkotások a modern művészetben, amelyek az ember páratlan boldogságát fedték fel, a képzelet euforikus felelőtlenségében, az invenció, a meghökkentés, sőt az invenció általi meghökkentés gyönyörében megnyilatkozó boldogságot. Hosszú jegyzéket lehetne összeállítani azokból a művekből, amelyeket ez a boldogság itat át: Stravinsky PETRUSKÁ-ját, MENYEGZŐ-jét, RÓKÁ-ját, a CAPRICCIO ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA címűt, a HEGEDÜVERSENY-t; Miró egész életművét; Klee képeit; Dufyt; Dubuffet-t; Apollinaire némelyik prózai írását; az öreg Janáčeket (KÖZMONDÁSOK; SZEXTETT FÚVÓS ZENEKARRA; operája, A RAVASZDI RÓKÁCSKA); Milhaud-t; Poulenc TEIRESZIÁSZ KEBLEI című, Apollinaire szövegére szerzett vígoperáját, amelyet a háború utolsó napjaiban írt, és amelyet élesen elítéltek azok, akik botrányosnak vélték, hogy egy tréfával ünnepli meg a felszabadulást; a boldogság kora (azé a ritka boldogságé, melyet a humor fénye gyújt ki) csakugyan véget ért; a második világháború után csak a nagyon öreg mesterek, Matisse és Picasso tudták megőrizni művészetükben, a kor szellemének ellenére.

A boldogság nagy műveinek felsorolásakor nem feledkezhetem meg a dzsesszről. A dzsessz repertoárja dallamok viszonylag korlátozott számú variációjából áll, ezért minden dzsessz-zenében megfigyelhetjük, hogy az eredeti dallam és feldolgozása közé mosoly lopakodott be. Akárcsak Stravinsky, a dzsessz nagy mesterei is kedvelték a *játékos átírás* művészetét, s verzióikat nemcsak régi néger songokból merítették, hanem Bachból, Mozartból, Chopinből is; Duke Ellington Csajkovszkij- és Grieg-átírásokat is szerzett, és UWIS-SZVIT-jében van egy falusi polkaváltozat, amely szellemében a PETRUSKÁ-ra emlékeztet. A mosoly nemcsak abban a térben lebeg, láthatatlanul, mely Duke Ellingtont elválasztja a Grieg-„portré”-től, amit szerzett, hanem a régi Dixieland zenészeinek arcán is: amikor elérkezik szólójának pillanata (amelynek egy része mindig rögtönzés, tehát mindig meglepetésekkel szolgál), a zenész egy kicsit előbbre lép, hogy azután majd átadja helyét egy másik zenésznek, ő pedig gyönyörűséggel (az újabb meglepetések keltette gyönyörűséggel) hallgassa.

A dzsessz-hangversenyeken tapsol a közönség. A taps azt mondja: figyelmesen hallgattalak, és most tiszteletemet fejezem ki. Az úgynevezett rockzenénél más a helyzet. Fontos tény: rockkoncerteken nincs taps. Szinte szentségtörés volna tapsolni, így jelezni a kritikai különbséget aközött, aki játszik, és aközött, aki hallgatja; ide nem azért jön az ember, hogy értékeljen és ítélkezzen, hanem hogy átadja magát a zenének, együtt kiabáljon a zenészekkel, egyébe olvadjon velük; itt azonosulást keres az ember, nem élvezetet; az érzelmek túláradását keresi, nem a boldogságot. Itt eksztázisba esik az ember: a ritmust nagyon erősen, szabályosan verik, a dallammotívumok rövidek,

de folyton ismétlődnek, dinamikus kontrasztok nincsenek, fortissimo minden, a dal a legélesebb regisztereket kedveli, és kiáltáshoz hasonlít. Ez nem kis tánchelyiség, ahol a zene intimitásba zárja a párokat; ez hatalmas terem, stadion, a hallgatók összezsúfolódnak, és ha táncolnak, nem párosan: ki-ki egymagában és mind a többiekkel együtt mozog. A zene egyetlen kollektív testté gyúrja össze az egyéneket: individualizmusról és hedonizmusról beszélni ez esetben csak korunk egyik önmisztifikációja volna, amely kor (mint egyébként minden kor) persze másnak akar látszani, mint amilyen.

A rossz botrányos szépsége

Adornónál az a módszer zavar, ahogyan ijesztő felületességgel rövidre zárja a kapcsolatot a műalkotások és a politikai (társadalmi) okok, következmények vagy jelentések között; a rendkívül árnyalt észrevételek (Adorno zenei ismeretei bámulatosan alaposak) ily módon rendkívül szegényes következtetésekhez vezetnek; minthogy valamely kor politikai irányai mindig két ellentétes irányra egyszerűsíthetők, végül egy-egy műalkotást elkerülhetetlenül a haladás vagy a reakció skatulyájába zárnak, és mivel a reakció maga a rossz, az inkvizíció megindíthatja a pert.

