

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Kemény István: Kedves Ismeretlen
Magvető, 2009. 467 oldal, 3490 Ft*

I

EGY NEM DEMOKRATIKUS REGÉNY

Az író második regénye rejtekező szálakkal öszszeszőtt szerelmi regénynek tűnhet egy erőteljesebb olvasatban, hisz az eseményeket elbeszélő Krizsán Tamás és a háttérben finoman lopakodó Olbach Emma sorsa semmiképpen nem a mű lapjain érintkezik egymással, csupán néhány soros utalásokból értesülhetünk arról, hogy a cselekmény fősodrának folytatásaként valamikor majd egymás közelébe kerülnek, és ha nem is éppen boldog, de termékeny családban egyesülnek. Mindez a visszafogottság, elleplezés akár bravúrosnak is mondható, hiszen a regény szerkezetét, idősíkjait tekintve mesterien megkomponált szöveget, amelyben a sejtetésnél is halványabb vonalakkal van berajzolva a két sors egybefonódásának „történeti” előzménye, olyan véletlenekkel, félszavakkal, főként féltékenységre utaló, lélektanilag nagyon is hiteles mellékmondatokkal dolgozik, mintha az ÉRZELMEK ISKOLÁJÁ-nak szerelmi szöttestét kopírozná vagy az ULYSSES Bloom–Stephen érintkezési pontjainak esetlegességét szeretné újraértelmezni. A regény lapjain tehát a szerelem „nem történik” meg, lelkileg el sem kezdődik, az elbeszélés csöndesen előérzete ennek az elkövetkező szenvedélynek. S mint ilyen, akár újszerűnek is nevezhetnénk a regényirodalom történetében, de legalábbis Kemény legnagyobb írói érdeme, hogy végig képes megtartani ezt a visszafogottságot és ezáltal az érzelmi feszültséget az olvasóban.

Az idősíkok kezelését is ügyesen oldja meg, zökkenőmentesen és átláthatóan, az olvasó szá-

mára semminemű nehézséget nem okozva teremti meg a téma teljes vázának időviszonyait. A fő történet, a „nagyszínpad” cselekménye a nyolcvanas évek elején játszódik, és tartama lényegében két nap. A Királyi Palota épületébe frissen beköltözött Korvin Könyvtár munkatársai között szövődő barátságokról, szerelmekről szól. Az elbeszélő, Krizsán Tamás nagyon visszafogott, szinte csak szemlélődően jelen lévő figura, ekkor köt barátságot Gáborral, a kissé kallódó, magának eszményeket teremtő, bálványokra áhítózó munkatársával, aki bevezeti, szinte beavatja a Kornél köré szerveződött társaságba, megismeri ez utóbbi barátnőjét, az éppen teherbe ejtett Széles Emőket, Elemért és Hugicát, a lelkes rockbandát, de még hajdani, ám itt és most fel nem ismert gyermekkori bálványa, Olbach Emma közelébe is eljut.

A második időszak 1976-ban játszódik (hősünk ekkor tizennégy éves), és arra hivatott, hogy megismertesse velünk a Krizsán családot, Apát és Anyát, testvéreit, Gerdát és a regényben teljesen súlytalan, majd szinte köddé váló Erikát. Két húsvéti locsolkodás ad alkalmat (ami azért még piros tojásokból is sok), hogy bevezessen bennünket Apa testvéreinek, Lajos bácsinak a világába, és végül az Olbach nagyszülőkhöz is eljutunk, akik a regény tengelyében állva, lényegében összekötik a legtávolabbi szálakat és eseményeket. A ma már idős Olbach bácsi ugyanis a könyvtár hajdani igazgatója volt, nagyhírű tudós, akinek A KELET HAJNALA című műve a tiltott, majd megtúrt irodalom rögzös útját járta be a szocializmusban. Ő és felesége, Mara néni, ha nem is szeplőtlenek, de erkölcsileg valamelyest piederesztálra állítva, sarokkőként eligazodást mutatnak ebben a zavaros, álságos és kicsinyes világban. Az ő unokájuk Olbach Emma, az a bizonyos, akit csak egyetlenegyszer láthat hősünk, hatéves korában, amikor szülei (legalábbis az apja, Olbach Iván végleg) disszidálnak, súlyos lelki traumát okozva a kicsi lánynak (1969). Ez a három időszak szolgáltat teret a regény eseményeinek. De nem rugalmatlanul, jócskán van rés, hogy innen előre vagy hátra is kitekintsünk, egészen 2008-ig, amikor is a főhős

nekikezd, hogy élete nagy művét megalkossa, amint írja: „mert közben elérkezett az idő, hogy a világ ütőérére helyezem az ujjam” (208.).

Az eddig elmondottak alapján akár azt is gondolhatnánk, hogy fontos, jelentős művet tart a kezében az olvasó. Sajnos ezek a mindenképpen kiemelendő erények csak lehetőséget teremtenek ehhez, a megvalósításban már komolyabb gondok adódnak. A szereplők (család, barátok) ábrázolásában, a környezet, a társadalmi milió megjelenítésében megghiúsul az író ama vágya (ábrándja?), hogy valamiféle generációs Nagyregénynek vagy akár fejlődésregénynek tekinthessük a KEDVES ISMERETLEN-t, ahogy a fülszöveg vagy a róla szóló kritikák csalódottan aposztrofálják. Radics Viktória (*Műút*, 2009013) olykor talán túlzott elvárásokkal tekint a regényre, s rendkívül alapos tanulmányában ízekerre szedi, némi dühvel és fájdalommal állapítja meg, hogy mennyire hamis e műbe beleírt világszemlélet. Pedig talán csak arról van szó, hogy minden ízében ifjúsági regény ez, annak számtalan domesztikált velejárójával, ám lehetséges erényei nélkül. Ennek oka legfőképpen az elbeszélő roppant naiv, már-már bosszantóan egysíkú világlátása. Mert ha a család tagjait sorba vesszük, inkább a hetvenes években népszerű Mészga-sorozatra gondolhatunk, mint egy mai, a kor problémáit eleveenségében megragadó korszerű analízisre. Az Apa figurája már önmagában is szimptomatikusan jelzi a Kemény István-féle emberábrázolás egyoldalúságát. A regény lapjain úgy jelenik meg, mint egy Krisztusra rajzolt Schönggeist, aki nem restelli álmodozásokban leélni életét, éjjeliórként dolgozva, tetőt se húz télen átalakítandó háza fölé. Ötvenhatos „hős”, aki azért kap életfogytiglani tengődésre épp csak elég egzisztenciát a rendszertől, mert emberéleteket mentett meg lobogó Krisztus-szakállal. Aztán nem állal időgépen bütykölni években keresztül, a család teljes jóváhagyásával. A csaltság, a sutaság, a bányáság azonban természetesen az őt körüllegő értékeiteltekben mutatkozik meg a legteltjesebben, és azoknak a tekintetén, akik őt nem úgy látják, mint mi, az olvasók. Ezek a „jellemzések”, vélekedések azonban a legkevésbé sincsenek beágyazva a regény jeleneteibe, az elbeszélő csak felidézi a rajongó megállapításokat, mintha legalábbis az Apa szentté avatásához gyűjtött dokumentáció paragrafusai lennének. És itt érhető tetten Kemény legfőbb, regényírásra való alkalmatlansága. „A baj az volt, hogy a szípközön

szellemes és praktikus ötleteket Apa agya azonnal próféciákká fejlesztette, ezzel szemben a Világégszre vonatkozó vízióit rögtön találmányokká egyszerűsítette” –vallja róla az elbeszélő. (128.) „Apa egyébként sem szerette a Jézuskát. Ő Krisztust szerette. Stílust az apántól tanultunk. És hát valljuk be, keresztje neki volt a családban.” (157.) Az ilyesféle egyszerű megállapításokkal a legkevésbé sem lehet egy regényhőst felépíteni, a mondatokban megbúvó rajongó túlzások valamiként megszüntetik az igyekezet hitelességét. Az Anya kissé elmosódott figurája a szenilitás határát súrolja. Fiát, az elbeszélő Tamást „Kicsi Jézusnak” becézi, súlytalanul teng-leng a családban. Indiszkréciót követ el Olbachéknál, amikor a vendégek előtt a férj volt szerelméről érdeklődik, hogy aztán magyarázkodása, bocsánatkérése A CSINOVNYIK HALÁLA hősenek túlzásaira ragadtassa. Néha arra is gyanakodhatunk, hogy valami rejtett iróniának a fel nem ismerése, netán a vaskosabb humor meg nem értése miatt érzi magát csalódottnak az olvasó.

