

HOLMI

IX. évfolyam 5. szám

1997. május

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

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

TARTALOM

Bertók László: Magával ránt és elejt, ami fog • 607

Utassy József: Labirintus • 608

Szabó Magda: Az özvegyek ebédje • 608

Rába György: A kegyelet lányai • 614

Önkényuram • 615

Fónagy Iván: A felsorolásról • 616

Somlyó György: Vers (?) • 630

Politika • 630

A cica... (rejtelveiből) • 631

Kocziszky Éva: Pán (Természetmitosz a felvilágosodás
és a romantika gondolkodóinál) • 632

Kovács András Ferenc: Újszövetségi életkép • 650

Al-Kairuáni emlékiratából • 651

Vadászat, lagzi, télidő • 652

Szepesi Attila: Dulle Griet • 653

Zörög a mákgubó • 654

Cím nélkül • 655

D'Tirano: Cun Cun Tee • 656

Eörsi István: Jegyzetek Jóbról • 679

Szakács Eszter: Cinkosok • 685

Megettem három kiflit • 686

Az alvók • 686

Imreh András: A feketerigó • 687

Anyám géppel mosogat • 688

Szántó Piroska: Circumdederunt • 689

Halasi Zoltán: Párok a kocsmából • 696

- Balázsovics Mihály*: Hálapénz • 697
Határ Győző: Míg élt, cimbalmozott;
míg cimbalmozott – élt
(Széljegyzetek Rácz Aladár
életéhez – művészetéhez) • 698
Kántor Péter: Gyermekdal • 715
Ködben • 716
Február három • 716

FIGYELŐ

- Kroó György*: Fischer Annie estéje (Beethoven:
Zongoraszonáták 1–4) • 717
Fodor Géza: Mi szól a lemezen?
(Beethoven: Kilenc szimfónia.
Vezényel Ferencsik János) • 725
Csengery Kristóf: Pálca nélkül (Fricsay Ferenc
Bartók- és Kodály-felvételei) • 735
Dalos Anna: Kocsis előtt tisztelettel meghajol
a zongora (Zoltán Kocsis in Concert
1973–1986) • 744
Zalatnai Katalin: Szimfonikus percek Dohnányival
(Dohnányi Ernő: fizs-moll szvit;
D-dúr hangversenydarab
gordonkára és zenekarra;
Szimfonikus percek) • 746
Halász Péter: Rend és fényesség (Jeney Zoltán szerzői
lemeze) • 748
Tompa Mária: Szentkuthy-konferencia • 752

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok
és a Sziget Rehabilitációs Kiszövetkezet
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1051 Budapest, Nádor u. 26.)
Előfizetési díj fél évre 750, egy évre 1500 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00
A fényszedést Kardos Gábor végezte
Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

Bertók László

MAGÁVAL RÁNT ÉS ELEJT, AMI FOG

Kerek csipesz az égen, kiakadt,
messze csapódik szememből a nap.

Magával ránt és elejt, ami fog,
volt, nincs, nehézkedem, tehát vagyok.

Megmenekülhetek, ha azt hiszem,
de mint a szárny, kifeszül a kezem.

Mint a madár, lüktetek, röpülök,
csak nincsen toll az ujjaim között.

Fehér vásznakat szikráztat a kék,
a nézőpont a lényeg, nem a kép.

Ha megszólalna Hamlet, hogy de hát,
most föltámaszthatná Opheliát.

Ha hahotázni kezdenék, ahogy,
elkaphatnám hátulról a napot.

Ha... csak akarat kérdése... haha...
Mi az, hogy nincs a királyon ruha?

Mért a le-föl szél egyazon lyukon?
Mért csak akkor koppanok, ha tudom?

Mért a sötét, ha mindenképp kisüt?
Ki az, aki ha üt, csak visszaüt?

Hol a lélegzet tetején a fény?
Mi ürül ki, ha tele az edény?

Mért, hogy különbnek képzele magát,
ha egy kötélén szárad a világ?

Mért az ijedtség, az erőlködés,
ha magától működik az egész?

Utassy József

LABIRINTUS

Én Ariadném,
úrnóm,
szerelmem:

elfognak lassan az ifjak,
lányok.

Megyek a Minotaurosz ellen,
megölöm még ma,
ha rátalálok.

Zeuszra mondom,
nem remeg térdem!

Hited fonala
ad erőt, reményt:

vársz a labirintus előtt
fényben,

és nézzük egymást hosszan,
te meg én.

Szabó Magda

AZ ÖZVEGYEK EBÉDJE

Az intézmény fogalma anyámtól származott, aki elképzelhetetlennek tartotta, hogy meg ne ossza a gyermektelen, férj nélkül magára maradt rokonnal vagy barátal az ünnep örömét. A részben kenyérrel, részben ostyával áldozó családtagoknak, jó embereknek kijárt a jelzés, mégiscsak tartoznak valakihez, anyám gyerekkori árvaságában megtanulta, milyen az egy szál lét emberi háttér nélkül. A hideglelés rémület, a gyanú, hogy bárki életében adódhat olyan helyzet, amikor tudomásul kell vennie, egészen magára maradt, és nincs mellette a megterítésre is méltatlanná vált asztalnál csak egy sor emlék, egyébként nekem is legkorábbi eszmélésem egyik rémképe volt. Én

Orwell uniformizált, masszává gyalázott világképét az ellenkező szögletből szemlélve rettettem át, egyszer anyám nyakát karolva minden indokolható előzmény nélkül elkezdtem zokogni, mert az jutott eszembe, mindaz, ami most körülvesz, esetleg elvész, családom eltűnik, magam maradok, és soha többé nem leszek fontos senkinek. Meglepően sok mindent megéreztem későbbi életem alakulásából, olykor, mint a horizont a közeledő viharkor, felém villant, persze álarcban, a jövődő, az egymással társult rémület és eufória jege-tüze megcsapta érzékeny bőrömet. Különböztetve amitől gyerekként iszonyodtam, mind megvalósult, mint ahogy a múltó évek során csontosultak majd nem groteszkül valószínűtlen elképzeléseim is, persze tótágast állva, egyazon pillanatban megadva és elvéve valamit. Egyértelműnek csak az iszony bizonyult, az öröm sose volt olyan hibátlanul komponált, mint a rettenet. Egyébként nem megvalósult rémképeimről és terveimről akarok beszélni, hanem az özvegyek ebédjéről.

Rengeteg özvegyünk volt, a *Régimódi történet* Gizelláját, anyám nagynénjét egyszerűen megörököltük férje halála után, de patronáltuk Gizella egész baráti körét is. A magányos vénasszonyok nem tudtak mit kezdeni magukkal özvegyé válásuk pillanatától, pótcselekvéseik csak órákra segítettek rajtuk, ember kellett volna a közelükbe, állandó társ vagy társaság. Ember és társadalmi háttér már gyerekkoromban is nehezen került, Trianon megváltoztatta a társadalmi struktúrát és a gazdasági lehetőségeket. Aki társalkodónőnek megfelelt volna, pironkodva bár, de pénzért vállalt ilyen jellegű teendőket, ha meg nevelőnőnek, a háziasszony jobbkezeének szegődött el, nem jutott ideje a keserveket pásztorolni, a húszas évek gondjai között nem vállalhattak csak úgy, irgalomból ingyenmunkát. A kegyes jóindulat unszoló erejét sajnálatos módon gátolta a tény, hogy a magukra maradt hölgyek nem voltak kívánatos társak, nem tudtak mit kezdeni hirtelen céltalanná torzult életükkel, csak hitvesnek és háziasszonynak képezték őket hajdanán, s tanácstalanul élték át: amit tudnak, nem elegendő az élethez segítség nélkül. De hát mihez értettek szegények? Tudtak ügyesen porcelánra vagy vászonra festeni, virágmintával ékszerartóvá dekorálni kiürült tégelyeket, kecses bonbonnière-ré álcázni hajdan olyan udvariatlan célokat szolgáló fémdobozt, mint a hashajtós kerek bádogskatulya. Kis kollekcióikból el-eladtak olykor valamit, horgolt szatyrot, gyönggyel beszótt kiürült, rumtartónak használható sóborszeszes üveget, de általában inkább honorárium gyanánt osztották ennek-annak művészetük kincseit, nem volt Debrecenben társaságbeli ember otthona valamelyik özvegy ajándék dísz tárgya nélkül. Dolgoztak csendesen, szinte mindig egyedül, az Arany Órnyal patika gazdája meg Buttra doktor szállították számukra a nyersanyagot – a felesleges, kiürült dobozokat – a patikából és az orvosi rendelőből.

Az özvegyek egyendilettantizmusa ellenére kinek-kinek megvolt a művészi témaköre, voltak virágspecialisták, cica-, kutya- és szende pillantású erdei állat szakemberek. Aki valahová belépett, és a gyámoltalan magány vagy elsődleges szegénység álcázta dísz tárgyak valamelyikét felfedezte, tudta, melyik özvegy igazolta vissza a háziak valami nemes tétét, szíves segítségét.

Gyerek voltam, tehát irgalmatlan és vak a realitásra, csak annyit értettem az özvegyek életéből, hogy illetlen módon többletterhelést rónak ránk, múzeumra emlékeztető, agyonzsúfolt szobáik levendulát és naftalint párologtató levegője undorított, de-hogy fogtam fel küzdelmükben a naív hőstett pátoszát, vagy láttam meg az egészen egyedül töltött ünnepek kísértően mély kútjait, amelyekbe olyan egyszerűen lehetett volna örökre alámerülni. Csak azt éreztem, olyanra kényszerítenek az özvegyek rendszeres látogatásával, ami ellenemre van, s ami megzavarja nem is a pihenő-, de állan-

dóan képtelen történetek írásával töltött értékes munkaidőmet. Én minden magányos embert kerültem volna, ha szabadon rendelkezem magammal, de anyám kitalálta az özvegyeket ünnepen ellátó ebédakciót, s indulhattam az ételhordóval. Minden, a nemes ügyben részt vállaló familiának megvolt a pártfogloltja, mi megkaptuk Mihályom özvegyét.

Az öregasszonyt én neveztem el így, mert szinte minden mondatába beleszótta volt férje nevét. Mihályom élőbb volt, mint bármikor, az özvegy otthonában minden falról a belépőt nézte, kalapját sem vették le holta után a szarvasagancs fogasról – Mihályom hajdani zsákmánya volt a hasznos, halálában is szolgáló egykori állat –, a halott botja is sétára készen állt az esernyőtartóban. A belépőre mint zuhatag omlott az emlék, sosem hallott események és ismeretlen nevek kavargásában. Mihályom özvegye biztos kézzel vezette a botladozót. Nyáron azért utáltam ételt hurcolni neki, mert a millió szép virág és illat között olyan volt a lakása, mint a kriptá, télen meg jött a cseréljünk lábbelit szertartás, Mihályom özvegye rettegett a hótól, én megőrültem tőle, hóban barangolni majdnem olyan jó volt, mint az alkotás. Sosem volt alkalmam elsietni a látogatást, mert apám elkísért. Mihályom özvegye szemérmes koldus volt, apám statisztált a produkciónál: nem ételt hoztunk, hanem anyám tanácsot kér, ilyen volt-e a nagyanyja házában – mondjuk – a serpenyős rostélyos. Mihályom özvegye tudta, hogy hazudunk, de illendő formában tettük, hát elfogadta az alamizsnát. Anyámat még csak értettem, miért teszi, apámnál nem. Meg kellett halnia, s nekem a temetésén átélnem, ahol a polgármester is ott áll a ravatalozóban meg a sarki újságárus fiú is, hogy egyszerűen jó és irgalmas szívű ember volt, tisztos, nemes, olyan természetesen adakozó, mint a szentek. Én önző voltam, fukar, ingerült, nekem minden ünnep kellett volna, minden vasárnap, a templom, az istentisztelet utáni cserkészfoglalkozás, az azt követő szakácstanfolyam úgyszólván félbemetszette a számomra legdrágább időt, amelyben képtelen írásműveimet gyártottam. Strausz Pubi kórházba kerülésének napján is a szokott fegyelmezett dühvel kocogtam az ételhordóval, előre iszonyodva, Mihályom özvegye otthonába, töprengtem, mi az isten csudájának kell ezt az akciót ismét meg ismét végigélnem, ettől a bácsi nem támad fel, de Mihályom özvegye, ha bánatosabb a szokottnál, vigaszul megcsörgeti a saját örömeire készített bonbonnière-t a három rozsmárcú, lomb mögül leső őzzel, amelyben a megboldogult megmaradt fogait őrzi. Mihályom özvegye szipog, apám méltatja Mihályom soha nem halványuló érdemeit, a rémes csontmaradványok csengenek.

A gyermek tud gyűlölni, nagyon is tud, én Mihályom özvegyét együtt gyűlöltem a gusztustalan maradványokkal, amelyek közül olykor-olykor egyet ki is emelt és felénk villantott. „Mint az elefántcsont” – rebegte az özvegy. Nem szólhattam, csak elnéztem Mihályom odvas zápfoga mellett, bár nemigen volt abban a lakásban harmonikus néz-nivaló, mint egy gyászra berendezett színpadon, ültünk Mihályom élete egyetlen irreális díszletében.