A SACRÉ DU PRINTEMPS: balett, amely egy leány feláldozásával végződik: meg kell halnia, hogy feltámadjon a tavasz. Adorno: Stravinsky a barbárság oldalán áll; „*zenéje nem az áldozattal azonosul, hanem a pusztító fensőséggel*” (kérdem én: mit keres itt az „*azonosulni*” ige? honnan tudja Adorno, hogy Stravinsky „azonosul”-e vagy sem? miért nem mondja azt, hogy „festi”, „portrét készít róla”, „bemutatja”, „ábrázolja”? válasz: mert csakis a rosszal való *azonosulás* bűn, az teszi jogosulttá a pert).

Kezdetől fogva mélységesen, ádázul gyűlölöm azokat, akik egy műalkotásban valamilyen *magatartást* (politikai, filozófiai, vallási stb. magatartást) akarnak találni, ahelyett, hogy a *megismerés szándékát* keressék benne, annak igényét, hogy a mű megértse, megragadja a valóság valamely aspektusát. A zene Stravinsky előtt sohasem tudott nagy formát adni a barbár rítusoknak. Nem tudta zeneileg elképzelni őket. Vagyis: nem tudta elképzelni a barbárság *szépségét*. De szépsége nélkül a barbárság érthetetlen maradna. (Hangsúlyozom: ahhoz, hogy velejéig megismerjünk egy jelenséget, meg kell értenünk valóságos vagy lehetőségként létező *szépségét*.) Azt mondani, hogy egy véres rítusban szépség van: ez botrány, elviselhetetlen, elfogadhatatlan. Ám ha nem értjük meg ezt a botrányt, ha nem hatolunk ennek a botránynak a mélyére, nem sokat értünk meg az emberből. Stravinsky erős, meggyőző zenei formát ad a barbár rítusnak, de ez a forma nem hazudik: hallgassuk csak meg a SACRÉ utolsó szekvenciáját, az áldozati táncot: nem palástolja el a szörnyűséget. A szörnyűség jelen van. Hogy csak megmutatja? Hogy nem itéli el? De ha elítelné, vagyis megfosztaná szépségétől, ha csúnyaságában mutatná meg, ez csalás volna, egyszerűsítés, „propaganda”. Éppen *mert szép, azért* oly iszonyatos a leány meggyilkolása.

Ahogy megfestette a mise portréját, a vásári ünnepségét (PETRUSKA), Stravinsky itt a barbár eksztázis arcképét festette meg. Ami annál érdekesebb, mert mindig és világosan az apollói elv hívének, a dionüszoszi elv ellenfelének vallotta magát: a SACRÉ (jelenen a mű rituális táncai) a dionüszoszi eksztázis apollói portréja: ezen a portrén az eksztatikus elemek (a ritmus agresszív dobolása, a rendkívül rövid, gyakran ismételt, sohasem kibontott, síkolyra emlékeztető egy-két dallammotívum) kifinomult nagy művészetté alakulnak át (például a ritmus, agresszivitása ellenére, a különböző ütemek gyors váltakozása által oly bonyolulttá lesz, hogy mesterséges, irreális, tel-

jességgel stilizált időt teremt); mindazonáltal a barbárság portréjának apollói szépsége nem fedi el az iszonyatot; megmutatja, hogy az eksztázis legalján nincs más, mint a ritmus keménysége, az ütőhangszerek rideg dobbanásai, a teljes érzéketlenség, a halál.

Az emigráció számtana

Az emigráns élete számtani kérdés: Josef Konrad Korzeniowski (aki Joseph Conrad néven lett híressé) tizenhét évet élt Lengyelországban (vagy Oroszországban, száműzött családjával), élete hátralévő részét, ötven esztendőket pedig Angliában (vagy angol hajókon) töltötte. Ily módon az angol nyelvet írói nyelvén tudta tenni, szintúgy az angol tematikát. Egyedül oroszellenes allergiája (ő, szegény Gide nem tudta megérteni Conrad rejtélyes ellenszenvét Dosztojevszkij iránt!), egyedül az őrizi lengyeliségnek nyomait.

Bohuslav Martinu harminckét éves koráig Csehországban élt, harminchat évig Franciaországban, Svájcban, Amerikában, majd ismét Svájcban. Egész életművében ott rejlik a nosztalgia régi hazája után, s mindig cseh zeneszerzőnek mondta magát. A háború után ennek ellenére elhárította valamennyi hazai meghívását, s határozott kívánsága szerint Svájcban temették el. Megcsúfolva végakarátát, húsz évvel halála után, 1979-ben szülőhazája ügynökeinek sikerült elrabolniuk tetemét, és ünnepélyesen hazája földjébe temették.