Kellemetlen és át nem gondolt az ifjúsági regényekben és olcsóbb lektűrökben oly gyakori szépek világának ábrázolása is. Ebben a regényben majdnem mindenki mesebelien szép. Nem esztétikai ez a szépség, hanem szinte társadalmi kasztot alkotva élnek világukat ezek az emberek: Kornél, Emma névtelen barátja, a fiatal pszichiáter, Perbáli Edit, Olbach Iván és Emma lányuk. Ők mind elvontan szépek, a lelkük is nagyon szép, egyénítve, hitelesítve azonban nincsenek, de még egy anyajegy sincs az orrukon. Ebbe a szépségbe trafál bele aztán Perbáli Edit (Emma anyja) lassú öregedése, mint a regény legfőbb szervező erejének egyik oldalága. „Emma is tudta régtől fogva, hogy életük alapján az anyja szépsége elvesztésének a története.” (123.) Ugyanilyen merev mesefigurák az idős Olbach házaspár is, a lapos tetejű mézeskalács házban éldegelő két Szende és Szundi, akiket majd csak harmadik fiuk disszidálása ébreszt fel rózsaszín álmukból, egy időre örületet színlelnek, majd visszakedvesednek a régi szerepükbe.

Némileg hitelesebb talán az Apa testvérének, Lajos bácsinak az ábrázolása, ha elfogadjuk, hogy a főhős bizonyos figurákat életkori helyzetéből adódóan gyerekszemmel lát. Ez aztán így marad a regény végéig, akiket még gyermekként ismert meg, azokat mindig majd első kameraállásból láttat. Lajos bácsi történelmi rejtélyeket gyárt és mesél, többek között azt, hogy Rákosiék annak idején hozzákezdtek a

Duna fővárosi szakaszának eltereléséhez, egy száraz medret akarva örökölni Budapestnek, mert talán valami roppant kincseket rejtene a folyó, s ezzel már Hitler is tisztában volt, nemhiába védte utolsó szál katonájáig a várost. Ez a Duna-vízió összekötetésben áll egy egyetemesebb látománnyal, amely szerint a Duna éjszakánként mintegy láthatatlanul kiárad, és elborítja az egész Kárpát-medencét. És szorosán kapcsolódik Olbach bácsi híres könyvéhez is, amelynek bevezetésében ez áll: „Amióta az elmúlt évszázad végén Európa iskolapadba parancsolta gyermekeit, azóta nem akad már olyan kis falu a Duna vízgyűjtő területén, ahol ne tudná mindenki, hogy a kertek alatt csordogáló kis patakjuk víze a Dunába igyekszik. Abba a folyamba, ami kifele tart a civilizált világból.” (141.) (Ha szövegszerű összefüggés nincs is, talán Bibó István A KELET-EURÓPAI KISÁLLAMOK NYOMORÚSÁGA című művére gondolhatott a szerző.)

A szépek világánál riasztóbb csak a zordon csínyák, elzüllöttek vagy sátánian gonoszok világa. Hiszen ha mese, akkor ott a helyük benne. Akad is jócskán belőlük a regény lapjain.

Ide tartozik Apa két „tanítványa”, hogyan s miként azok, az nem derül ki, talán valamiféle bibliai értelemben. Pocak és Jónás alakja kis-burleszkfigurák, nem lehet pontosan tudni, miért is időznek viszonylag hosszasan a regény lapjain. Az egyik tizenévesen önvédelemből megölte az apját, a másik mindenféle trükkkel arra spekulál, hogy beköltözzön kicsiny házukba hatodik családtagnak. A Szalai, „házaspár” két csavargója már becketteti figurák, azok minden mélysége, egyénítése nélkül. Átszalad rajtuk az olvasó szeme, hisz az aluljárókban Pestszerte csupa ilyen alakot láthatunk. Ugyancsak meglepő viszont az a jelenet, amikor a Királyi Palota egyik pincéjében csövesek nagy csoportja tanyázik, olyan lecsúszott művészfélék, kábyszeresek, rockerek. Egyben az elbeszélő naiv művészi beállítottságáról is sokat elárul az, ahogyan róluk nyilatkozik: „Tulajdonképpen a pokollal kevertem össze tapasztalatlanságomban. Túl sokat tételeztem fel erről a csürhéről. Azt hittem róluk, ebben a pillanatban, hogy mind azért vannak itt, hogy nagy műalkotásokat hozzanak létre. És azért állatiasodtak el, mert nagy művészet csakis elállatiasodásból jöhet létre.” (415.) Zavaró, hogy az értékítélet több időszíntje is keveredik itt. Mikor gondolta azt, József Attila kedves népdalával szólva, hogy „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”, s mikor változtatta meg a véleményét, s főként mi vál-

totta ki ezt, hogy már csürheként beszél róluk? S itt eszünkbe juthat egy frissen felfedezett „esztéta” regényelméleti megállapítása, miszerint „nem demokratikus arra kényszeríteni a szereplőket, hogy egyszerűen jók vagy rosszak, szegények vagy gazdagok legyenek”. (O’ Brien: ÚSZIKKÉTMADÁR. Koinónia K., 2009. 28.)

A regény központi Főgonosza Patai Péter, aki már nevében is (az ördögnek is vannak patái) a Rosszal áll bensőséges kapcsolatban. A múltja (kiugrott szerzetes, ÁVH-s, besúgó, aztán főiskolai filozófiatanár) alapján a régi rendszer tipikus figurája, akinek azonban mára semmi más vágya nincs, csak hogy valakinek egyszer elmondhassa életének összes bűnét. Erre Kornélt szemeli ki, azonban sok, lelkileg éhes fiatal hallgatja mohón szavait, egész kis kört gyűjt maga köré, mint valami Szókratész, lelki befolyásolásra tör, ám Kornél elhárítja magától a vagyont érő Patai-birtok örökségét, inkább eléldegél a Királyi Palota kupolájában. Mint ebből is látszik, ezek a fiatalok a nyolcvanas években mindent megtehettek. A könyvtárban munka nem folyik, csak napozás, nyelvtanulás, sumákolás és zenekari próba. A könyvtár egyetlen olvasója egy öreg gróf, aki a magyarországi nemesi családok genealógiájával foglalkozó kötetek között végigszunyókálja a napot. Sok gondja nincs vele a könyvtárnak, záráskor szelíd szóval ébresztgetik.

Nagyon fontos szerepe lesz a regényben egy igazi és szépen megírt mesének is, amelyik szintén Patai nevéhez kapcsolódik. Ő meséli el egy János-hegyi kirándulás alkalmával az akkor hat éves Emmának Pryck és Gríga történetét, ami átokban végződő, gyilkossággal, kísértetekkel teli igazi rémtörténet, s ami – legalábbis Emma úgy gondolja – egész életének meghatározó élménye lesz. Talán nem véletlen egy mese középpontba állítása egy ilyen prózai műben, ahol a szereplők nagy része is többé-kevésbé hasonló lelki beállítottságú, naiv életszemléletű, a valóságot inkább elfedő, mint azt felmutatni tudó részletekből kerekedik egészé.

Az egyetlen igazán érdekesen megírt figura egy jelentéktelen mellékszereplő, Hugica alakja. Ő is szép, de valami ősi és ösztönös (lelki és testi) vágyakozás miatt az emberek átgázolnak rajta. Senki sem veszi észre emberi értékeit, így aztán öngyilkos lesz. És neki van igaza, nem szívesen tesz-vesz, „beszélget” egy ilyen regényben az ember. Mert amit párbeszéd örvén Kemény elkövet, az már túlmegy minden mérté-

ken. Ezek a párbeszéddek oldalakon keresztül a semmiből a sehová tartanak. Szinte egy tapodtat sem jutnak odébb a szereplők, ha egyszer csak beszélgetni kezdenek. Egy helyütt harminckét megszólalást áldoz egy problémának, aminek veleje ennyi: „*Szóval fontos neked a kamera. Ennyire voltam kíváncsi.*” (231.) (Hogy aztán a kameráról alig essék szó többet!)

A lírikusként kitűnő Kemény itt nemcsak a szövegformálással maradt adós, hanem majdnem mindennel, amit ma regénynek gondolhatnánk. Elég, ha csak néhányat felsorolunk az eddigi, a regény egészét érintő, megoldatlan esztétikai problémák mellett. Az író azt állítja, hogy az emberi faj fejlődése a Holdra szállást követő hónapokban megállt. Ennek további nyom, magyarázata, a regényből kihámozható bizonyossága és értelmezése teljesen hiányzik. (Még ha egy nagyon szép versével, a MEGCSALT ŪRHAJÓS-sal szoros kapcsolatot tart is fenn az egész motívumrendszer.) Irritáló a bibliai szöveg és az Ady-vers megidézése, mert nincsenek a regénnyel se stilisztikai, se gondolati rokonságban. (Miféle stilizáció és szöveggörnyezet kell ahhoz, hogy AZ ELTÉVEDT LOVAS egy mai regényben megszólaljon!) Nevetséges és elcsépett a Bölcsék sziklájáról való ordítózás, és ahogy az író még az akkori független ellenzékét is fel-emlegeti, hogy a korrajzot színesebbé tegye. Idétlen még a borítója is az ötven fölötti fekete számmal, s közte az egyetlen fehér holló (szamáraz is!). Hogy aztán a TRAGÉDIÁ-ra emlékeztető kis igazsággal szúrja ki az olvasó szemét: „*Ide figyelj, Gáborkám – mondta Kornél. – Ha van valami ebben a szar világban, aminek van értelme, az ez az egyetlen dolog. A gyerek.*” (466.) Gábor, tudniillik, apának érzi magát a mű utolsó jelenetében.