Amit elmondok, télen történt, karácsony másodnapján. Szokott morcoságommal ballagtam apám mellett, s hangulatom bosszúsabbá vált, mikor Mihályom özvegye ut-cája sarkán megpillantottam az erősen iparkodó Buttra doktor közismert zöld kabát-ját, vadászkalapját, amelyen megült a hó. Köröttem prüszköltek, köhögtek a járőke-lők, influenzajárvány volt, én már rég átvészelttem. Még ez is – gondoltam –, Buttra doktor, Mihályom özvegye nyilván nem lesz egyedül, jó kis napom van, holtbiztos az özvegyhez jön. Buttra doktor nagyszerű orvos volt, az egész város szerette, voltaképen én is, bár erős, kemény ujjai mindig fájdalmat okoztak sovány testemen vizsgálat

közben; saját készítésű gyögylabdacsait viszont utáltam, ezekkel minden gyereket és felnőttet megtömött. Ibolyaillatú mentol – ez úgy volt nála mindig kis díszdobozában, ahogy az olvasója.

Ő is meglátott bennünket, azonnal megállt, mikor elértük, megveregette az arcomat; szerettem volna tudni, mi történnék, ha én is ugyanezt tenném, megpaskolnám az arcát.

– Amálkához? – kérdezte a doktor. – Nagyszerű. Mit hoztatok neki, valami kellemeset, könnyűt? Adél azt mondta, alighanem influenzás, kért, nézzem meg, mi lesz az ebéd.

– Csirkepaprikás – jelentette apám.

– Húsleves jobb lett volna. Nem lesz annak étvágya, innia viszont kellene, méghozzá meleget.

Jó, gondoltam, fuldokolva a dühtől, talán indulok is vissza, főzőn anyám azonnal húslevest, esetleg mákos nyavalyát vagy panírozott fügefrászt. Ha valaha özvegyen maradok, nekem senki se hurcoljon ünnepi ebédet. Hagyjon engem mindenki békén.

Mentünk felfelé a méhviasszal életveszélyessé ápolt fálépcsőkön. A doktor megérdeklődte, tökéletesen rendben vagyok-e, mert a járvány most szövődménnyel jár, morogtam valami érthetlent, apám megnyugtatta, már nyoma sincs a hurutnak sem. „Nyilván a labdacsok – bólogatott Buttra doktor –, azoknál nincs jobb szerem. Attól, hogy élsz és virulsz, még bekaphatsz egyet most is, csak javadra lesz.”

Előrántotta nyitott kabátja alól a zakója zsebében megbújt dobozt – szintén Mihályom özvegye figyelmissége jelét –, melynek fedőlapjára Amálka néni alkotó fantáziája két őzet varázsolt. A szelence egyébként legalább tíz más család szobadisze volt. A dobozból a számba kényszerített labdacs bűdös és illatos volt egyszerre. Mire beértünk a kellemetlen mesék birodalmába – a mauzóleum szót még nem ismertem –, már legyűrtem magamban, csak arra kellett ügyelnem, ha majd elhelyezkedünk, lehetőleg ne kerüljek szembe a Mihályom temetésén kapott koszorúk szalagjaiból összefont lila meg fekete varkocsokkal, amelyek úgy lógtak szerte a falon dekorációképpen, mint az akasztott emberek maradványa a bitón.

Mihályom özvegye rossz bőrben volt. Buttra segített neki, az én kezemből kiragadott ételhordót maga vitte ki a konyhába, engem hátrább parancsolt az asztaltól, beülhettem a hintaszékbe, menjek távol tőlük, vissza ne kapjam a betegséget. Elvonult Amálka nénival a hálószobába, és nyitva hagyott ajtó mellett, ahogy az illem kívánta, megvizsgálta és megköhögötte Mihályom özvegyét, én hintáztam, apám diszkréten ide-oda tolt a vendégfogadásra kijelölt szalonrész antik asztala lapján sorakozó apró díszeket, amelyek úgy vették körbe a szintén saját készítésű három rozmárcú őz ékesítette díszdobozt, mint a katonák. Apám egy nagy M betűt rakott ki az apró tárgyakból, a Mihályom fogait őrző főkincs elmozdult. Unatkoztam. A vizsgálat tovább tartott, mint hittem, közben a doktor kikiáltott, senki se maradjon ma sokáig, Amálka néni ágyemelegre szorul, délutánra segítséget kell keresni melléje, aki ellátja, én induljak a konyhába, kezdjem el melegíteni a hozott ételt, mert valamit, mielőtt gyógyszer adna neki, azonnal ennie kell, nem is reggelizet. Kivonultam a jéghideg konyhába, megmelegítettem a csirkét, a galuskával nem kínlódtam, behajigáltam a szoszba, ha nem tudja megrágni a protézisével, az ő baja.

Buttra doktor utánam jött, mikor Amálka néni visszaöltözött tisztes feketébe, kirántott egy kis abroszt a konyhafiókból, félresöpörte a szalonsztalet díszzeit, hogy az asztalkendő elférjen, meg egy tányér, és végigvárta, míg Amálka néni sűrű köhögés

közben eszik is pár falatot. Nemigen ment a rágás, a paprikás csirke erős leve nem volt való a duzzadt légutaknak, a galuskát, úgy, ahogy én adagoltam, nem lehetett átharapni.

– Ezen azonnal segíték – mondta Buttra, aki egy apa szeretetével figyelte Mihályom özvegyét, akinek fia lehetett volna –, itt a labdac, vadonatfriss, tegnap gyártottam több adaggal, itt hagyok belőle, amennyit nélkülözni tudok, enyhíti a köhögést. Tessék szépen bevenni, Amálka.

Mihályom özvegye fegyelmezett volt, arca csak a szelíd, állandó bánatot tükrözte, nem az íz- és illategyveleg hatását, amely a száját előntötte. Buttra azt mondta, neki sajnos rövidesen szaladnia kell, Strauszék hívták ki, Pubinak magas a láza, ha Amálka nem volna némileg idősebb a kilencéves Pubinál, vele kezdte volna a napot, de hát Mihályom özvegyét Mihályom helyett is ápolnia kell. Én akkorát rántottam a hintaszéken, hogy majdnem kiestem belőle. Még csak ez hiányzott élménynek. Strausz Pubi is, a doktor is? Sok a kettő. Buttra a konyhában eligazít, milyen ételt kér, melyik napra anyától, aztán megnyugtat, tudja, hogy nekem most úgyis iskolai szünetem kezdődik, tehát ráérek idejárni, hát szíveskedjem naponta ellátni Amálka nénit, mert idős korban nem olyan az influenza, mint mikor az ember még gyerek. Csoda, hogy még el nem kezdte a himnuszt a város nagy ígéretéről, s nem mereng azon, ugyan gyakorol-e betegen is a gyöngyszem, mert annak élete a zene. Hát sose hagy békén az az elviselhetetlen kerub, a világhírű tehetség, a zongorista fenomén, a hülye taknyos, aki mindig úgy kerül víz alá az erdei uszodában, hogy majdnem megfullad, s míg a nőrsz ordítózik a parton, és az anyukáját legyezik, én részvételt segítségért kiáltok. A zúrvarban senki nem veszi észre Gurigát, a barátomat, akit minden rosszaságba be lehetett programozni, és aki a Pubi ijesztgetésében büntársam volt, mert úgy tudott víz alatt úszni, mint a hal, s ha elkapta, Pubi félig megfúlt már, mire felengedte.

Strausz Pubival együtt jártam zongoraleckékre, ő tehetséges volt, én tehetségtelen, Pubi pódiumra született, én utáltam a zongorát, de még az én ellenséges fülem is hallotta, nem ő játszik, mikor megérinti a billentyűket, hanem egy angyal. Kár, hogy oda-fenn nem akceptálták, vagy talán nagyon is akceptálták ezt a képességét, Pubit, akit a napfénytől is óvtak, és minden izgalomtól és megrázkódtatástól, nem tisztelték az amerikai bombázógépek. Strauszék megszerezték neki a mentességet is, míg minket ide-oda dobált a háború, míg a többi fiút kivették a frontra, Pubi nem volt katona, aztán egy bomba végzett vele is, családjával is. Ez persze akkor még rémálomnak is irreális lett volna, rengettem magam a hintaszékben, és elképzelttem, amint körötte ugrál a Strausz család, és kínálják zserbóval, mindenféle édességgel, ő meg kottát lapoz, és azt állítja, hallja, amit a nyomorult jelzések mutatnak. Hogy hallaná, hangszer nélkül, a hülye, a hazug.

A doktor bediktált Amálka nénibe még egy rémes labdacot, azután elbúcsúzott, apámat is biztatta, hagyjuk a beteget lefeküdni. A felnőttek már álltak a kis paravánnál, amelyet Mihályom özvegye örvendetes jeleneteket ábrázoló lakkozott tetejű levelezőlapokból állított össze hajdan, amelyek összetartozását angyalfejes, enyves hátú metszetképek biztosították. Ki-ki elmondta az ilyen alkalmakkor elmondandó szöveget, én is gyors gyógyulást kívántam, és ígértem, ha anyám megfőz, naponta szállítom a kosztot. Buttra doktor nem engedte, hogy Amálka néni kikísérje. Már indultunk, amikor észrevette, az asztalon felejtette a labdacos dobozát, arra pedig nagy szüksége van, mert szegény Pubi láza egyre emelkedik, és a köhögés igen megvisel egy ilyen vézna, ideges gyereket.

– Hozd ki, kislányom – utasított apám.

Isten kegyelme akkor még velem volt, a kötelezően lehúzott hócipőmmel bajlód-
tam, hócipőben tilos volt belépni Mihályka özvegyének rezidenciájába.

– Majd én – fordult meg a doktor, már bal kezében a kalapja, rajta a rémes nagy-
kabát, és visszasietett az asztalhoz, ahol a skatulyát felejtette. Gyerekkori látásom még
hibátlan volt, részletmegjegyző memóriám is, Buttra doktor kis szelencéje, amiből
Amálka nénit kínálhatta, közvetlenül Mihályom özvegye saját díszdobozza mellett ma-
radt, a kegytárgyon ott gyászolt a három rozmárcú őz. A Buttra doktorén két őzet
láttam, bizonyos, hogy kettőt. A doktor sietett, azt kapta fel, amelyik közvetlen a szeme
előtt volt. Ha elkárhozom, ez lesz az egyik oka, a hallgatásom. Mert nem kiáltottam
rá, mit csinál, el ne vigye már Amálka néni bonbonnière-jét, mert ha más nyitja ki,
más, mint a sirig-tulajdonos, elájul. Neki *két* rozmárcú őze van, Amálka néni *három*
festett önmagának.

Nem vette észre? Most se? Most se? Dehogyan vette, sietett, mert Strausz Pubi láza
egyre emelkedett, és kellett a torokhúsitó labdacsok. Mintaszerűen elköszöntem
mindenkitől, és váratlan derűm a kölcsönös búcsúzások és az utcán való elindulás után
se szűnt, pedig apám szüntelenül korholt, ami nem volt szokása. Alig hallottam, mit
beszél, dehogyan figyeltem a kis értekezést az özvegyesség és magány lélektanáról, saját
értetlenségemről, udvariatlan közönyömről, meg hogy mi illik hozzám, és mi nem
tisztességes emberhez.

Ami történt, az estére már városi közkinccs volt, minden vacsoraasztalnál arról be-
szélt a társaság, hogy kapott idegrohamot Strausz Pubi, az érzékeny, könnyen feliz-
gatható, mikor Buttra doktor megkínálta egy doboz emberi foggal, amiből egyet ud-
variasan be is kapott, csak mikor felfogta, valami mást tart a nyelvén, nem a cukrot,
akkor ájult el undorában, de előtte még telehányta az ágyat, és hosszú ideig szó sem
lehet a gyógyulásáról, nem az influenza miatt, az idegrendszere sérült.

– Jézus, Mária! – mondta anyám –, de hát hogyan történhetett? Azt tudja – fordult
apámhoz –, hogy ezzel szegény Buttrának vége? Strauszék szeme fénye a kislány, itt
nem ismernek tréfát. Akkor már irgalmasabb lett volna, ha valami részeg megöli a
doktor szekerével, akkor dísztemetést kapott volna a várostól.

Apám hallgatott, rágyújtott, megint hallgatott. Nagyon komoly volt, mint akit meg-
rártak az események. Egyszer, amikor megszólalt, azt mondta: nem értem.

– Mit nem ért? – kérdezte anyám. – Talán a szeme romlik, talán nem figyelt, Amálka
dobozai mind egyformák. Megesik az ilyen.

– Amálka dobozai nem egyformák – cáfolta apám. – Amálka bonbonnière-jein két
őz búsul, csak a sajátján három. Olyan ez, mint valami gonosz varázslat.

– Tragédia – sajnálkozott anyám.

– Az – bólintott apám. – Tragédia egy nagyon jó emberrel, aki mindenkinek csak
adott. Az a legborzasztóbb, hogy ott voltunk valamennyien, a kislány még evett is a
dobozból. Nem te keverted el véletlenül a dobozfedőket?

Felháborodottan tiltakoztam, én aztán nem, tudhatja, akkor vagyok boldog, ha
nem kell látnom díszdobozt, utálok a labdacsokat.

– És Amálka! – sikoltott fel anyám hirtelen. – Szent Isten, Amálkára nem is gondol-
tam. Mit hallott a városban, mit csináltak Strauszék a fogakkal?