Gombrowicz harmincöt évet élt Lengyelországban, huszonhármat Argentínában, hatot Franciaországban. Mégis csak lengyelül tudott írni, könyveinek hősei is lengyelek. 1964-ben, amikor Berlinben időzik, meghívják Lengyelországba. Gombrowicz habozik, végül nemet mond. Vence-ban temették el.

Vladimir Nabokov húsz évet élt Oroszországban, huszonegyet Európában (Angliában, Németországban, Franciaországban), húszat Amerikában, tizenhatot Svájcban. Írói nyelvnek az angolt választotta, tematikája némileg kevésbé amerikai; regényeiben sok az orosz szereplő. Ennek ellenére egyértelműen és állhatatosan amerikai állampolgárnak és írónak mondta magát. Teste Montreux-ben, Svájcban nyugszik.

Kazimierz Brandys hatvanöt évig élt Lengyelországban, majd 1981-ben, a Jaruzelski-puccs után Párizsban telepedett le. Kizárólag lengyelül ír, lengyel témákat dolgoz fel, ennek ellenére, jóllehet 1989 után nincs politikai oka arra, hogy külföldön maradjon, nem tér vissza Lengyelországba (aminek azt az élvezetet köszönhetem, hogy olykor találkozhatom vele).

Ez a gyors áttekintés mindenekelőtt az emigráns művészi problémájára vet fényt: egy élet mennyiségileg egyforma időtartamainak a súlya nem egyforma, ha az ifjúkorhoz tartoznak vagy a felnőttkorhoz. A felnőttkor gazdagabb és lényegesebb ugyan az élet és az alkotótevékenység tekintetében, de a tudatalatti, az emlékezet, a nyelv, az alkotás egész alapzata igen korán kialakul; egy orvosnak nem okoz gondot, de egy regényíró, zeneszerző számára törést jelenthet, ha elkerül arról a helyről, amelyhez képzelete, obszessziói, tehát alaptémái kapcsolódnak. Minden erejét, minden művész-ravaszágát mozgósítania kell, hogy ennek a helyzetnek hátrányait ütőkártyává tudja változtatni.

Az emigráció tisztán személyes tekintetben is nehéz dolog; általában a nosztalgia keserveit szokták emlegetni ebben a vonatkozásban, ám annál is rosszabb az elidegenedés keserve; a német *die Entfremdung* jobban kifejezi a francia *aliénation*nál azt, amiről beszélni akarok: arra a folyamatra gondolok, melynek során az, ami közel állt hoz-

zánk, idegenné lesz. A befogadó ország tekintetében nem éljük meg az *Entfremdung*ot: ott fordított a folyamat: ami idegen volt, lassanként otthonos lesz, és megkedveljük. Az idegenség a maga meghökkentő, sokkoló alakjában nem mutatkozik meg abban az ismeretlen nőben, akit meg akarunk hódítani, de abban, aki egykor a mienk volt, már igen. A világ és a lét szubsztanciális idegenségéről csakis az lebbentheti fel egészen a fátylat, ha hosszú távollét után visszatérünk hazánkba.

Gyakran gondolok arra, vajon mit érezhetett Berlinben Gombrowicz. Arra, hogy nem volt hajlandó hazalátogatni Lengyelországba. Vajon bizalmatlanság élt benne az akkor még uralmon levő kommunista rendszer iránt? Nem hiszem: a lengyel kommunizmus akkoriban már bomlásnak indult, az értelmiség szinte teljes egészében ellenzékben volt, Gombrowicz hazalátogatását diadalmenetté változtatták volna. A visszautasítás igazi oka csakis egzisztenciális lehetett. És egyszermind közölhetetlen. Közölhetetlen, mert nagyon is intim. De azért is közölhetetlen, mert megbántotta volna vele a többieket. Vannak dolgok, amikről csak hallgatni lehet.

Stravinsky otthona

Stravinsky élete három, csaknem egyforma hosszúságú részre oszlik: Oroszország: huszonhét év; Franciaország és Francia Svájc: huszonkilenc év; Amerika: harminckét év.