Így aztán nem kis csalódással teszi le a könyvet az olvasó. Kellott ezt? Muszáj volt?

Sántha József

II

BELÉP ÉS ELTŰNIK

A könyvtervezés kritikákban ritkán szóba hozott, viszont alattomos dolog: Kemény István új regényének, a KEDVES ISMERETLEN-nek már a pusztá képe mintha kijelölne és ellehetetlenítene egy-egy kapcsolódási irányt. Mert egyrészt

a tipográfia, észre sem veszi az ember, és mégis képes váratlan csatornába terelni a gondolatait: bennem például végig ott motoszkált az érzés, hogy mintha Grecsó Krisztián TÁNCISKOLÁ-jának valamiféle folytatását olvasnám. Az, hogy a két könyv képe hasonlít egymásra, egyfelől tagadhatatlan, másfelől kevésbé meglepő, hiszen a Magvető már rég elkötelezte magát néhány (igen szép) betűtípus mellett – valamire mégis segít odafigyelni. Arra mégpedig, hogy mindenféle és nem utolsósorban generációs eltérés mellett mennyire hasonlít ez a két, csaknem egyszerre íródott szöveg. Feszengő fiatal emberek, küzdelem a helyért a világban, a kisserű kulisszába furcsán beékelődő természetfeletti – megvannak mindkettőben; a legfurcsább azonban talán a mesterfigurák központi helyen való felbukkanása mindkét szövegben, mikor pedig azt lehetett volna hinni, hogy minthogy a megismerhető és kompakt módon átadható igazságban aligha szokás már hinni, e figurának az irodalomban végleg leáldozott, hogy a bulvárban leljen csak új hazára. A két regény együtt azonban mintha olyan irodalomtörténeti tér kezdetét rajzolná ki, mely a posztmodern utáni visszacsapás egy lehetséges válfajaként próbál reflektálni arra, hogy az elhitteltelenedett elképzelések mögött is társadalmilag valós igények állnak, így ezek nem szívódnak fel csak egyszerűen, és tőlük meg „igazság” és „valóság” új szinten létrejövő diszkrpanciájától nem lehet eltekinteni.

Másrészt ugyancsak a könyvtervezés az, amely egy másik összefüggérendszer elvág vagy legalábbis meggyöngít: a hátsó fülön, a szerző arcképe alatt, a kiadó régi szokása szerint a Magvetőnél megjelent könyveket tüntetik csak fel – ami pedig ezáltal Kemény jelentős életműve ellenére is egyetlen kötetet jelent csak, a 2006-os ÉLŐBESZÉD-et. Ez persze lehetne ismét jelentéktelen formáság, ám vélhetően hozzájárult – azzal együtt persze, hogy a szerzót mostanra szinte kizárólag költőként tartották számon, a korábbi prózakötetek pedig, hiába tűnt ráadásul AZ ELLENSÉG MŰVÉSZETE húsz évvel ezelőtt jelentős irodalmi eseménynek, kihullani látszanak az emlékezetből – ahhoz, hogy ezeknek az elfeledett és a borító által is elfeledtetett műveknek az előásása és felemlítése az új regény eddigi kritikáinak többségében gyorsan letudandó filológiai rutinkörként jelentkezzenek. Az én értelmezésem kiinduló tétele viszont éppen az lesz, hogy az új regény nemcsak hogy újrarajzolja a

versek hangsúlyviszonyait, hanem maga is igen erőteljesen a korábbi művek által meghatározott viszonyrendszerben működik. Talán látható lesz, hogy véleményem szerint miért nem lehet elég felmutatni a korábbi regényt mint műfaji előzményt (ami egyébként önmagában véve kérdéses is, hiszen *AZ ELLENSÉG MŰVÉSZETE* címlapján olvasható műfaji megjelölés ellenére abból számos részlet került át a *VÁLOGATOTT ÉS ÚJ VERSEK* alcímű *VALAMI A VÉRRŐL-kötetbe*), amely egyáltalán nem hasonlít a mostani szövegre.

Első regénye megjelenésekor Kemény István pályája elején járt, mostanra pedig eljutott a negyvenes évei végére, abba a korba ér tehát, mikor a hagyományos leosztás szerint nekiveselkedhetne művészetében az öregedéssel való szembenézésnek – elég egyértelmű azonban, hogy Kemény már húsz éve is ezzel a problémával küszködött. A lényegi határvonal ugyan is számára nem az aktív fiatalság és a passzív, elmúlásba torkolló öregség között húzódik: Keménynél a felnőtté válás a fiatalság ellenpólusa. A három prózakötetet (a középső az eddig még nem említett, 1997-es, tárcanovellákat tartalmazó *CSALÁD, GYEREKEK, AUTÓ*) alapul véve talán a legkönnyebb felismerni ezt a kitartóan és szisztematikusan vizsgált problematikát, mely műfajtól és műnemtől függetlenül vonul végig a teljes életművön. *AZ ELLENSÉG MŰVÉSZETE*-t voltaképpen ez az antitézis szervezte: az egyik oldalon a „*Maradj szűz!*” jelszava köré, az Elvont Párt jelvénye alá és istenek és félistenek társaságába seregülő fiatalok, a másikon meg a prózaívá szürkült felnőttek – a szöveg értékítélete egyrészt egyértelmű (az értéket a fiatalság jelenti, a felnőtté válás aláhullani lehet), ugyanakkor viszont, mivel a szereplők közül alá is hullik majdnem mindenki, mintha számot vetne az ennek mélyén meghúzódó aporiával is: hogy például a szerelem hiába a fiatalok legfőbb értéke, ha végigjátszva ő maga is a felnőtté válás útját járja. A tárcakötet azután egy éles látószögváltással már a felnőtté válás legközéperéről küld klausztrófó beszámolókat, ahol nem csak a szerelem változott át egy házasság nyögős hétköznapjaivá, de még az irodalomból is pénzért történő írogatás lett. Innen nézve tehát a két nyolcvanas évekbeli, „fiatal” kötet után a kilencvenes évek versei közül azok válnak hangsúlyossá, amelyek azáltal, hogy újra és újra színre viszik a felnövekvés kényszerének, a terhes hűségnek, a megromlott házasságnak, az eladottság érzésének képeit, a

felnőttéletet privát pokoljárásaként bemutatva tovább táplálják *AZ ELLENSÉG MŰVÉSZETE*-ben megalapított dualista mitológiát.

Ha tehát új regényében Kemény a fiatalsággal kezd foglalkozni, az sok mindennek tekinthető, de meglepőnek éppenséggel nem – inkább egy általa nagyon is jól belakott tájra tér vissza ezzel a szöveggel is. Látszólag persze alig hasonlíthatna kevésbé a húsz évvel ezelőtti első regényre: az az (akkoriban divatos kifejezéssel) „nyolcvanhat utáni”, második hullámos magyar posztmodern egyik jellemző műveként átlirizált, az átlátható értelemtulajdonítás és valóságvonatkozás törekvéseit feladó (és mint ilyen, nagyjából a homályosság és az érthetlenség között ingázó) rövidpróza-fűzér volt, ez pedig egy vas-kos, hagyományosabb regénypoétikai alapokon operáló, afféle történetmesélő regény, amelyből már jóval nehezebb elképzelni, hogy részletek kerüljenek majd át egy jövőbeli versválogatásba – de hát már a *CSALÁD, GYEREKEK, AUTÓ* szikár, kopár realizitikusságukat csupán allegorikus betétekkel fellazító szövegeiből sem. Holott az a költői és álomszerű stílus, amelyet ez az új regény felad, a nyolcvanas évek végén a vele szimpatizáló kortárs kritikusok (említhető itt Petőcz András, Beck András vagy Hajdú Gergely) számára éppenséggel a felnőttek világát elutasító fiatal generáció világlátásának lényegét látszott magába sűríteni.

Mindazonáltal úgy tűnik, generációs regény ez is. Kemény István újra és újra utoléri e címke – elég csak megnézni például a *Nappali ház* 1994-es, összefoglaló szándékú Kemény-blokkját: mindkét szerző hosszú bekezdéseket szán annak tisztázására, létezik-e és miben rejlik Kemény generációs jellege (és egyúttal a határok képlékenységét is jól mutatja, hogy Babarczy Eszter mint generációtárs, Gács Anna pedig már egy újabb generáció képviselőjeként beszél – a köztük lévő mindössze néhány évnyi kor-különbség ellenére). És ahogy akkor, most is: a *KEDVES ISMERETLEN* nagyjából minden eddigi kritikájában felbukkan, és éppenséggel a generáció félrereprezentálásának vádjá tüzelte Radics Viktória hírhedt írását is. Ha azonban figyelembe vesszük azt az egész hálózatot, amely a korábbi művek alapján kirajzolódott, jogos talán a kérdés: vajon tényleg az a legfontosabb-e, hogy a regényben bemutatott fiatalság a mikor születettek fiatalsága?