– Hát ez az – felelt apám. – Kidobták a szemétre. Mikor Amálka észrevette, hogy
Mihály fogai eltűntek, összeesett, nem kell főznie, Amálka kórházban van, Buttra
doktor pedig nem maradhat a városban.

Nagy csend maradt a mondat után, aztán anyám szépséges szeme feltündökölt. „Holnap húslevest főzök Amálkának – közölte –, hagymamártást krumplival, és magam viszem ki neki a kórházba. A kislány erre nem alkalmas, amellet, sajnos, nem szereti Amálkát.”

– Vettem észre – sóhajtott apám. – Buttrát se, a boldogtalant. Legalább szánná ezt is, azt is, szegény kisiút is, nem jó, ha a művészt sokk éri. Figyelsz, Magdolna? Három tragédia egy napon. Rémes.

Az asztalterítő selyembojtjait fonogattam figyelemmel és áhítattal. Bólintottam, hogyne figyelnék. Éreztem valami könnyű zavart, mintha némileg, csak egészen picit, de felelős volnék mindenért, és javasoltam valamit.

– Megbolondultál? – kérdezte apám. – Hogy Gizella néninek is vannak eltett fogai Béla bácsi után, és azt vigyük el Amálkának, és mondjuk, hogy Strauszék visszaküldték? Hát mi vagy te, mondd? Csaló? Halottgyalázó? Hamisító?

Most már rá is haragudtam. Ekkora igazságtalanságot! Nem mindegy Mihályom özvegyének, kinek a fogát csörgeti? Nincs ember, aki tudná a különbséget. Fog, az fog. Felálltam, hogy szeretnék fűrödni és lefeküdni.

– Menj a szemem elől! – mondta apám, és erre megálltam menet közben, mert soha életemben nem mondott nekem ilyet. – Nemcsak amiatt, amit mondtál, és nemcsak amiatt, hogy önző vagy, és nem ismeresz irgalmat. Valami más miatt, ami nem tudom, mi. Mit csináltál, Magdolna? Te öltél meg, tettel lehetetlenné valami csak általad ismert, rejtelmes módon egy nagyon jó embert, és tettel esetleg jóvátehetetlenül betegé két másikat.

– Én?

Mint csillag, fénylett a szemem, az ártatlan, jó kislányok pillantásával. Ez a nézés is idegen volt a családnak, sose szoktam úgy nézni, mint a jó kislányok.

– Menj aludni! – mondta apám. – Ha nem tudsz, megérdemelted.

Tudtam. Nem azonnal, de elaludtam, és gondolatok nélkül végigszunnyadtam az éjszakát. Reggel megtudtam, Buttra doktor már el is hagyta a várost, Pubi kórházban van, Amálkához Balog doktor jár. A kosztot anyám vitte el, én írtam *Szibill* című regényemet egy halhatatlan szerelemről.

Rába György

A KEGYELET LÁNYAI

A főútról mellékösvényre térve
öltözve közhírré tett feketébe
arcukon könny barázda mélabú
kezükbén virág ásó koszorú
asszonyok törnek lányok seregestül
bokáig zörgő avaron keresztül
ki dacosan a semmibe mered

ki súly alatt botorkál téveteg
 ki elgurult derű után a földet
 vizslatva konokul előregörnyed
 és akad harsány kelmében aki
 függetlenségét fennen hirdeti
 de mind-mind sírkőhöz kereshet
 ahol a fiak nyugszanak a férjek
 vagy bal kézről az uruk legalább
 s a nőszövegség nyomban nekilát
 gyomlál ültet majd meggyújtja a méceszt
 markában tartja végképp már az édest
 lehetett hétszám tekerdő zsupás
 otthon rideg máshol szoknyavadász
 hajnalban hazatántorgó borissza
 kinek belső zsebből fordul ki titka
 ki száját bevarrja a küszöbön
 ki a drágának ökölrel köszön
 csibészek ütődöttek valahányan
 zsarnokok papucsok végleges ágyban
 ahol többé egyikük sem szabad
 elviselnek bütykös lány ujjakat
 zöld paplanukat egyengesse fűrge
 mozdulat s rá is ülnek nyughelyükre
 rájuk különös igéi peregnek
 a gyűlöletnek és a kegyeletnek
 ám ha fölöttük repülő dörög
 a kiszolgáltatott had nyöszörög
 felhördül és sóhajtozik utána
 sorompót nem tűr a gép útiránya

ÖNKÉNYURAM

Swift motívumára

Laputa trónusán ülök
 én meg te meg ő
 olykor orrba bök kicsoda
 a lírai hős a figyelmeztető
 mert bonyolult feladatomban
 felséges öregítő terhe
 hogy mindenség beszívjalak
 s kifűjjalak a végtelenbe

és királynémmal ágyba bújnom
ismétlendő nyögve sikongva
stafétáját cárnak parasztnak
min ügyködtek évezrek óta
elgondolnom is iszonyú
folytatnom az emberiséget
eszem iszom satöbb az űrben
lebegve és talppal az égnek
csillagjósom miniszterem
idő s tér sodrából emelj ki
lírai Én nyers ingereddel
hadd tudjak még rád is figyelni

Fónagy Iván

A FELSOROLÁSRÓL

Nem foglalkozott vele igazában sem a szintaxis, sem a szemantika, sem a szemiológia. A felsorolás szabályai a művészi (költői, írói) szabálysértések alapján rajzolódnak ki fokozatosan. Körülhatárolják, meghatározzák a köznapi, semleges felsorolásokat.

A szabálysértések szabályai

Irodalmi prózában, posztromantikus költeményben a felsorolás keretében egymást követő főnevek, igék vagy az őket kísérő melléknevek összhatása többnyire kellemesen disszonáns. Az egymást követő két szó még ha köznapi is, nem követhetné egymást ebben a sorrendben köznapi beszélgetés folyamán akkor sem, ha két egyetemi tanár vagy két író beszél egymással.

Megkísérlem irodalmi korszakoktól függetlenül, nyelvi szempontok szerint csoportosítani a szabálysértéseket.

(a) A legenyhébb szabálytalanságot tenném első helyre: az egymást követő *antitetikus* minősítőket.¹

*„Thou wovest dream of joy and fear,
Which makes thee terrible and dear, –”*
(Shelley: TO NIGHT)

Kosztolányi kerüli fordításában a kettős antiszimmetriát („*örömteli és félelmetes... borzasztó és kedves*”). Az elsőt tompítja, felbontja (a „*kevély*”-t a rím is vonzotta), és csak a második esetben tartja meg a nyílt antitézist.

¹ A szópárokat a felsorolás kültagjainak tekintem. Ugyanazokat a szemantikai szabályokat követik vagy sértenek, mint a három- és többtagúak.

„*hol a verőfényben kevély
s bús álmokat szólt a kezed,
te kedves és te rettegett –
jőjj, ne henyéelj!*”
(AZ ÉJHEZ)

Az antitézis meglepő, hiszen éppen az ellenkezőjére voltunk felkészülve. A legmesszebb esik a várttól. Enyhíti a meglepetést, hogy *éppen* az ellenkezője a vártnak. A várt megfordítása, tükörképe. A váratlan és a várható kettőssége révén vált kedvelt retorikus alakzattá – és ezáltal eleve várttá – ez a párosítás. Esztétikai értékét igazságfoka, valóságos határozza meg. Shelley versében mind a két ellentétpár a szó szoros értelmében mélységesen indokolt. Az első pár Freud álomelméletét előlegezi: a tudatlan vágy teljesülése örömforrás; ugyanakkor a tudatos ént megrémítheti a tudatlan fantázia. A mélylélektan keretében a második ellentétpár is könnyen megjegyezhető: a jegyzetben Freud DAS UNHEIMLICHE című cikkére utalhatnánk.² Freud a szóban rejlő információt hozza felszínre: a borzongás forrása az, ami egykor (az eltemetett régmúltban) nagyon is otthonos (*heimlich*) volt számunkra; „*terrible*” („borzalmas”) és „*dear*” („kedves”), aszerint, hogy milyen mélyen szállunk alá az időben vagy tudatunkban.

Az antitézis nem a legmelegebb fordulat. Mintha a 180 fokos váltás, a –1-gyel való beszorzás (a megfordítás) kevésbé lenne meglepő, mint egy ennél, 180 foknál kisebb vagy nagyobb eltérés, nagyobb a hírértéke a szó technikai és mindennapi értelmében.

(b) Nem lehet egyszerű megfordítással kiküszöbölni a jelzők *szempontváltását*.

„*Am Abend liegt die Stätte öd und braun.*”
(*Pusztaság és barnaság este a helység.*)
(Trakl: VORSTADT IM FÖHN)

Mindkét jelző fizikai természetű. De a barnaság („*braun*”) „egyszerű”, primer, közvetlen színélmény, a „pusztaság”, „sivárság” („*öde*”) bonyolultabb elemzést és értékelést tételez fel. A második jelző utólagosan váratlanra és így érzékelhetővé – elemzendővé – teszi az elsőt. Itt is, mint más esetekben, a két össze nem illő jelző kölcsönösen megvilágítja egymást. A sivárság szintet kap, és a barnaság sajátos értelmet: most érezzük igazán az ember nem járta föld sivárságát, hol nem nő se fű, se fa.

Miért nem fér meg egymás mellett három elvont fogalom – a ravaszság, butaság, előkelőség?

„*Bécs megmaradt volna,
Előkelőn, ravaszul, bután,
Porciónak azután.*”
(Ady: SÍRVA GONDOLOK RÁ)

Az „*előkelőn*” a város fizikai, szociális aspektusára vonatkozik, a másik két jelző a lakóiról vetődik a városra (magyar szemszögből tekintve). A megszemélyesítés ezúttal nyilvánvalóbb, mint az első jelző esetében. Hozzá tartozik a felsorolás mondanivalójához a decrescendo: az értékek fokozatos devalvációja (*előkelő* > *ravasz* > *buta*).

² GESAMMELTE WERKE (GW) 12: 227–268. Standard edition (SE) 17: 219–252.

(c) Nem tűri meg a köznapi felsorolás, hogy *érzéki* („konkrét”) és közvetlenül nem érzékelhető, *elvont* elemek kövessék egymást. Iskolapélda: „Az oroszlán bátor és sár- ga.” Leplezettebb és egyúttal kifejezőbb a szabálysértés Ady egyik különösen tömör verscímében: BOSSZÚS, HALK VIRÁGÉNEK. Miből adódik a kifejező disszonancia? Mindkét jelző teljes joggal minősíti a jelzett szót. A virágének lehet bosszús is, halk is. Egyik minősítő sem készlet korrekcióra, metaforikus értelmezésre. Egymással nem férnek meg: a „halk” szó fizikai (akusztikai) sajátságára utal, arra, hogy a virágének hal- kan szól; a „bosszús” az énekes lelkiállapotára. Más-más a viszonyuk a jelzett szóhoz, az eleve kétértelmű „virágének”-hez. A vers címe alapján a „virágének” műfajmegjelölés, a múltba utal, a reneszánsz népi ihletésű szerelmes énekeit s azon túl a trubadúrköl- tészetet idézi. A vers első sorából kitűnik, hogy maga a virág énekel, a költőt szimbo- lizáló virág, szól az Úrhoz, az Úr „szép, álnok, nagy parkjából”. Érzékletes és morális tu- lajdonosságok keverednek ezúttal is a jelzősorozatban. Pontosabban, a morálist zárja közre a két érzékletes, a földi paradicsom álnokságát a park fizikai sajátságának tün- tetve fel. A két pozitív érték a negatívát. Sajátos, perverz maga a sorrend is. Megszok- tuk felsorolásban a crescendót. A hírérték fokozódni szokott a verbális alkotás elemei- ben, akárcsak a mű egészében. Itt a legbanálisabb jelző zárja a sort, mely gyakori már a másfél éves beszédében is („Nekem a nagyobbat”). A cím különös intenzitása részben éppen tompított, szordínós jellegéből adódik. Tartalma és alaphangja szerint ironikus élességgel támadó, számon kérő a virágéneknek álcázott ima.³

„Ugye Uram, hogy mosolyogjak
S tovább virítsak Te szép, álnok,
Nagy parkodban,
Miként a fiatal virágok?”

(Ady: BOSSZÚS, HALK
VIRÁGÉNEK)

Az ironikus szordínó különbözteti meg Füst Milán ÖREGSÉG-ének tragikus, agresszív hangvételétől.

Ugyanaz a jelző szerepel előbb elvont, utána érzéki vonatkozásban Andrew Marvell egyik verssorában:

„Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.”
(„Eltöröl mindent, nem marad,
csak zöld árnyban zöld gondolat.”)

(THE GARDEN)

Az árnyék valóban, a szó szoros (közvetlen) értelmében zöld, ha zöld gyepre esik. Jóval nagyobb utat kell megtennie a „zöld” szónak a szemantikai térben, hogy a gondolatra vonatkozzék.

(d) Komikus hatást kelt a szemantikai mezők szeszélyes változtatása.

³ Király István megfogalmazása szerint: „grimaszt vágott a hatalmas Úr felé az imádkozó ember”. (ADY ENDRE. 2. kötet. Budapest, Magvető.)