A búcsú Oroszországtól több szakaszban történt: Stravinsky először Franciaországban tartózkodott (1910-tól), mintegy hosszú tanulmányúton. Egyébként művészi szempontból ezek az évek a legoroszabbak: PETRUSKA, ZVEZDOLIKIJ (egy orosz költő, Balmont nyomán), a SACRE, PRIBAUTKI, a MÉNYEGZŐ első része. Ekkor kitört a háború, bajos volt kapcsolatot tartani Oroszországgal. Stravinsky mégis orosz zeneszerző marad a hazája népköltészete által ihletett RÓKÁ-val és A KATONA TÖRTÉNETÉ-vel; csak a forradalom után döbben rá, hogy szülőföldje alighanem végleg elveszett a számára: kezdődik az igazi emigráció.

Emigráció: külföldi kényszertartózkodás annak számára, aki szülőföldjét tekinti egyetlen hazájának. Csak hogy az emigráció elnyúl, s ekkor új hűség születik, hűség a választott országhoz; bekövetkezik a szakítás pillanata. Stravinsky fokozatosan felhagy az orosz témákkal. 1922-ben megírja a MAVRÁ-t (vigopera Puskin nyomán), majd 1928-ban A TÜNDÉR CSÓKJÁ-t, ezt a Csajkovszkij-reminiszcenciát, de azután, eltekintve néhány marginális kivételtől, nem tér vissza orosz témákhoz. Amikor 1971-ben meghal, felesége, Vera, teljesítve végakarátát, visszautasítja a szovjet kormány ajánlatát, hogy Oroszországban temessék el, s holttestét a velencei temetőbe szállíttatja.

Bizonyos, hogy Stravinsky, akárcsak mind a többiek, szenvedett emigrációja sebeitől; bizonyos, hogy művészete más irányban fejlődött, mint ha ott maradhatott volna, ahol született. Annak az utazásnak kezdete, melynek során bejárta a zene történetét, nagyjából csakugyan egybeesik azzal az időponttal, amikor szülőhazája megszűnik létezni a számára; mivel megértette, hogy semmilyen más ország nem helyettesítheti, egyetlen hazáját a zenében találja meg; nem csinos lírai fordulat ez a részemről, a lehető legkonkrétabban értem: Stravinsky egyetlen hazája, egyetlen otthona a zene volt, minden idők minden zenésének zenéje, a zene története; elhatározta, hogy ott fog letelepedni, oda ereszti gyökereit, ott fog lakni; végül ott találta meg egyedüli honfitársait, egyedüli felebarátait, szomszédait, Perotinustól Webernig; velük kezdett hosszú beszélgetésbe, és ez a párbeszéd csak halálával ért véget.

Mindent megtett avégett, hogy otthon érezze magát ebben a házban: minden szóban megállt, megérintett minden szögletet, minden bútort megsimogatott; az ősi

népzenétől eljutott Pergolesiig, akinek PULCINELLÁ-ját (1919) köszönhette, majd a többi barokk mesterig, akik nélkül APOLLON MUSAGETES-e (1928) sohasem született volna meg, Csajkovszkijig, akinek dallamait A TÜNDEK CSÓKJÁ-ban (1928) írta át, Bachig, aki a CONCERTO zongorára és fúvószenekarra (1924) és a HEGEDŰVERSENY (1931) keresztapja, akinek átírta CHORAL-VARIATIONEN ÜBER VOM HIMMEL HOCH-ját (1956), a dzsesszig, amely előtt a RAG-TIME tizenegy hangszerre (1918), a PIANO RAG-MUSIC (1919), a PRELUDIUM dzsesszegyüttesre (1937) és EBONY CONCERTO (1945) című műveiben tiszteleg, Perotinusig és más régi polifonikusokig, akik ZSOLTÁRSZIM-FÓNIA-jára (1930) és főként csodálatos MISÉ-jére (1948) ihletik, Monteverdiig, akit 1957-ben tanulmányoz, Gesualdóig, akinek madrigáljait 1959-ben írja át, Hugo Wolffig, akinek átdolgozza két dalát (1968) és a dodekafon zenéig, amelyet eleinte elutasított ugyan, de amelyben végül, Schönberg halála (1951) után felfedezte otthonának egyik szobáját.

Támadóinak, az érzelmek kifejezéseként felfogott zene védelmezőinek, akik felháborodtak „*érzelmi tevékenység*”-nek elviselhetetlen diszkrécióján, és akik „*ridegszívűség*”-gel vádolták – éppen nekik nem volt szívük hozzá, hogy megértsék, milyen érzelmi seb rejlik a zene történetében tett kószálásai mögött.

Nincs ebben semmi meglepő: senki sem olyan érzéketlen, mint az érzelmes ember. Emlékezzenek csak: „*A szív ridegsége, melyet érzelmektől túláradó stílus palástol.*”

(Milan Kundera LES TESTAMENTS TRAHIS című tanulmánykötete 1996-ban jelenik meg az Európa Könyvkiadónál.)