Ha szerkezetét tekintjük, megkockáztathatnánk akár azt is, hogy a *KEDVES ISMERETLEN*-nel

„a magyar Az eltűnt idő nyomában” cím újabb aspiránusa született meg: a regény főhőse, Krizsán Tamás elbeszélésében ugyanis az élete Marceléhoz hasonlóan az élete történetét tartalmazó regény megírásához vezető útként tűnik fel. Saját terminológiájában a szöveg időgép, amelynek elkészülte nélkül az elbeszélő élete boldogtalan és értelmetlen lenne. A történet azonban nem siklik be zavartalanul az írás kezdetének pillanatáig: valamikor a nyolcvanas évek végén félbemarad, hogy azután a megírás jelzett idejéig (néhány év a kétezres évek második felében) egy-egy elszórt utalást leszámítva töröljön is mindent. Ezek az utalások azonban igen jelentőségteliek: az eltüntetett bő másfél évtized a szimbolikusan értett család, gyerekek, autó világa, állandó lelki furdalással végzett reklámszöveg-írói munkája pedig elég félreérthetetlenül idézi meg a Jó ég-ciklus meghasonlottságát és beszédszituációját. A törlés elszántságát és radikalizmusát jól mutatja, hogy rengeteget hallhatunk arról például, hogyan évdődött a családja az Emma nevű szereplőhöz fűződő vélt vagy valós gyerekkori szerelmén, ugyancsak bőségesen értesülünk Emma és egy szörnyűséges fiatal pszichiáter kapcsolatáról, és néhány utalásból még az is kiderül, hogy a szöveg írásakor Emma már sok év óta az elbeszélő felesége – arról azonban éppenséggel egyetlen szó sem esik, hogy hogyan és mikor is jöttek össze voltaképpen. Az időgép-metaforában több rejlik tehát, mint egyszerűen a nagy mű egy furcsa megnevezése: a klasszikus időgépes filmek koreográfijája szerint az időutazó belép az időgépbe, egy hussanással eltűnik a néző szeme elől, a következő jelenetben egy újabb hussanással megjelenik egy másik időben, miközben a kiinduló időskiban a hült helye marad csak. Hasonlóképpen: a regény sem archívum szeretne lenni, amely a jelenben megmaradva teszi ugyanakkor a múltat is hozzáférhetővé, hanem az is inkább eltüntetni szeretné utasát az időgép beindításának az idejéből, hogy az elbeszélő időbe visszajuttathassa. Ekként pedig már könnyen belátható mindennek kapcsolódása az életműhöz: a szemben álló területek feltérképezése és az ellenséges területről történő tudósítás után nem marad más, mint felmérni annak lehetőségeit, lehetséges-e a visszajutás a fiatalságba, lehetséges-e a szabadulás Komolyhomból, legyőzhető-e a még Az ellenség művészeté-ben is túl erősnek látszó áramlás a felnőtté válás felé.

Így aztán hogy melyik generáció története is ez valójában, vagy hogy lehetségesek voltak-e morálisan helyesebb választások e generáció tagjai számára, a regény másodlagos kérdéseinek tűnnek számomra. A rendszerváltás az elbeszélő felnőttkorának kezdetével való egybeesés miatt annak egyik szimbólumává válik ugyan, ám annak nem valódi oka: a fiatalok prolongálása a regény végén az argentinai írőkommuna képében nem a pártállam bukása, hanem az egyik szereplő barátjának teherbe esése miatt hiúsul meg. A zárójelenet teljes könyörtelenségében mutatja be azt, ahogyan a felnőtté válás áldozatait: a terv meghíúsul, és közben ráadásul magában tudja mindenki azt is, hogy pragmatikusan szemlélve eleve képtelenség lett volna, és marad végül csak a remény, a nagybetűs Ismeretlen csábítása Lengyelország képében, amiből persze megint csak nem lesz semmi – meg az ordítás a maguk és mások lelkéért, ez a katexochén kamaszos gesztus.

És ilyesmikkel van teli ez az egész szöveg. A főhős a Duna-versekből ismert szellemet valami egészen konkrét dolognak képzelem, ami elárastja az árteret, és beszélgetni lehet vele. Teljesen komolyan hisz benne, hogy az emberiség fejlődése megállt, és onnan kezdve a pusztulás felé sodródik, egy pontosan meghatározható időpont óta méghozzá: néhány héttel a holdraszállás után (de hogy mi volt akkor? biztosan nem Csehszlovákia megszállása, mint Radics írja, hiszen az egy évvel korábban történt, de akkor mi? a woodstocki fesztivál? a Kadhafipuccs? az első Repülő Cirkusz-epizód?). Elismerően figyel, ahogy apja és az ő testvére felosztják maguk között a világ szemmel tartását, és adandó alkalommal a nyomukba is lép a barátjával. Nos, jelen sorok írója életkoránál fogva éppenséggel lelkesedhetne még mindezért, hiszen még fiatalabb is, mint a regény hősei a regény végén. Úgy alakult azonban, hogy korán kiábrándultam az ilyesféle ködös dolgokból. Ami persze szintén nem egyszerű dolog. Történt egyszer például, hogy ültünk a barátaimmal a fűben a Normafánál, beesteledett, feljöttek a csillagok az égre, a többiek pedig a szellemekről kezdtek beszélgetni, először csak könyvekről, amelyekben szerepelnek szellemek, de azután az egyik lány bevallotta, hogy neki bizony egyszer a kollégiumban megjelent egy szellem, aki ráadásul tudott mindent róla, és a többiek is azt gondolták, hogy kell, hogy legyenek a földön

valamiféle láthatatlan lelkek, és aztán hogy csak a legkorlátoltabb emberek nem képesek belátni, hogy valószínűleg nem csak az létezhet a világban, amit az ő kockafejük tudományosan igazolni képes – én pedig mint legkorlátoltabb ember, valamiféle elfoglaltságra hivatkozva el-sétáltam a hidegben a sötét buszmegállóba inkább, pedig nem volt semmi dolgom másnapig, szívem telve magánnyal.

Na de: érdekelt-e ez bárkit? A kérdést persze azoknak tudom csak feltenni, akik egyáltalán tovább olvastak, de azt hiszem, jó okkal gondolom, hogy még az ő válaszuk is az lenne: hát nem. Ami tökéletesen érthető is, hiszen ezzel a történettel legalább két gond van, az egyik, hogy hasonló traumák, más emberekkel, más dolgok miatt lejátszódnak mindenki életében, a másik meg, hogy önök, kedves olvasók, nem szerelmek belém, mert ezen a történeten legfeljebb a szerelmem nem ásitána el magát (de inkább talán még ő is). És hát igen: ez a baj ezzel a regénnyel is. Hiszen saját kiskori és fiatalkori történetei mindenkinek végtelenül fontosak, mert sosincs bennünk még egyszer annyi érzékenység, elvész a legkisebb dolgokból is a végtelenre nyíló távlat, és sajnos legtöbbször ellaposodnak az egész eget betöltő barátságok és szerelmek; elmesélve őket azonban szinte elkerülhetetlenül banalitásba fulladnak, hiszen a másik idegszárait nem ezek, hanem egészen hasonló és teljesen más történetek huzalozták. Az ilyen történetek banalitásába való beletörődés azonban nem más, mint maga a keményi értelem-ben vett felnőtség, ennél fogva aztán nem csoda, hogy az időgépet építő elbeszélő tulajdonképpen kénytelen megtartani azokat magának, hogy megőrizhesse ragyogásukat, így pedig az ő rekonstruált fiatalkori optikája határozza meg az arányokat ebben a szövegben, minek nyomán egy kismacska vagy egy karácsonyfa megvétele hosszú oldalakat betöltő témává léphet elő. És mivel a regény elején ott áll egyértelműen, szerzői aláírással, hogy a regény fikció, az ostobaság látszata nélkül nem tehetjük meg azt sem, hogy Kemény Istvánért való rajongásunkban megkerüljük ezt az egész játékot, és egyszerűen nekilássunk megismerkedni kedves szerzőnk ifjúkorával.

Így aztán aligha csodálkozhatunk, hogy ezzel az igen alapos, ám az olvasóját jórészt kirekesztő szöveggel szembekerülvén a legtöbb kritikában szóba kerül a hol palástolni próbált, hol pedig szabadjára engedett felháborodást szülő mély

unalom, mely a regény olvasását sok ponton szerintem is igencsak jellemzi. Rádadásul a fiatalság általános érzelmi túltelítettsége és az, hogy a fiatalság autonóm értéként jelenhessék meg, ne csak pusztán afféle előszobaként a felnőtté válás, mind megköveteli, hogy a szöveg sorra kicsavarja a teleologikus alakzatok nyakát. Így válhat Emmából a látott módon valódi gyerekkori szerelem és elérhetetlen, gyönyörű nő, nem pedig csupán a majdani feleség, aki ekkor még épp nem az. És a szövegben végig ott ser-tepertelő Pataival kapcsolatban is sokkal fontosabb a családban betöltött mitikus szerepe, aminek nyomán Tamásra valamiféle kiválasztottság háramlik és a vele kapcsolatban megnyilvánuló furcsa, nyomasztó vonzás-taszítás, mint hogy tisztázódjék, hogy mit is vétett ellenük, és hogyan lehetne ezt kiegyenlíteni. Az olvasót, aki szeretné mindezt legalább érteni, ha már érezni, mivel nem vele történt, nem érezheti, büntetésül, hogy ilyen felnőtt módra gondolkodik, a tizedik fejezet véget érni nem akaró asztalterítés-jelenetei várják, ami közben a címbe emelt bosszú egyszerre növekszik hatalmasra, és marad tökéletesen tartalmatlan.