„Hófrát és bakter kellene,
plattdajcs és durva tüske,
kis szőke paplány, rozskenyér,
s pipák goromba füstje.”

(Heine: NÉMETORSZÁG.

BÚCSÚ PÁRIZSTÓL.

Kardos László fordítása.)

Összefüggéstelenségük biztosítja Villon felsorolásainak groteszk jellegét.

„Tudom, mi a tejben a légy,
Tudom, ruha teszi az embert,
Tudom, az új tavasz mi szép...”

(APRÓ KÉPEK BALLADÁJA.

Szabó Lőrinc fordítása.)

Másutt, a KÖZMONDÁSOK-ban, a KIFORGATOTT IGAZSÁGOK-ban bizarr sorrendben követik egymást a már önmagukban is meglepő paradoxonok.

(e) Egy Trakl-sor arra utal, hogy két közvetlen érzéki élmény sem fér meg mindig egymással felsorolás keretében:

„Ein Schober flieht vergilbt und schief”

(Kazal szökik sárgultan és ferdén)

(SPAZIERGANG)

A „sárgult” színélmény, de feltételezi a sárgulás, elszíneződés természetes folyamatának ismeretét. A második jelző a levél esésének szögére vonatkozik. Ennél lényegesebb, hogy a „*vergilbt*” értelemszerűen, *mélyszerűen*, a főnévhez tartozik, azt minősíti (der Schober ist vergilbt), a „*schief*” pedig az igéhez (der Schober flieht schief). A mondatrészek *felszíni* egyezése nem elegendő ahhoz, hogy köznyelvi felsorolásban egymást követhessék. A szerkezet ferdesége mintha a képbeli ferdeséget tükrözné.

Hasonló okokból disszonáns a színnév és a számnév párosítása egy Shakespeare-sonettben:

„When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold.”

(„Pár rőt levél [vagy az se] leng, a tar
fák ágai reszketnek a hidegben.”)

(73. SZONETT. Szabó Lőrinc fordítása.)

„Yellow” a levelek színét határozza meg (a főnévi szerkezet keretében); „none” azt jelenti, hogy nincsenek levelek a fán (az igei szerkezet eleme). Szabó Lőrinc zárójellel oldja fel a disszonanciát. A prozódia zenei nyelven ismétli, amit a szöveg és a mondat szerkezet mond: az első sor áthajlással zárul, az ígéről levált vonzat a következő sorba kerül. A „hang” befejezetlenül csúng a sor végén, a sárga nem lévő levél paradoxonát jeleníti meg.

Ugyancsak *felszínes* az egyezés Shakespeare egy másik sonettjének egyik sorában:

„So that eternal love in love's fresh case
Weighs not the dust and injury of age.”

(„*Friss díszében az örök szerelem
nem méri az évek súlyát, porát.*”)

(108. SZONETT.)

Szabó Lőrinc fordítása.)

„*Dust of age*” („évek pora”) alapja: „dusty age [poros év]” < „age covered by dust [por borította kor]”, a minősítő hat a minősített szóra; „*injury of age*” („a kor ártalma”) értelme szerint „injury due to age [a kor ártalma]” < „age injured somebody [ártott a kor]”. Ezúttal a minősített hat a minősítőre.

Nem követhet helyhatározó vagy időhatározó módhatározót.

„*Bűnben s ezen a napon / [...] lettem az övé.*”

(Szabó Lőrinc: A HUSZONHATODIK ÉV.)

80. SZONETT)

A két határozó párhuzama *felszínes*. Ez kitűnik, ha helyreállítjuk az *alapul* szolgáló két kijelentést: (a) Ezen a napon lettem az övé, (b) ez bűn volt. Az ellentmondás tompul, ha megcseréljük a két határozót: „Ezen a napon bűnben lettem az övé.” Ezúttal azonban lemondunk a felsorolásszerű kapcsolatról. Ezzel elveszett a sor lényege: a „*bűnben*” és az „*ezen a napon*” párhuzama. Az a nap kilép a naptárból, az egymást követő napok végelelhatatlan sorából, és tárgyiasul, emléktárggyá válik, mint a bűnbeesés első, mindenkor emlékezetes napja, a további találkozások archetipusa.

(f) Tiltott határátlépésnek nyilvánul a *hírérték-szint* hirtelen módosítása:

„*La nuit nous nous unissons*

Dans une lutte faible et folle.”

(Éluard: LES SEPT POÈMES

D'AMOUR EN GUERRE)

(„*Az éj mely lanyha s tébolyult*

Küzdelemben fűz össze minket.”)

(HÉT HÁBORÚS SZERELMES VERS.)

Illyés Gyula fordítása.)

A harc lehet vad, elkeseredett, eszeveszett, örült, tébolyult a mindennapi szóhasználatban vagy annak perifériáján. Nem társítható vele a „*lanyha*” jelző, bár az alapszó-kincs eleme. Mint jelző korántsem „lanyha”. Váratlan és sokértelmű. A szerelmi csata ősi szimbólum. A közöslést jelentő igék eredeti jelentése nemegyszer „harc”, „ütés”.⁴ A kisgyerek verekedésnek fogja fel a közöslést. A „*folle*” ehhez az ontogenezisben és filogenezisben ősi képzetthez tartozik (önkivületi állapot). A „*folle*”-hoz alliterációval fűződő „*faible*” („lanyha”, „gyenge”) a vad (örült) küzdelmet idézőjelbe teszi, eredeti jelentését gyengíti, hiszen csak szerelmi „harcról” van szó. A „*faible*”-hez az adott kontextusban olyan kliséket is felidézhet, mint „gyöngé nem”, „megint gyöngé voltam”.

⁴ A *baszik* ige ótörök kölcsönszó. Eredeti jelentése „nyom”. Szinonimája, a *gyakik* ige ugor kori örökség. A vogulban „átszúr”, az osztjákban „üt, ver” a jelentése.

Mindkét szó konzonanciája („...*óh az l dallama*” Kosztolányi ILONÁ-jában) alkalmas a puha (női) test sejtetésére.

(g) Nem változthatja jelentését az ige, nem állhat egyszer csökkent, másszor teljes értelmében. A klasszikus retorika terminológiája szerint a felsorolás nem fér meg a *szillepszi*szel, melyben az ige skizofrén módon viselkedik, eredeti s egyszersmind átvitt értelmében áll.

„*Hear thou, great Anna! whom three realms obey,
Dost sometimes council take – and sometimes tea.*”

(Pope: THE RAPE OF A LOCK, canto III)

(„*Három hazán nagy Anna! úr ki vagy,
Itt tartsz tanácsot – s téa-partikat.*”)

(A FÜRTRABLÁS. Julow Viktor fordítása.)

A „*take*” először a komoly tanácskozársra utal mint jelentésében gyengült segédige, másodsor eredeti, teljes jelentésében, hagyományos teázásra.

(h) Nem módosulhat gyökeresen az egymást követő két szó *pragmatikai* jellege, konnotációja.

„*But we, brave Britons, foreign laws despised,
And kept unconquer'd and uncivilised.*”

(*De mi, derék britek, megvetettük az idegen törvényeket:
meghódítatlanok maradtunk, és civilizálatlanok.*)

(Pope: AN ESSAY ON CRITICISM)

Az angol szavak azonos szerkezete (*unconquer'd, uncivilised*) még hatásosabbá teszi a pozitív konnotációt hirtelen felváltó negatív konnotációt.

A konnotációváltás szemszög-váltással párosulhat.

„*On imagine difficilement
A quel point le succès rend les gens stupides et tranquilles.*”

(Apollinaire: LA VICTOIRE)

(„*Elgondolni is nehéz,
Milyen ostobává és magabizóvá teheti az embert a siker.*”)

(A DIADAL. Somlyó György fordítása.)

A második jelző szubjektív, a sikeres ember lelkiállapotának felel meg. A közvéleményt tükrözi az első jelző.

(i) Nem válthat a felsorolás *stílus szintet* sem. Heine prózájában gyakran esik a felsorolás magasról mélyre. A fennkölt hangnemet felváltja a nagyon is köznapi. Így amikor elmondja, hogy szenvedélye „*a szerelem, az igazság, a szabadság és a ráklevés*” (DAS BUCH LE GRAND, 7. fej.). Ügyetlenül és alighanem feleslegesen felszínre hozhatjuk a háttérben álló ideológiai mondanivalót: (a) Negatív hangnemben: szép és lelkesítő eszme az „Igazság”, „Szabadság”, de azért ráklevést enni sem rossz. (b) Pozitív hangnemben: nem elég, ha a szerelem, az igazság- és szabadság eszme mindennapi kenyerünk-ké válik, olyan élvezetes is lehetne, mint a ráklevés.

(j) Súlyosan sérti a felsorolást a *szófajváltás*, mivel ez a felsorolás alapszabálya ellen vét. A XX. század lírájában erre is akad nem egy példa.

„the little
lame balloonman
whistles
far and wee”
(a béna kis léggömbáros
füttyörész
távol és pici)
(e. e. cummings: IN JUST-)

Kereshetjük, hogy a tiltott határátlépés örömén túl mi indokolja a szófajváltást. Megkönnyíti, hogy az angolban ige és névszó, határozó és jelző között kisebb a távolság, s így könnyebben áthidalható. Elképzelhető, hogy a szópár első tagja, a határozó, beállítja a távolságot (objektív eljárás), s ezután megjelenik szemünk előtt a messzi távolba kitolt parányi léggömbáros (szubjektív élmény).

(k) Nem módosulhat a felsorolásban az elemek logikai szerkezete. Ez ellen vét W. H. Auden, amikor egy szintre hozza a kétváltozós ítéletfüggvénynek – $f(x, y)$ – megfelelő „aimless” „céltalan”-t és az egyváltozós – $f(x)$ – „alone” „egyedül”-t:

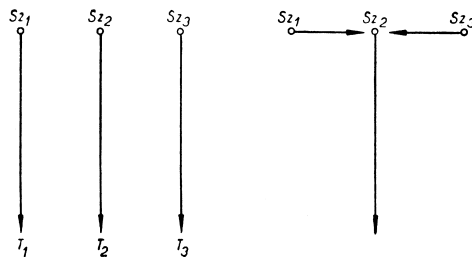
„A ragged ursine, aimless and alone...”
(Egy kopott mackó, céltalan és magános...)

A „céltalan” az alanyhoz másik változót, hiányzó célt rendel, „x mackónak nincsen y célja”. A „magános” tulajdonságjelző: „magános mackó” < „a mackó magános”. De nem beszélhetünk köznapi nyelven „céltalan mackó”-ról (ez azt jelentené, hogy a mackó céltalan, felesleges), és nem mondhatjuk, hogy „a mackó céltalan”, ha ezzel azt akarnánk kifejezni, hogy nincs célkitűzése.

A szabálysértés hozama

A szabálysértés szabály a költészetben, írja Pope verses poétikájában (AN ESSAY ON CRITICISM v. 149 és 179). Az „édes rendetlenség”-ről szól Robert Herrick egyik költeménye. A rendetlenség szabályait keresi Elide Pittarello (VERSO LE REGOLE DEL DISORDINE. In: ESPADAS COMO LABIOS. 1984).

A köznyelvi felsorolásban jórészt egymásból következnek az egymást követő minősítők, mondatok. Ez erősen csökkenti az elemek hírértékét, hatását. Az elemek vízszintes (szintagmatikus) kötöttsége elvesz kifejezőerejükből, lazítja a szavak és a tárgyak közötti kapcsolatot. A szavak használatának ezt a kétféleségét eltúlozva naivan így ábrázolható a költői és a köznapi felsorolás – a költői és köznapi szóhasználat – közötti ellentét:



1. ábra. A kötetlen és kötött szókapcsolatok sémája. Sz = szó, T = tárgy (a szó tág értelmében). A kötött szókapcsolatokban a szavak közötti kohézió lazítja a szavak és az ábrázolandó valóság kapcsolatát.

A szabálysértések és a szabálysértések pusztá lehetősége lankadatlan figyelemre készíti az olvasót. A köznapi beszélgetés során a félig kitalálható szó csak fél figyelmünket köti le. A váratlan jelző felszabadítja a szomszédos várható jelzők energiáját. Még az olyan banális jelzőkét is, mint a „szép” vagy a „nagy” Ady Endre BOSSZÚS, HALK VIRÁGÉNEK-ében.

Andrew Marvell KERT-jében a fű zöldje megfesti a gondolatokat, érzékvé teszi a metaforát. A „fakó”, az „ijedt” hagyományosan, közvetlenül kapcsolódik az „arc”-hoz, ellentétben az értelmezésre szoruló „üres”-sel.

„Arcunk fakó, ijedt, üres.”
(Tóth Árpád: A FÖLD ALATT)

Ez a szomszédság arra készítheti az olvasót, hogy az „üres” jelzőt is a szó szoros értelmében vegye, és üres profilt, kitöltetlen keretet képzeljen hozzá (mint Matisse egyes képein).

A szintváltás kölcsönösen megvilágítja a szomszédos elemeket. A HUSZONHATODIK ÉV idézett 80. SZONETT-jében az időhatározóval egy szintre helyezett „bűnben” a bűnt az emlékezetes találkozó adott keretévé alakítja át.