AZ ELLENÁLLÁS MELANKÓLIÁJA egyik legmegdöbbentőbb jelenete a regényben korábban apokaliptikus vízióvá duzzadt eseményeket kivizsgáló parancsnok kifakadása: „*Katasztrófa! Persze! Utolsó ítélet! A lófaszt! Maguk a katasztrófa, és maguk az utolsó ítélet, mert maguknak még a lábuk se ér le a földre, hogy dögölne meg minden alvajáró!*” A KEDVES ISMERETLEN-ben nincs parancsnok, csak egyetlen, végletesen abszolutizált, minden mást kizáró (a szó etimológiai értelmében: idiotisztikus) elbeszélői világszemlélet, minek nyomán az olvasó, aki egy csomó mindenről úgy véli, hogy ezt felnőtt ember (mind az író, mind az elbeszélő) igazán nem gondolhatja komolyan, egyre kényelmetlenebbül érzi magát, és kétségbeesetten kutat az ironia vagy legalább a racionalításra való bármiféle reflexió után – ami azonban nincs. A Krizsán-féle időgép megtesz minden tőle telhetőt, hogy legyőzze végre az ellenséget, és megtalálja a módját, hogy visszatérjen a fiatalságába. A Kemény-féle regény pedig nem hoz ítéletet ennek lehetőségességéről, ám eközben a szöveg inkább egyféle konceptuális műalkotássá válik, ahol a lényeg voltaképpen nem a mondatok hosszú egymásutánja, hanem ennek a törekvésnek a színrevitele. Aminek másik résztvevőjeként, meghatott kamaszként vagy felháborodott parancsnokként, az

olvasónak meg a kritikuskak kell kimondania, hogy szembeszegülhet-e ilyen módon bárki a felnövekvés keserű és kényszerű törvényével. Az én válaszom egy tökéletesen egyértelmű nem. Ám ha ez a nem nem lenne ilyen határozott, nem lenne ilyen mélyről jövően szomorú sem.

Lengyel Imre Zsolt

MÓZES ÉS ÁRON

Arnold Schönberg operája a Kocsis Zoltán által megkomponált harmadik felvonással. Ósbemutató Művészek Palotája, Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem, 2010. január 16.

„Végre-valahára egy Schönberg-bemutató Budapesten! Elég sokáig tartott, mire létrejöhetett. És most is külföldi művészeknek köszönhetjük” – írta Bartók Béla a bécsi Rosé Kvartett 1920-as koncertjéről a New York-i *Musical Courier*-ban.¹ Jemnitz Sándor pedig Schönberg hatvanadik születésnapján, 1934. szeptember 13-án így köszöntötte a zeneszerzőt – egykori tanárát – a *Népszava* hasábjain: „...Itt mutatunk rá arra a szegyénteljes tényre, hogy legfontosabb alkotásai, főművei máig is előadatlanok és jóformán teljesen ismeretlenek nálunk! Pedig a jól megalapozott modern zenei műveltség elengedhetetlen kellekei ezek...”²

Zenei kultúránkat a negyvenes években a náci Németországgal való szövetség is beárnyékolta, hiszen ott a zsidó Schönberg zenéje mint „entartete Kunst” (elfajzott művészet) lett betiltva, az ötvenes években pedig a szovjet mintát követő marxista művészetpolitika tette indexre – egyébként Bartók legjelentősebb műveivel együtt – Schönberg és tanítványainak kompozícióit, „formalista, dekadens, burzsoá” címkével ellátva.

2009-et kellett írni ahhoz, hogy „végre-valahára” Magyarországra is eljusson Schönberg fő műve, a MÓZES ÉS ÁRON. Az 1954-es hamburgi koncertelőadáshoz és az 1957-es zürichi színpadi ósbemutatóhoz képest ismét „szegyénteljes” késéssel, hiszen a mű már a hatvanas években valóságos diadalutat járt be Európa és Amerika nagy színpadain: 1961-ben Milánóban Scherchen, 1965-ben Londonban Solti, 1966-ban Bostonban McConathy mutatta be, az utóbbi két évtizedből pedig az 1995-ös párizsi, az 1996-os

salzburgi, az 1999-es New York-i és a 2006-os bécsi előadást emeljük ki. Az 1954-es hamburgi ósbemutatóról lemez is készült, és azóta legalább nyolc további felvétel jelent meg Scherchen, Gielen, Solti, Boulez, Kegel, Kluttig, Gatti vezényletével. 1973-ban filmet is forgatott belőle a francia rendezőpáros: Jean-Marie Straub és Danièle Huillet, Michael Gielen hangfelvételeinek felhasználásával.

A mű magyarországi bemutatásához a Miskolci Nemzetközi Operafesztivál törte az utat: 2009. június 17-én Giorgio Pressburger rendezésében, két vendégművész közreműködésével és Kocsis Zoltán vezényletével szcenírozott formában szólt meg Schönberg befejezetlen operája. Már akkor kitűzték a 2010-es budapesti bemutató időpontját is, de a miskolci előadás tapasztalata – a vitatható színpadi megvalósítás és a harmadik felvonás prózában való előadásának hiteltelensége – győzte meg Kocsist arról, hogy Budapesten valami mást kell csinálni. Az oratóriumok előadásánál újabban szokásos félszenírozás módját kell követni, ami pedig a befejezést illeti: a harmadik felvonás szövegéhez zenét kell komponálni.

Kocsis erre használta fel a múlt év nyarát. A mű hangról hangra való mély ismeretében, és mint mondta, „Schönberg zeneszerzői kurzusát átélve” sikerült megkomponálnia az opera befejező felvonását.³ Az út ehhez egyenes volt: Schönberg zongoradarabjainak koncertelőadásain és kamaragyüttesre való átdolgozásain túl Kocsis mutatta be 1998-ban a zeneszerző hatalmas apparátust igénylő korai művét, a GURRELIEDER-t, és ő vezényelte lemezre a Maeterlinck-témára komponált, ugyancsak korai szimfonikus költeményt, a PELLÉAS ET MÉLISANDE-ot (2001). Az út végén magaslik a január 16-i előadás, egy nemzetközi kisugárzású ósbemutató, amely nemcsak a fél évszázados késést tette jóvá, hanem a Schönberg-interpretáció élvonalába emelte a magyar zeneművészetet.

Hogy a MÓZES ÉS ÁRON Schönberg főműve vagy legalábbis a fő művek egyike, azt számos kritikus, történész és karmester állítja. Véleményem szerint is főmű, nemcsak méretei miatt, hanem mert egyrészt hűséges összefoglalása Schönberg emberi és művészi eszméinek, másrészt igazolása annak, hogy a dodekafónia nem feltétlenül cerebrális konstrukció, hanem rugalmas és adekvát eszköz, feltéve persze, ha megfelelő komponista használja.

A zsidó születésű zeneszerzőt egész életében foglalkoztatta Isten és a vallás problémája. Huszonnégy éves korában kikeresztelkedett, 1933-ban a náci Németországból emigrálni kényszerült, és ismét visszatért a zsidó hitre. 1917-ben a GENEZIS könyvének (28, 10–17) egy részletére és Strindberg JÁKOB BIRKÓZIK című írására támaszkodva oratóriumot tervezett JAKOBSLEITER (JÁKOB LAJTORJÁJA) címmel, a zene azonban csak részben készült el, tanítványa, Winfried Zillig fejezte be. A húszas évek elején Schönberget súlyos antiszemita inzultus érte, minden bizonynyal ennek hatására fordult a zenétől a drámához: 1926/27-ben színdarabot írt DER BIBLISCHE WEG (A BIBLIAI ÚT) címmel egy elképzelt ideális vezetőről, aki a világban szétszóródott zsidó népet új államban próbálja nemzetté egyesíteni. Már ebben a darabban is felbukkan a két bibliai figura, a beszédre képtelen Mózes és a virágos szavú, karizmatikus Áron (EXODUS, 4, 10–17) szembenállása, de egymást kiegészítő, egymást feltételező kapcsolatukat Schönberg végül az 1930 és 1932 között komponált MÓZES ÉS ÁRON-ban tette alapeszmévé.