A pragmatikus értékváltás módosítja mindkét elem értékét, kettős értéket kölcsönöz nekik. Így Pope idézett soraiban az „uncivilised” kérdéssé teszi az „unconquer'd” pozitív értékét, utalva a Pax Romana előnyeire, s az „unconquer'd” menti a civilizálatlanságot, mint a szabadság árát.

A „take council” és „take tea” egy szintre hozása sokat elvesz a tanácskozás komolyságából, és szertartássá emeli a teavást.

A fennköltből köznapiúra váltás felszabadító, gátlásoldó hatását jól ismerjük a viccekben (legalábbis Freud 1905-ben megjelent tanulmánya óta).⁵ Heine a fennkölt eredményeket a rákleves szintjére hozza, de ezáltal konkrétábbá, valóságosabbá, hitelesebbé teszi a szabadságszeretetet.

A felsorolás vonzereje

A felsorolás ősi formája a kijelentések sorolása. Elemi módja az „önfelsorolás”. Egy kijelentés monoton ismétlése képez sorozatot a szertartásénekekben. A kijelentés egyik vagy másik elemének módosítása vezet az ismétléstől a paralelizmushoz. Robert Lowth előadásai hívták fel a figyelmet a BIBLIA formai kötöttségére, arra, hogy versben íródott.⁶ A *gondolatritmus* szó utal arra, hogy a verssé szerveződés a tartalomtól indul ki a Közép-Kelet költészetében, az óegyiptomi intelmekben, hárfásdalokban, a sumér és akkád mitikus eposzokban, a hettita népi imákban. A paralelizmus alkotja a KALEVALA vázát, a csuvas medvénekekét, hagyományos formája a karéliei finn és votják népköltészetnek.⁷

Felsorolásról igazában akkor beszélhetünk csak, amikor a felsorolás már nem kerete, szerkezete a szövegnek.

A középkori himnuszok magvát Jézus vagy Mária erényeinek felsorolása alkotja.

⁵ DER WITZ UND SEINE BEZIEHUNGEN ZUM UNBEWUßTEN (A VICC ÉS A TUDATTALAN). In: GW 6. k., SE 8. k.

⁶ Robert Lowth: DE SACRA POESIA HEBRAEORUM. Oxford, 1755.

⁷ Roman Jakobson: GRAMMATICAL PARALLELISM AND ITS RUSSIAN FACET (1966). SELECTED WRITINGS 3. 98–135. The Hague, Mouton. – Paralelizmus, VILÁGIRODALMI LEXIKON 10. Budapest, Akadémiai Kiadó.

„Te Ige az Úr szívéből, Út, Igazság és Ige,
 akit Jesse vesszejének, oroszlánnak olvasunk,
 atyád jobbjá, hegy és bárány, sarkalatos sziklakő,
 vőlegény, isten, galamb, láng, égi pásztor és kapu!”

(Szent Hiláriu: HAJNALI ÉNEK
 KRISZTUS ÉLETERŐL.
 Babits Mihály fordítása.)

Az erények sokaságán és sokféleségén keresztül az isteni hatalom végtelenségét érzékelteti a felsorolás. A felsorolás erre eleve alkalmas: a tagok számának nincsen felső határa.

A kegyes felsorolások szerényebb világi változata a tizenkettedik és tizenharmadik századi lovagregényekben a hölgy fizikai és erkölcsi erényeinek felsorolása.

Mellérendelt tagmondatokból álló *tirádá*ban sorolja fel Cicero mindazt, amit a jó szónoknak tudnia kell (ORATOR, caput 29). Harminchat gondolatalakzatot sorakoztat fel. Említetlenül hagyva, amit a mondat példáz: a felsorolást.

A felsorolás stílári közhely a didaktikus irodalomban, fantasztikus útleírásokban (SZENT BRANDÁNUS UTAZÁSA). A teljességre, hűségre törekvés menti. Szakértelem kimutatása. Evokáció. Humoros vetélkedő a felsorolás egyes fabliau-kban. Hatalmas pincét megtöltő palackok halmazát képezi le a borok hosszú sora;⁸ olvasni is fárasztó a parasztnak munkaeszközeinek számbavételét,⁹ megelevenednek a városok utcái, a kikötők, élénk tárul az áruk sokasága a kereskedők dicséretét tartalmazó fabliau-ban.¹⁰ Iróniával vegyes hivatásos öntudatot tükröz az igricek hangszereinek, erényeinek és gyengéinek lajstroma.¹¹

Az óriások méreteihez igazodnak a felsorolások Rabelais GARGANTUA ÉS PANTAGRUEL-ében. A kis Gargantua fogmosás után 215 különféle játékot játszik.

Az anafora, az azonos indítás, nyomatékositja, kiemeli a felsorolást. Az előrevetett alaptémát, a magányt, variálja a mondatok hosszú sora Christine de Pisan költeményében:

„Magam vagyok, ha ablakom kitérom,
 magam vagyok szobámba rejtezten,
 magam vagyok hallgatni nagy sirásom,
 magam vagyok, letörve, ernyedten...”
 (MAGAM VAGYOK... Illyés Gyula fordítása.)

Az ismétlésre eleve hajlamos zenei nyelv készséggel ad teret a felsorolásnak a vígoperában. Leporello listája – Don Juan szeretőinek mérföldes listáját mutatja be Leporello „vagasztalásként” Donna Elvirának, az utoljára elhagyott szeretőnek – a felsorolás karikatúrája (a *da capo* megsokszorozza, többszörösen visszhangozza a harci sikereket). – Donizetti CSENGŐ-jében Enrico valószínűtlenül hosszú listával jelenik meg, hogy megzavarja vetélytársát, Don Annibalét, a patikust, aki nászéjszakájára készül.

⁸ DES VINS D’OUAN XLI. RECUEIL GÉNÉRAL ET COMPLET DES FABLIAUX DU XIII^E ET XIV^E SIÈCLE. Ed. Montaiglon, Anatole de; Raynaud, Gaston (Paris, 1872–1890). Genève, Slatkine, tome 2: 140–144.

⁹ DE L’OUSTILLEMENT AU VILAIN XLIII, FABLIAUX, tome 2: 148–156.

¹⁰ LE DIT DES MARCHÉANS XXXVII, FABLIAUX, tome 2: 123–129.

¹¹ DES DEUX BORDÉORS RIBAU I, FABLIAUX, tome 1: 1–12.

Túl a mondottakon: felsorolásból áll Jacques Prévert negyvensoros LA BATTEUSE (CSÉPLŐ)-je. Felsorolás a címe és műfaja INVENTAIRE (LELTÁR)-ának, melyben egymást követi a mosómedve, a Napóleon-szobron dolgozó szobrász és a bánatvirág (a költemény 102 tárgyat lajstromoz). Analóg események láncolata, a szó tágabb értelmében vett felsorolás képezi a GILGAMES-eposz és nem egy népmese gerincét.

A felsorolások hírértéke

A felsorolás elemeit tartalmi megfelelésük fűzi egybe. Miben és milyen mértékben egyeznek az elemek. Clément Marot búcsúdalában nagymérvű az egyezés, szinte előre látható a következő láncszem. „Hölgyek”, „lányok”; „bálok”, „táncok”; a „lengedezések” szinonimája a „hajlongások”. – Théophile de Viau ódájában függetlenek, szándékosan különböznek egymástól az egymást követő mondatok:

*„Elöttem sötét varjú károg,
szemembe árnyék ujjá vág,
két menyét s két róka fut át
az ösvényen, amelyen járok;
lovamnak lába megbotol,
szolgám elméje megbomol,
hallom, a felhők hogy dörögnek,
egy lélek csak előmbe áll,
amonnán Kháron kiabál
és látom közepét a földnek...”*
(ÓDA. Illyés Gyula fordítása.)

A mondatok szerkezete, ritmusa lényegében azonos. Alany nyitja meg a mondatot, ezt követik a bővítmények, s állítmány zárja le a tagmondatot. A felsorolt tagmondatok tartalma annál változatosabb. Asszociációk, nincs közöttük tudatos összefüggés, legfeljebb tudattalan kapcsolat.

Apollinaire egyik költeményében csak az anaforikus I L Y A (ITT VAN) köti össze a felsorolt kijelentéseket. Az anafora egyúttal a költemény címe is.

*„Itt van egy tengerjáró amely elragadta kedvesemet
Itt van hat virsli az égen s ha jön az éj mintha lárvák volnának amelyekből kibújnak a csillagok
Itt van egy ellenséges tengeralattjáró amely megharagudott kedvesemre
Itt van egy fiatal fenyő melyet megtépzott az aknarobbanás köröttem
Itt van egy baka akit a mérgecgáz megvakított és úgy jár fel s alá...”*
(Somlyó György fordítása.)

Az egymástól független, egymástól elszakadt (tag)mondatoknak magas a szó (technikai értelemben vett) hírértéke, mely a lehetséges választások számától függően nő vagy csökken. De igen magas lehet négy egymást követő jelző hírértéke is, a szó technikai és köznapi értelmében.

*„S égtek lelkemben kis rőzse-dalok:
Füstösek, furcsák, búsak, bíborak”*
(Ady: PÁRIZSBAN JÁRT AZ ÓSZ)

A jelzőket párosító alliteráció (*f...f, b...b*) egyöntetősége még jobban kiemeli a jelzők szemantikai függetlenségét. A füstösségből nem következik a vers furcsasága, a furcsaságból bús jellege, sem ebből a bíbor. A kötetlenség felszabadítja a jelzők energiáját. Metaforikusak, de egyúttal megőrzik eredeti jelentésüket, érzékletességüket. Az alliteráció ugyanakkor egybefogja a verssort, megköti az elszabadult jelzőket. A tartalmi kötetlenség és formai kötöttség szervesen hozzátartozik a költemény mondanivalójához. Ennek egyszerű próbája a fordítás. A sorok jelentéktelenné válnak francia fordításban.

Nyitott kérdés: a hírérték és a humoros hatás kapcsolata. Nem oldható meg megnyitási szinten. A hírérték növelése önmagában nem humoros. Ha célszerűtlen a fel-fokozás (ha nincsen mondanivalója), egyszerűen groteszk. Valószínűleg feltételezi a hirtelen ellazítást, a magas fennkölt szintről való hirtelen alapszintre esést (mint Heine idézett felsorolásai). Ez egybeeshet a közönség felé fordulással, az olvasóval való cin-kossággal. A szépérzetet keltő szintváltások tárgyilagosak a szó szoros értelmében: céljuk a jelenségek minél hitelesebb ábrázolása.

A lírai költészetben nem komikus az ismétléssel, így a visszatérő anaforával társuló felsorolás. Ellentétben a Ionesco A KOPASZ ÉNEKESNŐ-jét bevezető szerzői utasítással: „*Angol polgári család lakása, angol karosszékkel. Hűvös angol este. Mr. Smith, angol úr, angol karosszékben, angol papucsban angol pipáját szívja, s angol újságot olvas az angol kandalló mellett. Angol szemüveget hord, s kis ősz, angol bajuszt visel. Mellette egy másik angol karosszékben Mrs. Smith, angol hölgy, angol zoknit stoppol. Hosszú angol csend. Az angol falóra tizenhét angol órát üt.*” (Gera György fordítása.)

Ellenállhatatlanul komikus, abszurdításban messze túlmege az angломánia paródiáján. Poénnel zárul. A poént jellege különbözteti meg Esterházy Péter egyik drámai zárlatú, sokban látszólag és ténylegesen hasonló (nem kevésbé parodisztikus) felsorolásától.¹²

A felsorolás egysége

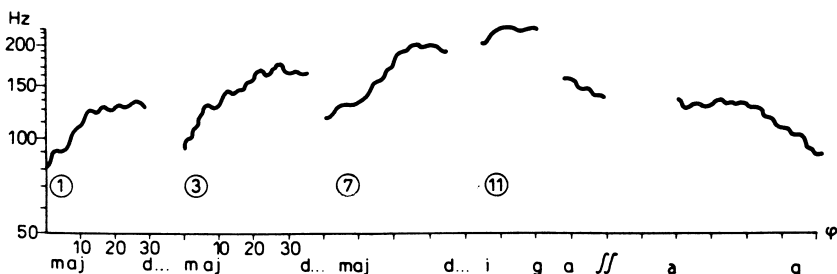
A felsorolás természeténél fogva nyitott forma: elvben határtalan. Az élő szó ugyanakkor világosan jelzi, hogy a felsorolás egységet képez. Szemantikai tesztek¹³ is igazolják azt a mindennapi tapasztalatunkat, hogy előre tudjuk, mikor ér a felsorolás végére a beszélő. Az *n-1* tagnál már tudjuk, hogy a következő taggal lezárul a felsorolás. A felsorolást alkotó szólamok megközelítően azonos dallamképlete jelzi, hogy szerkezeti szerepük azonos. Az utolsó előtti szólam dallama igyekszik az előzőkétől eltérni: magasabb vagy mélyebb szintet választ, és az utolsó szótagban figyelmeztetően felhajlik a dallam. Az elvben végtelen felsorolás is alá van vetve a *feszítés és oldás* zenei törvényének. Költői szintre emelik a felsorolás dinamikáját Vörösmartynak A GUTTENBERG-ALBUMBA írt, egyetlen mondatból álló ajánló sorai.

¹² „Ifjabb éveiben írói terveket szövögetett, irodalmi próbálkozásaival hazájában, melyet Magyarországnak hívnak, magyarok lakják, kik magyarul beszélnek, pontosabban magyar szavakat hajigálnak egymás orcájába, magyarul esznek, magyar fogaikkal magyar húst marcangolnak, magyarul szeretnek, magyar kezük magyar combon pihen, magyarul születnek és magyarul halnak meg.” (HAHN-HAHN GRÓFNŐ PILLANTÁSA. Magvető, 1991. 33.)

¹³ Fónagy Iván és Magdics Klára: A MAGYAR BESZÉD DALLAMA. Akadémiai Kiadó, 1967. 123–128. – I. Fónagy: FONCTION PRÉDICTIONNELLE DE L'INTONATION. *Studia Phonetica* 18. (1981.) 113–122.

„Majd ha kifárad az éj s hazug álmok papjai szűnnek
 [...] *Majd ha kihull a kard az erőszak durva kezéből...*”

Az utolsó előtti szakaszig növelik a feszültséget az egymást követő párhuzamos feltételes jellegű időhatározó mellékmondatok. A KÖLTŐI NYELV HANGTANÁBÓL-ban idéztem Ascher Oszkár interpretációját. Ascher felszínre hozza az írott költeményben rejlő dallamot. A sorkezdő mellékmondatok egyre magasabb szintre emelkednek, egy teljes oktávot fut fel a dallam, mire az utolsó, a leglényegesebb feltételt tartalmazó szólamhoz ér: „S a zajból egy szó válik ki: igazság...” Ascher előadásában az „igazság” szó első szótagjában éri el a tetőpontot a dallam:



2. ábra. Vörösmarty Mihály A GUTTENBERG-ALBUMBA című költeményének dallammenete Ascher Oszkár előadásában. A vers első, harmadik, hetedik sorában visszatérő anaforikus „majd” szó és a kulmináló „igazság” hanglejtésgörbéje. (A KÖLTŐI NYELV HANGTANÁBÓL-ban idéztem bővebb kommentárral, más összefüggésben.)

És csak hosszú (nyolc tizedmásodpercig tartó) szünet után oldódik a zenei és tartalmi feszültség.

A felsorolás eszmei mondanivalója

A felsorolás örömforrása az ismétlés, a legkisebb erő kifejtést igénylő nyelvi/szellemi tevékenység. Ugyanakkor sikerül kibontakoznia az ismétlési kényszer béklyóiból: a változatlan szerkezeti keretet más és más elem tölti ki. Változatlanul vissza-visszatér ugyanaz a zenei motívum, de a szöveg módosul. Ehhez hozzá kell tennünk: a szöveg nem módosul szabadon. A minősítőt nem követheti bármilyen másik minősítő, még ha találó is. A köznyelvi felsorolás szigorú szemantikai korlátozásoknak van alávetve. Az ismétlési kényszer ezen a szinten sem sikerül teljesen kiküszöbölni. A felsorolás síneken fut. Ragaszkodnunk kell meghatározott szemantikai, stilisztikai, pragmatikai keretekhez (még ha nem tudjuk is ma pontosan meghatározni a kereteket).

Más szóval: bizonyos jelentéselemek orgonapontként végigkísérik a szavak, tagmondatok, kijelentések sorozatát.

Történeti szemszögből nézve, a költői és irodalmi művek tanúsága szerint, a felsorolás elemeinek hírértéke növekszik a századok folyamán. A jelzők egyre pontosabbakká válnak, a kijelentések a valósághoz igazodnak, és egyre kevésbé engednek az ismétlési kényszernek. Egyre nagyobb árat fizetünk az ismétlés örömeért. Készséggel fizetünk, mert a valóság megragadása, lelki tartalmak kifejezése nagyobb és teljesebb (zavartalanabb) örömet szerez az egyszerű, pusztán ismétlésnél.

A felsorolás a maradás és változás sikerült egysége, a kettő egységének prototípusa.

Ezt az eszmei keretet szövegtípusonként különböző ideológiai tartalmak töltik be. Jósua könyvének 15. részét két felsorolás alkotja. (a) Júda fiai földjének határait követi tizenkét versen át, (b) Júda örökségét sorolja el: „*A Júda fiai nemzetségének városai pedig a déli végtől kezdve Edom határa felé valának: Kabseél, Éder és Jágur; Kína, Dimóna és Adada; Kedes, Hásor és Ithmán...*” (Károli Gáspár fordítása.)

Negyvenhárom versen át következnek a kötőszóval egybefűzött földrajzi nevek. A nagyság és hatalom öröme társul itt a felsorolás örömeivel.

A szokott keretein túlradó ismétlés (fabliau-k, Rabelais, Leporello listája) a korlátlan étvágy, a bőség áradása és kézzelfogható bizonyítéka. Egyúttal étvágyunk, erőnk, potenciánk tudatának narcisztikus élvezete. Rabelais reneszánsz óriásának uretrális potenciáját mutatja be, amikor Gargantua vizeletével tűzvészot olt. Emlékeztet ez kamasz gyerekek egyik kedvelt versenyjátékára: ki tud messzebb vizelni. Ez lehetne a „ki tud hosszabb felsorolást írni” egyik ösztönforrása.

Középkori himnuszokban, litániákban a felsorolás az isteni hatalom korlátlanságát hivatott kifejezni.

Varázsenekékben, ráolvasásokban a felsorolás (az ismétlés) hipnotikus, mágikus ereje érvényesül.

Catenával – láncos szófűzéssel – párosulva (*a b b c c d... m n*) az egymást szükségszerűen követő, az egymásból következő események láncolatát, a sorsszerűséget fejezi ki a felsorolás. Így a generációk felsorakoztatása a BIBLIÁ-ban: „*Élt vala pedig Ádám száz harminc esztendőket, mikor nemzené az ő fiát az ő képére és hasonlatosságára és nevezné annak nevét Séthnek [...] Éle pedig Séth százöt esztendőt, és nemzé Énost [...] Éle pedig Énos kilencszáz tizenkét esztendőket és nemzé Kénánt...*” (MÓZES I. 5. 3–32.)

A szükségszerűséget fejezi ki a *catena* típusú felsorolás a középkori haláltáncokban: nyelvi vetülete az egymás kezét fogó táncba kényszerítetteknek. Egy sorba kerül (a felsorolásban a szó szoros értelmében) a paraszt, a katona, a patkolókovács, a kereskedő a királlyal, a pápával.

Az „elszabadult” felsorolás, melyben rendszertelenül követik egymást az elemek, szavak vagy kijelentések, az apokaliptikus káoszt érzékeltetik Théophile de Viau ÓDÁ-jában. Világvégével zár Rimbaud anarchikus felsorolása a SZÍNES METSZETEK II. ciklusában. Apokaliptikus hangulatot teremt Ady a kijelentések közötti kapcsolat drámai hiányával az EMLÉKEZÉS EGY NYÁR-ÉJSZAKÁRA című versben.

Dallammal párosulva a felsorolás befogja, egységbe foglalja a végtelent. A felsorolásnak ezt az aspektusát mutatja be Heine (lefordíthatatlan) hatsoros költeménye:

*„Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die lieb' ich einst alle in Lebenswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.”*
(DIE ROSE, DIE LILIE...)

*(„Rózsába, galambba, napfény-, liliomba
voltam szerelmes ifjúi koromba.
Ma mást szeretek; bevonult a szívembe*

*a szende, a zsenge, a gyenge, a lenge.
Minden gyönyörömmek ő maga az orma:
ő rózsza, galamb, napfény, lilium ma.”*

(RÓZSÁBA, GALAMBBA...

Komlós Aladár fordítása.)

A felsorolással, a felsorolt főnevek sokféleségével érzékeltetett végtelen bizonyul megbonthatatlan, a végtelent magába foglaló egységnek. Heine ezt fonetikai anticiációval érzékelteti: az „*Eine*” eleve benne rejtett a felsorolt szavakban.

Az írott felsorolás elfelejtethetné, hogy időben lejátszódó folyamatról, idősorozatról van szó. Esterházy Péternél a HAHN-HAHN GRÖFNŐ PILLANTÁSA-ban, a regény közepe táján szokatlanul hosszú – egy tizenegy soros, majd egy harminchat soros – tagmondat-sorozat lepott meg (112–114.). Enélkül talán eszembe se jutott volna a felsorolás mögött valamiféle, az egyes felsorolások funkcióján túlmutató „eszmei tartalmat” keresni. (Megfelejtkeztem arról, hogy a felsorolás költői alakzat, akárcsak a chiazmus vagy a reddíció.) „*Fiatalon vadul és viharosan utazott, igenebből állt össze az élete [...], mindenre vágyakozott [...] és sok foggal nevetett. Volt, hogy a »gömbölyű« Passaunál megvonta a vállát, és hagyta a fenébe a Dunát [...] tanulmányozni kezdte a mathezist kicsit összevissza [...] a szünetekben Rilket fordított, ezer életet képzelt magának, egyet Eschingenben, egyet az obligát Ulmban, egy aranyszélűt (»katolikus pogányt«) Melkben, egy kicsi életet Bécs után Petronellnél (alias Carnuntum), Marcus Aurelius árnyékában, egyet Komáromban (a barátja ott volt jampec az ötvenes években) [...] egyet a Mohácsi síknál, a Csele-patak partján nevelné rakoncátlan kölykeket egy gonosz lelkű, de nemileg vonzó asszony jármába kényszerülve [...] ezer életet!, s minden könnyen múló nap jelezte is ezt az ezer-séget [...] habzsolta, szívta magába, amit látott [...] darvakat, kócsagokat, verssorokat [...]*”

A felsorolás egyedül képes arra, hogy megadja a mértéktelenségre a lehetőséget a grammatikális kereteken belül. (Nincsen olyan nyelvtani szabály, mely határt szabna a felsorolásnak.) De másra is képes. És a felsorolás rejtettebb funkciója kifejezésre jut a felsoroláson belül. A bécsi parkban ülve arra gondol a narrátor, hogy „*egyszerre ott van mindenki, Schnitzler, Trakl [...] halottak sétálnak az ápolat utcácskákön*” (112.). A narrátor „*a Dunára gondolt, az ezer Dunára, melyet ő néz, érrefelé tudni, ezer éve [...] Az idő, az érintette meg*” (114).

Az egymást követő nyelvi események azonos szerkezet részei. Virtuálisan egyidejűek. Nyelvi szinten megvalósítják a narrátor fantáziáit: „*Most éppen annyi esztendő van, mint apám a deportálásunkkor. Most meg annyi, mint volt az a bizonyos tanárom [...] az érettségimkor [...] Mozart meg már halott.*” (116.) A felsorolás minden eleme feltételezi a megelőzőt, és előlegezi a következőt.

„*Im Gegenwärtigen Vergangenes und Dauer im Wechsel.*”

(*A jelenlevőben ott a múlt, s az állandó a változásban.*)

(Goethe: EINS UND ALLES)

Kiindulásunkhoz visszatérve, a reddíció alakzatának megfelelően és a felsorolást mitikus méretekre növelve úgy is mondhatjuk, hogy szintézise annak a két elemi erőnek, melyekről Freud ír AZ ÖRÖMELVEN TÚL-ban: az ismétlési kényszer formájában megjelenő halálösztönnek, Thanatosznak, és az ezzel talán sikeresen harcoló nemi ösztönnek, Erósznak.

Somlyó György

VERS (?)

magánmagam és közmagam
 egymagam és másmagam
 közmológiám és kozmogóniám
 ideológiam és mitonómiám
 utolsó agorám – agóniám
 hol egy szál ágon ágálok
 monado- és mondandológiam
 csupa ál-ok váló-ok a valótól
 tat nélküli hajóorr
 mely felröppen a habokból
 hisz illik az egy halótól
 hogy legyen még nála jókor
 egy versezetre való toll
 (ha nem hát a sarki boltból
 ordinaré ordinátor)
 hogy kiléphessen magából
 akár egy *Memóriából*

POLITIKA

Kordal

Rémlik hogy már ötven éve
 Ilyen címmel (ámmal-ímmel)
 Írtam verset (máris *élve*)
 S most e vers is arra rímel

Mínta barlangfalra – írtam
 Naiv *magdalén* hitemmel
 Hogy az írással kiirtsam
 (Mi másért is ír az ember

Ötven vagy húszezer éve?)
 Mért ír mért rajzol az ember?
 Hogyha kell – szívét kitépve?
 S ha nem is – foggal-körömmel?