Schönberg operájában Mózes, a gondolat hordozója szinte kőbe vésett figura: merev, valósággal csökönyös, számára semmi más valóság nem létezik, csak az elvont eszme. Kérlelhetetlen, mert mindent az egyetlen, a legfőbb lényeg: az Isten – azaz a gondolat – szempontjából néz. „Az én Mózesem – persze csak mint jelenléte – leginkább talán a Michelangelóéhoz hasonlít. Egyáltalán nem emberi” – írja egy levelében.⁴ Áron viszont nagyon is emberi: ő szereti a népet, s ezért a nép is szereti őt. Nem Istent, hanem a népet szolgálja. Mózes csak kivezetni akarja a zsidókat Egyiptomból a sivatagba – ami egyébként Schönberg szimbólumnyelvén a gondolat tisztaságát jelenti –, Áron konkrét földi célt is megjelöl számukra: a tejjel-mézrel folyó Kánaánt.

Mózes és Áron konfliktusában Schönberg azt a filozófiai és esztétikai kérdést fogalmazza meg, hogy vajon a gondolat testet öltő, szóban-képpen rögzített megfogalmazása adekvát módon és teljes egészében tükrözi-e az eredendő eszmét. Hogy vajon a közlés, a formába öntés, a kifejezés nem hamisítja-e meg az alapjában véve anyagtalan természetű s így az anyagivá válással eleve szembehelyezkedő gondolatot? Ez a Schönberg sajátos személyisége által kiélezett kérdés az opera megfogalmazásában a művészi alkotás általános problematikájának mély kettségét, gondolat és megvalósulás, eszme és

valóság, törvény és szabadság, tartalom és forma, élet és művészet ellentmondását, belső meghasonlottságát tükrözi. Talán éppen ezért jogos az a feltételezés, hogy a Mózes–Áron antinómiában Schönberg skizoid egyéniségének kivetülése is megnyilvánul: ő maga Mózes, az egyetlen, láthatatlan és elképzeltetlen (*unvorstellbar*) eszme igazi örököse és hordozója, de ugyanakkor szeretné, ha rendelkezne a tökéletesen adekvát kifejezés eszközeivel is.⁵

A MÓZES ÉS ÁRON azért is tekinthető főműnek, mert benne érett és zenében fogant formáját ismerhetjük meg a dodekafon, vagyis a hangnem nélküli tizenkétfokúság módszerének. Schönberg alkotói rendszere azt jelenti, hogy a szerző egy előre kialakított tizenkét fokú hangsor, „Reihe” alapján komponálja meg az egész művet, kiaknázva a sor valamennyi variációs lehetőségét, a bachi példák nyújtotta „rák”, „tükrör”, „tükrör-rák” megfordításokat, a sor tizenegy további transzpozícióját, valamint azok lineáris és vertikális formáit. Ezt a technikát Schönberg a húszas évek közepétől kezdve már alkalmazta, ugyanakkor félt attól, nehogy a kötöttség nagyon mechanikussá tegye a kompozíciót. A harmincas években azonban már így nyilatkozott: „...csakhamar rájöttem, hogy félelmem alaptalan volt; mert sikerült egy teljes operát, a Mózes és Áront egyetlen sorra alapozni; és minél jobban megbarátkozom a választott sorral, annál könnyebben tudok belőle témákat kialakítani. Így azután előzetes elképzeléseim igazsága fényesen bebizonyosodott. Követni kell az alapvető sort; ám annak ellenére az ember olyan szabadsággal komponál, mint azelőtt.”⁶

Adorno azonban, aki egyébként – és ez közzismert – Schönberg elkötelezett híve volt, a dodekafónia nagyformában való használhatóságát tekintve kételkedett. „Azáltal, hogy a tematikus munka keresztül-kasul eluralkodik az anyagon, maga a kompozíció valóban atematikus »próza« lehetne, anélkül, hogy emiatt a véletlenszerűség kerítené hatalmába. De a szerkesztésmód eldologiasodása azáltal válik szembeszökővé, hogy Schönberg magukról az anyagot kizárólag prediszponáló tizenkét fokú sorokról feltételezi, hogy belőlük nagyformákat lehet építeni.”⁷

Schönberg ezzel szemben éppen a nagyforma egységét építi szilárdra egy különlegesen jól kiválasztott Reihével, mely nemcsak azt teszi lehetővé számára, hogy a benne rejlő vertikális (akkordikus) és lineáris (melodikus) formák gazdag variációban jelenjenek meg, hanem azt is, hogy bizonyos elemek újrafelhasználásá-

val, akár idézésével lélektani mozzanatokot és dramaturgiai összefüggéseket wagneri „Leitmotiv”-ként ábrázoljon. Kocsis Zoltán például többször is utalt arra, hogy a tejjel-mézrel folyó országba vonulás indulózenéjét (*Marcia*) Schönberg az első felvonásból áttemelve szinte változatlanul használta fel a második felvonásban is – ami egyébként Kocsist arra jogosította fel, hogy ő a harmadik felvonásban is használja.

A dodekafon „soros” technika nem egyértelműen pozitív eredménye és fejleménye a huszadik század zenéjének. Aligha véletlen, hogy a század két másik nagysága, Stravinsky és Bartók bizonyos ellenállást tanúsított vele szemben; Bartók éppen csak közelített hozzá, Stravinsky pedig saját arcára formálva adaptálta 1952 utáni kompozícióiban.⁸ A választott sor kötöttségét és szabadságát Schönberg olyasféle kapcsolatlanként tekintette, amelyet nemcsak technikai értelemben használt, hanem operájának alapeszméjében is megkísérelt kifejezni. Ezért is mondható, hogy a MÓZES ÉS ÁRON a tizenkét fokú komponálás talán legklasszikusabb példája, mert „stílus és eszme” (vö. Schönberg tanulmánygyűjteményének címével: STYLE AND IDEA) találkozik benne a lehető legmagasabb fokon.⁹

A MÓZES ÉS ÁRON-t a zenekritika és a zenetudomány (mind ez idáig) torzónak tekintette. Adorno SACRALES FRAGMENT címmel írt róla tanulmányt, és véleményét így összegezte: „A töredék szövegéből ítélve a Mózés és Áron befejezett operaként feledésbe merült volna; mint befejezetlen mű viszont a zene nagy töredékeinek egyike.”¹⁰ Stravinsky pedig így fogalmazott: „A posztumusz kiadások között külön kategóriát alkot a Mózés és Áron. Míg a többi valóban befejezetlen, addig ez befejezetlensége ellenére teljes, mint egyes Kafka-novellák, melyek belső értelme minden befejezést lehetetlenné tesz. Ezt tartom Schönberg leghatalmasabb művének.”¹¹ És az özvegy, Gertrud Schönberg is így járult hozzá a mű kiadásához: „Ahogyan ez van, úgy kell lennie.”

Több hipotézis is felmerült már arra vonatkozólag, miért nem komponálta meg Schönberg a harmadik felvonás zenéjét, noha amerikai emigrációjában már nyugodtabban élhetett, mint a húszas évek Berlinjében, és ezt számos Amerikában megírt jelentős mű is tanúsítja. Véleményem szerint igen fontos érv lehet, hogy a szöveget az előző két felvonáshoz képest gyengébbnek érezte; nem talált benne olyan erős, komponálásra ösztönző drámai ütközéseket, mint az egyiptomi kivonulás vagy az aranybor-

jú imádása. A szöveg csupán az Áron ellen felhánytorgatott vádak sorolásából áll, és végül Áron megsemmisüléséhez vezet, ami egyébként ellentétes a Bibliával. Itt jegyzem meg, hogy Áront nem „az isten nyíla sújta halálra”, miként azt Kocsis interpretálta egyik nyilatkozatában,¹² hanem mert Mózés úgy rendelkezik, „engedjétek el, éljen tovább, ha tud”.¹³ És ekkor teljesedik be az egymást feltételező kapcsolat sorsa: a mózesi gondolatától megfosztott, azt eláruló szó nem életképes. Ezért kell Áronnak meghalnia.

Áron halálával Mózés, a gondolat is egyedül marad, és győzelmét semmi mással nem tudja igazolni, mint utolsó mondatával, amikor így szól népéhez, mely már útnak indult: „*De a pusztában legyőzhetetlenek vagytok, és elértek a célt: egyestültek Istennel.*”¹⁴ („*In der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen: Vereintigt mit Gott.*”) Valószínűleg ennek az utolsó mondatnak a fontossága bírta rá a zeneszerzőt arra, hogy nem sokkal halála előtt, érthető rezignációval, így írja le kompromisszumos végakarát: „*Egyetértek azzal, hogy a III. felvonást pusztán felolvasva adják elő.*”¹⁵

Ez a szerzői végakarát olyan gyakorlatnak adott szabad utat, amely erősen vitatható, hiszen a második felvonás felemelő, katartikus hatású befejezése után a felolvasott szöveg, még ha kiváló színészi teljesítménnyel adják is elő, száraz, hatástalan, és semmiképpen nem fejezi ki a két szereplő ellentétét. Érezte ezt a problémát Hermann Scherchen is, amikor 1961-ben a milánói előadáson a harmadik felvonás dia-logizált szövegét háttérzenével, a csipkebokorból megszólaló isteni hangok felidézésével kíséerte.¹⁶

Kocsis Zoltán felismerte, hogy a harmadik felvonás szövegének megzenésítésével arra a kérdésre adhat választ, amely Schönberget egész életében elkísérte: vajon alkalmasak-e a szavak, a rendelkezésre álló eszközök annak kifejezésére, ami tulajdonképpen „kifejezhetetlen”? Felismerte, hogy a Schönberg számára olyan fontos „*De a pusztában legyőzhetetlenek vagytok...*” mondatnak – mely tulajdonképpen válaszol a második felvonás végének, „*Ó szó, te nekem hiányzó...*” mondatára – zenében vagy legalábbis zenébe ágyazottan kell elhangoznia.