Ha írtam – hiába írtam
Kik vésték – hiába vésték
Hiszen mindazóta *itt van*
Ez az eredendő vétség

Hogy tanuljuk és tanítsuk
Tízezredéveken át is
Örökünk Ó Ha nem is *sub*
Specie aeternitatis

*

Ez a Szfinx örök talánya
(Van-e aki választ ad rá?)
„Aki nem tudja csinálja
S nem csinálja aki tudná” –

Mi az? – Ne kutasd királyi
Önváddal Ne lóss ne fuss
Szemedet se kell kivájni
Vak vagy úgyis Oidipusz

A CICA... (REJTELMEIBŐL)

1. ...ha magyarázok neki
úgy néz rám mozdulatlan figyelemmel
mint aki érti nagyon is érti
és talán felelne is rá
ha nem tartaná merő hiúságnak
és nem kellene attól tartania
hogy a mi
(biológiai? szellemi?)
nívónkra kell leszállnia

2. ...akkor is mozdulatművész
amikor mozdulatlan

akkor a legbeszédesebb
amikor meg se nyikkan

akkor a legmesszebb levő
amikor éppen itt van

Kocziszký Éva

PÁN

Természetmítosz a felvilágosodás és a romantika gondolkodóinál

„...széphangzású pásztorsípján,
melyet ő maga eszelt ki,
istennel teljes szíréneket
szólaltat meg.”
(Epidaurosi himnusz Pánra)

1. Pán, a kecskeisten és a mindenség ura

Mi köti össze ezt a „halála” után feledésbe merült görög istenséget az újkor gondolkodástörténetével? „*Et in arcadia ego*” – hangzik egy évszázadon át a pasztorálban, illetve a természet és az antik táj iránti nosztalgiáját kifejezni akaró modern intellektuel érzésvilágában Goethén át a magyar Kazinczyig.¹ Ő, a modern intellektuel – legyen egyébként akár költő, festő, tudós vagy gondolkodó – fedezi fel ismét Pánt, az árkádiai pásztort és vadászt, a syrinxén melankolikus dalt játszó szerelmezt, a vadonok és rétek nyugtalan, magányos s ugyanakkor dionysosian mámoros lakóját. Pán számára többé nem az ördög megjelenési formája – amivé a középkori ikonográfiában vált –, hanem egy elmúlt, boldog s talán primitív létforma képe. Egy olyan korszaknak a természet és a természetesség iránti vágyakozása fejeződik ki benne, amelyet a racionalitás uralma jellemez. A ráció pedig még a maga ellenutópiáit is uralja: ezért Pán nemcsak a kecskeisten, de annak kései allegorézise is, azaz Pán mint Mindenség, mint a teremtett világ, a maga egységében. Nem véletlenül eredeztetik Pán nevéből a „pantheizmus” fogalmát is. A mitológiai felfedezés tehát egyúttal pusztá absztrakció is marad. Árkádia – ez az ősi táj, e csodálatos, buja, illatozó kert – egyszersmind a modern tudomány és filozófia *tárgyaként* tekintett természettel is azonosul. E két komplementer pólus – nosztalgia és racionalitás – mellé harmadikként a korszak történetfilozófiai spekulációi társulnak. Pán: a „halott isten”, az elmúlt antikvitás, a szépség és idealitás egykori világa, s mint ilyen a modernség ellentéte – legalábbis a „querelle des anciens” szellemében.

Ha össze akarnánk fogni e három értelmező vonulatot, akkor Pánt valahol a természetéről és a történelemről való gondolkodás metszészvonalán kellene elképzelnünk – mint egyébként minden hasonló, félig állati, félig emberi vagy óriás monstrumot.² Egy ilyesfajta lokalizálás szükségképpen elnagyolt, homályos, s csak az értelmezéstörténet fölvázolásával pontosítható. Mielőtt azonban ennek nekivágnánk, s megkísérelnénk áttekinteni Pánnak modern, nemcsak ellentmondásos, de bizonyos inkonzekvenciáktól sem mentes alakváltozásait, meg kell vizsgálnunk, hogy mely források szolgáltattak ennek az értelmezéstörténetnek az alapjául.

Pánt legelőször a XIX. homérosi himnusz mutatja be részletesen. Eszerint: Pán „*Hermész szeretett gyermeke*”, „*kecskepatájú*”, „*kétszarvú*”, „*zajszerető*”, „*lombos völgyek ölén nimfák táncos seregével kószál*”, „*nádsípján elragadó dalt játszik*”. A nevetős, patás, szarvas, szőrös testű, elbűvölően muzsikáló istenség valódi csudalény az istenek között: nem csoda, hogy az olymposiak kacajra fakadtak, amikor a boldog apa (Hermés) kedves

csemetéjét bemutatta nekik: „megörült szívében az összes égilakó, de leginkább Bakkheiosz Dionüszosz: s Pánnak hívták, mert neki mindnyájan megörültek”.³ A történet csattanója tehát már ekkor azon a később elterjedté vált szójátékon alapul, miszerint az isten neve (mely helyesen vagy a *pa-* [„legeltet” jelentésű] tőből vagy esetleg a *pa-* becenévből származik)⁴ összecseng a *παν* („minden”) névmással.

Ez a játékos névfejtés minden bizonnyal a himnusz intenciója ellenére vált a későbbi allegorézis egyik forrásává. Platón KRATYLOS-ában hivatkozik erre a szójátékra, s új értelmet ad neki. Sókratés, a briliáns etimológus, így magyarázza meg beszélgetőpartnerének, Hermogenésnek, a Hermés és Pán név jelentését:

„S. Valóban, a Hermés név valamiképpen a beszédre kell, hogy vonatkozzék; tolmács [herménéus], követ, tolvaj, beszéddel csaló és kereskedő: mindenben legfontosabb a beszéd ereje. [...] Aztán meg annak is megvan a valószerűsége, barátom, hogy Hermés fia a kettős alakú Pán.

H. Hogyan?

S. Tudod-e, hogy a beszéd mindenről [pan] hírt ad, mindent körüljár és megforgat, és kettős természetű, igaz is meg hamis is?

[...]

Ami igaz belőle, az sima és isteni, és fent lakik az istenek között, ami pedig hamis, hazug, az lent, az emberek között, durva és bakszerű, azaz tragikus. Hiszen éppen a tragikus életkörben van a legtöbb műthosz és hazugság.

H. Igazad van.

S. Joggal nevezhetnék tehát azt, ami mindenről hírt ad [tudniillik a beszédet, pan mé-nüön] és mindig mozgásban van [aei polón] Pan aipolosnak, kecskepásztor Pánnak, aki kettős alakú fia Hermésnek, felül sima, alul pedig durva, és olyan, mint a kecskebak. És Pán bizonyára a beszéd vagy a beszédnek testvére, ha már egyszer a Hermés fia.” (KRATYLOS 408 a–d)⁵

Írónia és komolyság, a nyelv lehetőségeivel való játék és ugyanakkor a gondolkodás nyelviségének ad absurdum vitt tanúsítása – mindezek nehezítik a dialógus értelmezését. Továbbá az idézett szómagyarázat is rendkívül sajátos, egyedülálló. *Pán*: mint a *mindenről* – igazról és hamisról egyaránt – hírt adó, a kettőt elegyítő beszéd. Vagyis az, ami köznapi, ami antifilozofikus, ami szétválaszthatatlanul elegyít igazat és hamisat, vélelmet és valós ismeretet – egyszóval az, ami a gondolkodó fő ellensége. Pán ennyiben egy filozófiai önreflexió kezdetét jelölheti, egy torzképet a görbe tükörben,⁶ s ezzel önkéntelenül is előremutat modern recepciótörténetére. Mint alább bemutatom, talán a mitológia maga sem más a XVIII. századi gondolkodók számára, mint az önismeret ilyesféle görbe tükre, mint racionalitásuk határa.

A homérosi himnusz és Platón ugyan általánosan ismert volt a XVIII. században, a korszak allegorézisre hajló gondolkodására azonban sokkal kevésbé hatottak, mint a hellénisztikus, sőt császárkori források. Ezek között is első helyen állnak a mai ismereteink szerint az i. sz. III. századra datálható orphikus himnuszok, amelyek ősiségében a XVIII. században még nem kételkedtek. Ezek közé tartozik Pán orphikus himnusza is, amelyet a sztoikus, neoplatonikus közvetítés révén a mi alábbi szerzőink is folyamatosan idéznek. Hadd idézzem azonban először én is e himnusz elejét, saját értelmező fordításomban:

„Pánt, a hatalmasat, szólítom én, a pásztoristent, a Mindenség egészét,
az Eget, a Tengert, a Mindenható Úrnó Földet,
és az örökéltű Tüzet, mert ők mind tagjai Pánnak.

*Jöjj, örömteli, ugrándozó, körben táncoló, a Hórákkal együtt trónoló,
kecskelébú, bakkhans kedvű, megittasultan barlangban időző,
te, aki a világharmóniát zenged játékos sípodon...⁷*

Ez a szöveg már nemcsak játszik a névetimológiával, hanem az árkádiai pásztoristenségből, az Attikában is tisztelt termékenységestenből a Mindenség, a Kosmosz allegóriáját bontja ki. Nagyobb léptű metamorfózis aligha eshet meg mitikus alakkal. Így Herbig nyomán jogos volna tulajdonképpen egy teljesen másik istenségről beszélni, amelyik egy sajátos monoteisztikus tendencia szülötte, s valójában csak ikonográfiailag kapcsolódik majd az árkádiai Pánhoz, mivelhogy ő maga mint a Mindenség, kép és alak nélküli.⁸ Ő az összes istenség egybefoglalója, „daimón, akit ezer néven tisztelnek”, „mindennek nemzője, mindenben tenyésző”: maga a Természet, az isteni, szellemmel teljes, ittas Physis.

A mitológiai hagyományozásnak azonban csak látszólagos paradoxona, hogy az újplatonikus, késő sztoikus spekulatív értelmezés szinte együtt születik meg a legérzékibb Pán-történetekkel, mint amilyen Pán és Syrinx nimfa szerelmének ovidiusi története. A METAMORPHOSES e története ugyanis éppúgy „modern”, mint a filozófiai allegorézis. A szerelmi vágy szublimációjának, a művészetben való feloldódásának egyik első ábrázolása: Pán beleszeret a szépséges és muzikális nimfába, aki azonban nem akar vele hálni – inkább nádszállá változik. Pán azonban letépi a nádat, sípot készít belőle, s azon panasolja el szerelmi bánatát. Ez a történet és Vergilius kései bucolicája lettek az orphikus himnusz mellett a legismertebbek, jóval maguk mögé utasítva a klasszikus görög forrásokat és Platont is.⁹ Az értelmezéstörténet másik, ugyancsak szükségszerű paradoxona abban mutatkozik meg, hogy a Mindenséggel azonos Pán alakja jószerével egyszerre születik meg halálának legendájával, azzal a történettel, amelyet Plutarkhos jegyzett le a DE DEFECTU ORACULORUM XVII. fejezetében. Az egyik ugyanis valamiképpen kizárja a másikat. A történetet Plutarkhos egykori grammatikatanárától, Epitherséstől hallotta, akinek apjával esett meg a következő, mint mondja, számos tanúval igazolt eset: (Epithersés) „Azt mesélte, hogy egyszer Itáliába tartott egy jól megrakott, sok utast szállító hajón. Már éppen esteledett, amikor az Echinasznak nevezett szigetek mellett hajóztak el, s a szél alábbhagyott, a hajó pedig Paxos¹⁰ felé sodródott. Még szinte mindenki ébren volt, s a legtöbben még a vacsora utáni borukat sem itták ki. Ekkor Paxos szigete felől hirtelen hang hallatszott, mintha valaki hangosan szólítgatná Thamust. S ez mindenkit ámulatba ejtett. Thamus az egyiptomi kormányos volt, akit név szerint aligha ismert a legtöbb utas. Kétszer szólították, de ő csak harmadszorra felelt. Ekkor az, aki őt szólította, fölemelte a hangját, azt mondta neki: »Ha elhajózol Palódés túloldalán, jelentsd meg, hogy a Nagy Pán halott!« Amikor a hajó utasai ezt meghallották – mesélte Epithersés –, megrökönyödtek, s azt fontolgatták, hogy vajon nem lenne-e jobb kitérni a parancs elől, vagy mégis engedelmességni kellene neki. E körülmények között Thamus azt fontolgatta az elméjében, hogy ha föltámad egy kis szellő, ő szép csendben majd elvitorlázik, de ha nem lesz szél, s a tenger csendes marad, akkor meg fogja jelenteni azt, amit hallott. Nos, amikor Palódés másik oldalára értek, s nem volt szellő s egy hullám sem, akkor Thamus a taton állva a part felé fordult, s elismételte azt, amit hallott: »A Nagy Pán halott!« Még be sem fejezte, amikor iszonyatos síró hang tört fel, nem egy ember jajveszékélése, de sokaké, s a döbbenet kiáltásai vegyültek belé. A sok utas révén azután elterjedt a történet egészen Rómáig, s Tiberius császár magához hívatta Thamust. A császárt annyira lenyűgözte a történet, hogy elkezdett nyomozni, ki is volt az a Pán. Udvarának tudósai arra az eredményre jutottak, hogy Pénélopé és Hermés fia lehetett.”