Szerzőként társulni Schönberghez meglehetősen kényes szerep. Kocsis Zoltánnak mégis „testhezálló” volt, mert – korábban is említettük – zongorista és karmester gyanánt szinte az egész Schönberg-oeuvre-t fejében őrzi, ugyan-

akkor régóta táplál magában zeneszerzői indítatást. Első kompozíciói a hetvenes évek közepén szólaltak meg az Új Zenei Stúdió hangversenyein, Jeney, Sály, Vidovszky darabjainak társaságában. És szerzői tehetségről tesz tanúságot az az alig megszámlálható mennyiségű átirat – zongoráról zenekarra és viszont –, melyet Liszt, Wagner, Debussy, Bartók és Schönberg műveiből készített. A MÓZES-opera befejezését megírni azonban nem egyszerűen hangszerezési feladat, mint Friedrich Cerháé volt Alban Berg LULU-ja esetében, vagy részletes vázlatok rekonstruálása, amit Franco Alfano végzett el Puccini TURANDOT-jának színre állításakor, hanem egy teljes felvonás önálló megkomponálása.

Kocsis harmadik felvonása a hangzásvilág, a zenekari szölamok bonyolult szövege terén azt folytatja, amit az első két felvonás már elindított, vagyis semmiféle törést nem érzünk. Hosszú, több mint kétszáz ütemes zenekari bevezetés indítja a felvonást, amire dramaturgiai szempontból szükség van mind az előző, tragikusan félbeszakadt felvonás érzelmi kifuttatása miatt, mind pedig a megkötözött Áron „bevonzolásának” előkészítéséhez. Ez a „folytatás” azonban semmiképpen nem stílusimitáció, különösen azért nem, mert az első felvonás Bach passióira emlékeztető kórustablói és a második felvonás nagyon gesztikus, ábrázoló, olykor táncos mozzanatai helyett Kocsis zenéje inkább szimfonikus jellegű, s ha megfelelő párját keressük Schönberg oeuvre-jében, az 1909-ből való ÖT ZENEKARI DARAB-ban találjuk meg. Nem ilyen indokolt viszont azt a zenekari betoldásnak a hosszúsága, mely „a szikla is csak kép, amint a puszta és a csipkebokor is az...” mondatrész és a szövegben közvetlenül hozzá tartozó folytatás: „három dolog, és egyik sem adja meg a testnek, amire vágjuk, ám a szellem, a lélek – más...” közé ékelődik.¹⁷ Kocsis itt a szövegben említett három dolgot „ábrázolja” zenében, kérdéses azonban, hogy a hallgató ezt az ábrázolást felfogja-e, és nem csak azt konstataálja, hogy a szöveg folyamatossága elakadt.

Miközben Kocsis kompozíciójában Schönberg zenéjének szelleme uralkodik még akkor is, amikor nem a schönbergi Reihe variációit használja, olyan elemek is megjelennek, melyek eltérnek a schönbergi „stílustól”. Mózes ugyanis az ítélezési jelenet végén, amikor a Harcosok megkérdezik, öljük-e meg Áront, nem válaszol, hanem egy szólóklarinéton megszólaló sémi

színezetű dallam, elhangolt citera és dzsesszes dobszó kíséretével folytatja az Áron elleni vádak sorolását, mégpedig nem az eddig megszokott „dallamos Sprechgesang” hangján, hanem kopogó, azonos hangon való recitálással. A vád így még keményebbé, az árulás súlya még nagyobbá válik. A hallgató érzi, itt fordulópont-hoz értünk, mert a szabadság Áron számára megsemmisüléshez vezet.

Kocsis jól gazdálkodik az előző felvonásokból kölcsönzött és a művet egységessé tevő zenei idézetekkel. Mózes utolsó szavait ugyanaz a fájdalmas hegedűdallam vezeti be és kíséri, mely a második felvonás végének tragikus kicsengését is meghatározta, és a mű végén az „egyesültek istennel” szavakhoz a csipkebokorból felhangzó isteni szózat hangjai adják a háttérrel. Ilyen módon a harmadik felvonás befejezése a második felvonás befejezésére rímel, és ezzel méltó módon zárja az operát. Különösen, hogy a Fisz hang, mely afféle „tonális” nyugvópontja volt az előző két felvonásnak, itt is megszólal a xilofon kopogó hangján, a legmagasabb fekvésben.

A budapesti előadást nem csak az új felvonás megszólalása tette izgalmassá: a zenei és színpadi megvalósítás kiegyensúlyozottan magas színvonalra is rendkívüli eseménnyé avatta. Amiscolci bemutató kalandja után, mely a cselekményt egy neológ zsinagógába helyezte, ám ugyanakkor megpróbálta követni Schönberg megdöbbentően naturalista színpadi utasításait is, a budapesti félszenáriozott előadásához megtalálták azt az igazán arany – és semmiképpen nem kompromisszumos – középutat, mely az operai és az oratorikus előadás között halad. Schönberg maga az opera műfajában gondolkodott, ezt több levele is tanúsítja. Walter Eidlitznek (1892–1976), aki 1933-ban elküldte Schönbergnek DER BERG IN DER WÜSTE című, hasonló koncepciójú drámáját, többek között ezt válaszolta: „Az Ön Mózeséhez inkább az én Áronom hasonlít, bár alakját nem dolgoztam ki oly sokoldalúan, emberi viszonylatait nem mutattam meg annyira, mint Ön... Érdekes viszont, hogy elég közel kerülünk egymáshoz az aranyborjú-jelenet bevezetésében; formába öntésében, sőt tendenciájában is... E jelenet megvalósításában nagyon messzire mentem, hisz ez alapgondolatom magva, darabom itt a leginkább opera; aminek persze lennie kell.”¹⁸

Schönberg nagyon részletes és pontos rendezői utasításainak jellemzésére csak egy-két

részletet idézünk. Az aranyborjú-jelenet színpadi képét például így kezdi: „*Áron utolsó szavaira minden irányból teherhordozó tevék, öszvérek, lovak, szekerek jönnek be a színpadra. Az állatok föl vannak díszítve, koszorúzva. A mézsárosok hatalmas késsel lépnek be, s vad léptekkel táncolnak körülük.*”

A jelenetsorban azután négy meztelen szűz feláldozására kerül sor, és bár a szerző a meztelenségre vonatkozóan azt jegyzi meg: „*amennyire a törvények és a színpad lehetőségei megengedik*”, az utána következő jelenetet így írja elő: „*A papok a szüzekre rohannak, átölelik és hosszan csókolják őket. Minden pár mögött egy lány áll, kezében hosszú késsel és edénnyel... A lányok a papoknak nyújtják a késeket, a papok torkon ragadják a szüzeket, s szívükbe döfik a pengét. A lányok felfogják az edénybe ömlő vért, a papok pedig az oltárra öntik. A tömeg soraiban most puszítás, öngyilkosság kezdődik... Erotikus orgia. Meztelen ifjú rohan oda egy lányhoz, letépi testéről a ruhát, magasba emelve viszi az oltárhoz...*”¹⁹ Manapság a színpadi meztelenség és a véres öldöklés már elfogadott dolog, a múlt évi Ruhriennale előadásának rendezője Bochumban nem is habozott színpadra állítani vérben úszó meztelen női és férfitesteket. Véleményem szerint azonban nem ez az útja Schönberg hiteles interpretációjának, mert a zenét egy felfogató – esetleg visszatetsző – látvány, egy vizuális élmény pusztá kíséretévé degradálja.

A Bartók Béla Hangversenyteremben a közönség a schönbergi utasításokat az énekelt szöveg magyar fordításával együtt vetítésben olvashatta, így pontosan megismerhette a szerzői szándékot anélkül, hogy szembesülnie kellett volna durva jelenetekkel. Ehhez a zenére koncentrálni előadáshoz Novák Eszter és Zeke Edit elvont képet állított színpadra, amely azonban a többi ötlet felhasználásával együtt tökéletesen segítette a nézőt a megértésben. A cselekmény egyszínű, fehér emelvényeken és különböző méretű kockákon zajlott, a szereplők pedig – oratóriumszerűen – frakkban vagy más sötét ruhában jelentek meg. Ám a színpadi mozgások révén az oratórium határa kitágult, és a színpadi hatást eredményesen támogatta a különböző színű megvilágítások alkalmazása: a csodák bemutatásakor a vörös és zöld fények, az aranyborjú megjelenésekor pedig az arany, mely hatatosan csillogott a színpad fölötti orgonasípon. A színdramaturgia használata különösen nagy találat, mert Schönberg kifejezetten ezzel kísérletezett 1913-ból való színpadi darabjában,

a DIE GLÜCKLICHE HAND-ban. Schönberg akkoriban szoros kapcsolatban állt a müncheni expresszionista festők *Der blaue Reiter* csoportjával, maga is festett, és ez ösztönözte arra, hogy a különös zenedráma zenéjéhez a színes megvilágítások pontosan előírt váltakozását mellékelje.

Hogy Schönberg operájának előadása mekkora együttest igényel, azt már az átlagosan huszonöt-harminc kottasoros partitúraoldalakra (összehasonlításul: egy Beethoven-szimfónia partitúrája általában tizenhat soros) való első bepillantás is elárulja: két különleges képességgel megáldott főszereplő és tizenhét további énekes szólista, hatszólamú vegyeskar és huszonöt énekesből álló férfikar, továbbá harminchat különféle hangszer felölélő, közel száztagú zenekar. Ezeket a számokat csak azért írtam le, hogy az olvasó megközelítő fogalmat alkothasson az előadás méreteiről. A megvalósítás értéke azonban attól függ, hogy az énekes és hangszeres művészeknek ez a nagy számokban mért csoportja milyen szervezettséggel és milyen minőségű előadással működik együtt. Szervezettségről van szó, amin nem az értendő, mint egy átlagos koncert- vagy opera-előadásnál, hogy a művész a karmester intésére pontos időben „belép”, hanem az, hogy szólistáknak, kórusnak és hangszereseknek egyaránt meglehetősen „diszszonáns” hangtömbökben kell megtalálniuk az időben és hangmagasságban pontos belépést, a szólam vezető vagy kísérő funkcióját, dinamikáját, színét. A karmesternek e sok szereplő bonyolult, sokszor metrumváltó és poliritmikus együttműködését kell irányítania. Ha elismerően szólunk Kocsis Zoltán zeneszerzői szerepéről, ugyanolyan elismerés illeti őt karmesteri minőségéért, ennek a rendkívüli szervezettségnak a megvalósításáért.

Mózes szerepében lenyűgöző teljesítményt nyújtott Wolfgang Schöne, a világ számos színpadát és koncerttermét bejárta, de főképp Stuttgarthoz kötődő basszbariton. Ez a közel hetvenéves művész hangjának és színpadi megjelenítő erejének teljében úgy formálta meg Mózes alakját, ahogyan azt Schönberg elképzelhette, de nem „kőbe vésvé”, hanem érces zengéssel. Szerepét olyan kiemelkedő muzikalitással és olyan pontos ritmussal játszotta, hogy alakítása – szigorúan megőrizve az Áron éneklésével kontrasztáló beszélő (Sprechrolle) követelményét – a zene szférájába emelkedett. Áron szerepére egy fiatal tenorista, Daniel Brenna érkezett az Egye-

sült Államokból. Rendkívül nehéz, „dodekafon belcantónak” is nevezhető szerepét derekasan teljesítette, sikeresen küzdve a betegséggel, mely éppen az előadás napjaiban támadta meg. Interpretációjában azonban így is érvényesültek a figura emberi vonásai, az alkalmazkodási képesség és a népzvezéri hajlam.

Nem lehet eléggé dicsérni azokat a fiatal magyar énekeseket, akik az opera kisebb, de ugyancsak rendkívüli nehézségeket rejtő szerepeit játszották. Ki kell emelni közülük Keszei Borbálát, aki az Egy fiatal lány, valamint az egyik Meztelen szűz szolamát énekelte gyönyörű hanggal, megnyerő megjelenéssel és muzikalitással. Mindenképpen szólni kell még arról a hat énekes szolistáról (Kristófi Ágnes, Barlay Zsuzsa, Puskás Eszter, Gavodi Zoltán, Domján Gergely, Silló György), akik láthatatlanul, a csipkebokorból megszólaló isteni hangokat szólaltatták meg hangsórón keresztül.

Rendkívüli feladat hárul ebben az operában a népet megszemélyesítő hatszólamú kórusra, melynek megszólalásaiban az éneklő szólamokat olykor beszélő vagy suttogó szólamok ellentözzök. A tizenkét fokú hangzatok és a szólamok vezetésének rendkívüli bonyolultsága miatt különösen nehéz feladatot magas színvonalon oldotta meg a Nemzeti Énekkar és a hozzá csatlakozó Budapesti Énekes Iskola (Antal Mátyás, Bubbó Tamás és Mezei János betanítói közreműködésével). Fontos szerepe volt még az előadásban az Öregek tanácsát (Die 70 Ältesten) megszólaltató Honvéd Művészegyüttes Férfikarának (Riederer Rihárd).

A zenekari árokban „rejtőző”, de nagyon is előtérben levő hangszeres művészek, a Nemzeti Filharmonikus Zenekar tagjai – a koncertmestertől a mandolinon, harsonán, xilofonon játszó muzikusokig – szóló, kiségyüttes és tutti megszólalásokban egyaránt lenyűgöző teljesítményt nyújtottak, méltó módon hozzájárulva betanítójuk és állandó karmesterük, Kocsis Zoltán fáradhatatlan munkájához.

Schönberg operájának budapesti bemutatása azzal a tanulsággal jár, hogy a darabot *nem szabad* prózával befejezni. Vagy vállalni kell a torzót, és befejezni a művet a második felvonással, Mózes megrendítő összeomlásával, vagy pedig – és erre most nyomatékos ajánlást kapunk – Kocsis Zoltán harmadik felvonásával játszani.

Jegyzetek

1. SCHÖNBERG AND STRAVINSKY ENTER „CHRISTIAN-NATIONAL” BUDAPEST WITHOUT BLOODSHED. *Musical Courier*, 21. Február, 1921. Magyarul, Vikárius László fordításában: SCHÖNBERG ÉS STRAVINSKY VÉRONTÁS NÉLKÜL TÖRBE A „KERESZTÉNY-NEMZETI” BUDAPESTRE. *Muzsika*, 50. évf. 2007. július. 10–13. Egyébként Bartók itt tévedett, mert – miként Vikárius László kimutatta – Schönberg VERKLÄRTE NACHT című vonósszextetteje 1910-ben, az I. VONÓSNÉGYES pedig 1911-ben elhangzott Budapesten.
2. JEMNITZ SÁNDOR VÁLOGATOTT ZENEKRITIKÁI. Szerkesztette, jegyzetekkel ellátta és a bevezető tanulmányt írta Lampert Vera. Zeneműkiadó, 1973. 226.
3. „Schönberg eljött hozzám Zamárdiba, és tartott nekem egy kurzust” – Kocsis Zoltán és Kárpáti János beszélgetése. *Élet és Irodalom*, LIII. évf. 2009. december 11. 7–8.
4. Walter Eidlitznek, Berlin, 1933. III. 15. ARNOLD SCHOENBERG LEVELEI. Válogatta és szerkesztette Erwin Stein, fordította Tallián Tibor. Zeneműkiadó, 1974. 241.
5. Schönberg „skizoid egyéniségére” Kocsis Zoltán is utalt a *Holmi*-nak adott interjújában. Lásd: „AMI A TÁMPONTOKAT ILLETTI...” J. Györi László beszélgetése Kocsis Zoltánnal a „Mózes és Áron”-ról. *Holmi*, XXII. évf. 2010. január. 101.
6. COMPOSITION WITH TWELVE TONES (I). In: STYLE AND IDEA: SELECTED WRITINGS OF ARNOLD SCHOENBERG. Ed. by Leonard Stein. London, Faber & Faber, 1975. 224.
7. Theodor W. Adorno: ARNOLD SCHÖNBERG (1952, Barlay László fordítása). In: ZENE, FILOZÓFIA, TÁRSADALOM. ESSZÉK. Válogatta és az előszót írta: Zoltai Dénes. Gondolat, 1970. 153–154.
8. Ezzel kapcsolatban lásd A BARTÓK-ÉRTÉS ZSÁKUTCÁI című tanulmányomat, mely a *Holmi* XIX. évfolyamának 8. számában (2007. augusztus) jelent meg.
9. Lásd a 6. sz. jegyzetet.
10. Theodor W. Adorno: SACRALES FRAGMENT. ÜBER SCHÖNBERGS MOSES UND ARON. In: GESAMMELTE SCHRIFTEN, Bd. 16, Frankfurt/Main: 1990. 454–475.
11. Robert Craft–Igor Stravinsky: BESZÉLGETÉSEK. Válogatás. Gondolat, 1987. 276.
12. Lásd az 5. sz. jegyzetet.
13. Lengyel Jenő fordítása.
14. Saját fordításom.
15. Lásd Gertrud Schönberg utószavát a partitúra első kiadásában, Mainz: Schott, c1958.
16. MOSÈ E ARONNE. Prima rappresentazione in Italia 19 giugno 1961. Teatro alla Scala, Milano. Stagione Lirica.
17. Lengyel Jenő fordítása.
18. Lásd a 4. sz. jegyzetet.
19. Fodor András fordítása.

Kárpáti János