Ezt a történetet több okból tartottam fontosnak idézni. Először is azért, hogy érzékeltessem: nem lehet elcsépelni, akárhányszor idézték is, van benne ma is valami ellenállhatatlanul magával ragadó és megmagyarázhatatlan, ami bizonyos mértékig elvész mind romantikus, mind korábbi hagyományos értelmezéseiben. A romantikus értelmezés lényege abban áll, hogy a Természet allegorikus képe valóban csak akkor gondolható el, amikor vége szakad a görög világnak s vele együtt az antik természeti istenhitnek is. Amikor – Heideggerrel fogalmazva – a physis allegorizálható, instrumentalizált természetté, azaz „natúrává” válik. A Mindenség-Pán, Natúra, megjelenését előfeltételezi a Nagy Pán, Physis halála, amit a mitológusok e kettő összeolvadásában érzékelnek. Amire azonban ez az értelmezés nem figyel fel, azt szeretném én most poentirozni, s ez a második ok, amiért idéztem a szöveget: Tiberius császár nem tudja, hogy kiről is van szó, ki az a Pán, aki „meghalt”! Ő is csak a tudósai kutatására hagyatkozhat, akik nagy nehezen arra az eredményre jutnak, hogy föltehetőleg (!) Hermés és Pénélopé fiáról van szó.¹¹ Egyszóval Pán halálának híre idején már rég „halott” volt, már azt sem tudták, kiről van szó. A mitológia tudományára hárult a feladat, hogy kilétét felderítse – sikertelenül. Végezetül a történet harmadik tanulsága egy sajátos keresztény recepciótörténet, mely a Plutarkhos-történethez kapcsolódik, s bizonyos időbeli korrespondencián alapul. Eusébios az első (i. sz. 340), aki a történet időpontját – Tiberius császár alakja nyomán – Jézus Krisztus kereszthalálával azonosítja: eszerint Pán nem más, mint az antik istenek (démonok) összefoglaló neve – s a szózat az ő halálukat jelentette be. Nem sokkal később (i. sz. 397) Paulus Marsus az ellenkező következtetésre jut: a szózat csak a Mindenség Urának, Jézus Krisztusnak kereszthalálát adhatta hírül, hiszen Ő maga a Mindenség, Pán! S ezzel az értelmezésével a modern koron át végighúzódo hagyományt nyit meg.

Ha én magam osztom is Herbig véleményét, miszerint a Marsus-féle „keresztény” magyarázat valójában inkább blaszfém, s a felelőtlen nyelvi játékon túl minden plauzibilitást nélkülöz, mégis meg kell állapítani, hogy az orphika, a sztoa és a neoplatonizmus nyomán a legutóbbi verzió lett a legnépszerűbb. Pán, a Mindenség, a Világ-lélek és a Pantokrator analógiáját nemcsak az itáliai reneszánsz gondolkodók népszerűsítették, de polihistorok, költők és teológusok is, s időről időre háttérbe szorították azt a véleményük szerint merőben külsőleges és babonás feltételezést, miszerint Pán már csak a külseje s szexuális hajlamai miatt is az ördöggel lenne azonos. E kétely Pán pozitív alakját illetően azonban sosem volt teljesen elhallgattatható – mint erre majd kitérünk –, s a középkortól Thomas Mannig kimutatható. Az egyes értelmezések egyoldalúsága ellenében talán éppen a szüntelenül újra restituálódó értelmezői ambivalencia az, amely e mitológéma XVIII. századi történetének is különös érdekességet ad, ezek a feszültségek azok, amik miatt érdemes végigvizsgálnunk e mitológiai alak értelmezéstörténetét.

2. Pán: a civilizálatlan vadember és a (hamis) próféta

Modern értelmezéstörténeti áttekintésünket Francis Baconnel kezdjük. Az ő mitológiaértelmezése ugyanis egészen a romantikáig hatott, s mindaddig gyakran idézték, amíg Creuzer mitológiája, Schelling mítoszfilozófiája s a mindkettőjükre nagy hatást gyakorló goethei költészet a maga szimbolizmusával látszólag végérvényesen háttérbe nem szorította az allegorizist. Benjamin Goethe-kritikája és az allegóriát rehabilitáló kísérlete azonban nemcsak a mitikus szimbolizmus határait és elméletének korszerűtlenségére, a XX. századi gondolkodói és művészi törekvéseitől való idegenségére

hívta föl a figyelmet, de arra is készítheti Bacon újabb olvasóit, hogy felfedezzék mítoszfejtéseinek sajátosan a visszájára forduló aufklérizmusát, amely ezzel az ambivalenciájával a modern allegorézis irányába mutat. Amikor Bacon a mítoszt olyan „történeti jel”-nek gondolja, amelyikben benne rejlik az „*emberi nem tendenciája*”, Kant látásmódját előlegezi meg, s egy történeti aitiológiából nem lép ki. Másfelől azonban talán egyetlen későbbi aitiológia sem bizonyítja olyan nyilvánvalóan a maga csődjét, mint éppen a Baconé, mivelhogy nem képes áthidalni a szakadékot mitikus kép és exegetikus értelem között – s ezzel valójában mégiscsak azt juttatja érvényre, amiben az allegorézis kisajátíthatatlan aktualitása rejlik. Creuzert idézve: „*hasonlatos az allegória a sötétséghez és az éjszakához...*”.

Lord Francis Bacon két korai munkájában is védelmébe veszi az allegorikus látásmódot: a DE DIGNITATE ET AUGMENTIS SCIENTIARUM-ban (angolul: 1605, latinul 1623) és az 1609-es DE SAPIENTIA VETERUM előszavában. Megállapítja, hogy a mítoszokat olyanok találták ki, akik elsőként örömet lelték a képes beszédben, a parabolákban. Az allegorézis tehát nem a mítoszok kései, utólagos értelmezése, hanem eredeti sajátosságuk. „*A parabola ugyanis megelőzte az érvelést, ahogyan a hieroglifa is előbb volt a betűírásnál.*”¹² A régiek tehát, nem lévén még képesek a diszkurzív gondolkodásra, mély értelmű történeteket beszéltek el a mítoszaikban, melyeknek mindegyike egy-egy sajátos fogalmi lényeggel rendelkezik. Így foglalták össze például Orpheus történetében mindazt, amit kezdetben e filozófiáról gondoltak, Perseusban a háborút, Oidipus és a szfinx történetében a tudomány hasznának problémáját – és persze Pánban mindazt, amit a Természetről tudtak.¹³ A mítoszok tehát számukra „*az emberi értelem találmányainak és következtetéseinek*” első szemléltetésére szolgáltak.¹⁴

Pán mitikus példáját Bacon annyira megkedvelte, hogy mindkét említett munkájában részletesen kifejtette.¹⁵ Pán számára ugyanis a modern természettudományos világlátás első, még kezdetleges képe. A mítosz elemzését a származástörténettel kezdi, hiszen minden dolgot a keletkezéséből (az okából) kell megértenünk. Az isten több mint húszféle hagyományozott leszármaztatásából három forráscsoportot választ ki, s mindegyiket konfrontálja a világ keletkezésének, okának zsidó-keresztény magyarázatával. Az első forráscsoport (HOMÉROSI HIMNUSZ, APOLLODÓROS. EPIT. 7,38, továbbá Cicero DE NATURA DEORUM 3, 56) szerint Pán Hermésnek – azaz (ahogyan Bacon nyilván Platón nyomán magyarázza) az Igének – a gyermeke. A második variáns (Vergilius GEORG. 1, 17 és egy LUCANUS-SCHOLION nyomán) Pénelopé és a kérők közös fiának tartja. Pénelopé ugyanis együtt hált az összes kéréssel, kiknek magvai összekeveredtek, s így jött azután létre a mindenség, Pana. Ez az elbeszélés Bacon szerint az atomisták világmagyarázatát előlegezi meg, de biblikusan is értelmezhető, amennyiben minden az Ige (az isteni mag) által jött létre. A harmadik származástörténet (egy THEOKRITOS-SCHOLION nyomán) Jupitert teszi meg apának és Oinoét, vagyis a Szégyent, anyának, s ezzel a legkönnyebben fordítható metafizikus allegorézisbe: „*A világ állapotáról ugyanis azt mondhatjuk – érvel Bacon –, hogy az nem kezdetben, a születésekor lett romlott, hanem csak Ádám bukása után lett a bűnnek és a halálnak kiszolgáltatva. Ez az állapot Isten és a Bűn (azaz a Szégyen) közös gyümölcse, és az is marad.*” Bacon célja azonban nem a keresztényiesítés, hanem az egymás mellé állítás: az ókori „természettudomány” és a bibliai elbeszélés két – egymást kiegészítő igazságának kimutatása. Baconnek ez az eljárása megfelel annak a szemléletmódnak, ahogyan a teológiát besorolta a tudományok rendszerébe, vagyis a természetes tudományok mellé rendelte, mint amelyik az előzőekkel szemben ugyanazon kérdésekben nem a valóságra, az em-

píriára és az indukcióra hagyatkozva adja meg a válaszait (következésképp nem sorolható közénk), hanem a kinyilatkoztatás alapján, amit éppúgy tiszteltben kell tartani, mint az empirikus tudományokat. „*Ez a Pán ugyanis – összegzi Bacon – a következő eredettel rendelkezik: az isteni Igéből származik a hozzávegyült anyaggal (a káosszal) együtt, s a bűn, illetve a belőle létrejövő romlás által lépett elő.*”¹⁶ A mítoszselemezés tehát a természet, a teremtett világ egyfajta új apologetikájához vezet, mely kimutatja annak eredendő dualizmusait, mint amilyen anyag és szellem, Természet és Ige avagy test és lélek kettőssége. Pán ezután nem az ördögi, bűnös természet, ahogyan a reformáció nyomán tanították, hanem a kettős természet. Már nem romlott, és még nem cinikus, s mosolyra készítő félig állati, félig emberi formájában is leginkább fenséges. Egyes testrészeinek allegorikus értelmezésében nyer ez leginkább hangsúlyt. Például, amikor meg tudjuk, hogy „*szarvai*” a „*világ formáját*” jelképezik, mert a „*dolgok természete a piramishoz hasonlóan hegyes*”. A „*világ formája*”, amiről itt Bacon beszél, a tudományok piramis formájú rendszerével azonos: „*mert a tudományok – írja Bacon a mű harmadik fejezetében*¹⁷ – *a piramishoz hasonlatosak, melynek egyetlen alapjául a történettudomány és a tapasztalat szolgál*”. Majd alább: a „*legéleselméjűbb allegória azonban a kecskelábakban van, és pedig az e világi testnek a lég és a mennyboltozat irányába való fölemelkedése miatt, ahol immár lebeg, s inkább lezuhan, mintsem hogy leereszkedni akarna. A kecske ugyanis szeret magasra fölkapaszkodni, s a meredekben lebegni vagy elrejtőzni*”.¹⁸ Az emberi tudás rendszere egy csúcsos piramishoz volt hasonlatos – amiképpen az emberiség története is allegorizálható ama kecskével, amely egyre magasabbra kapaszkodik föl a tudás hegyén. Eközben hű kettős természetéhez: földszerűségéhez, amennyiben lábait mindig szilárdan megveti a tapasztalat szikláján, és légnemű „szelleméhez” is, amely egyre magasabbra hajtja. A mai olvasó bizonyára már elszokott az ilyesféle „éleselméjűségetől”, s régóta szkepszissel tekint a tudomány haladásába vetett efféle naiv hitre. A DE DIGNITATE azonban összességében véve túlzottan enciklopédikus és eklektikus ahhoz, hogy minden részletében világosan kitűnjön a szerzői álláspont. Értelmezői tendenciáját ezért az összevetés mindig nyilvánvalóbban jelzi. Hadd tegyem tehát a fenti idézetek mellé ellenpéldaként Servius IV. századi grammatikus allegóriáját: „*Pán falusi istenség – írja Vergilius-kommentárjában –, s a természet képét formázza. Ezért is nevezik Pánnak, azaz Mindenségnek. Szarvait visel, melyek a Nap sugarait és a Hold szarvait ábrázolják. Arca vörösen izzik, mint az aether. Mellén foltos állatbőrt visel, a csillagos ég képeként. Alsó része szőrös, az erdőhöz és a vadhoz hasonlatos. Kecskelábai vannak, hogy szilárdan álljon a földön. Hétlyukú sípot fúj, mely a szférák harmóniájának hét hangzatát adja ki. [...] Bumerángot hord, mert az esztendő önmagába tér vissza.*”¹⁹ Ez a leírás tisztán kozmológiai érdekeltségű, nemcsak a sajátos keresztény szempontot, de Bacon humanizmusát is nélkülözi. Ez a humanista vonás nemcsak az előzményektől, de az alább felsorolandó utóélettől is elválasztja Bacon látásmódját. Pán Bacon szemében valóban *minden*. Foltos hiúz bőre a csillagos égre emlékezteti, magatartása viszont a vadászokéval és a pásztorokéval, azaz egy történetileg jól behatárolható primitív létformával rokon. Bizonyára Baconnak ez a tudományok piramisába vetett hite, Pán nevével fémjelzett univerzalizmusa volt az, ami a mitológia vonatkozásában is kihívást jelentett a baconi mű egyik legjelentősebb XVIII. századi olvasójának, Giambattista Vicónak, aki a SCIENZA NUOVÁ-ban Bacon nyomán kezdett el vizsgálni.

Vico szerint a mítoszok nem primitív filozófémák, hanem az emberiség őstörténetét beszélik el. Történeti jellegük már csak abból is következik, hogy a természetet, mint Isten alkotását az ember sosem foghatja fel. Sem költőileg, sem filozófiailag nem tud-

ja megragadni, ellentétben a történelemmel, mely az ember alkotása, tehát felfogható és értelmezhető. A mítoszok következképp az emberiség legkorábbi állapotát elbeszélő történetek, s mint ilyenek lényegük szerint igazak. Eredeti, helyes értelmük azonban idővel elhomályosult, s már ebben az eltorzult formában hagyományozódtak ránk a legrégebbi költők elbeszéléseiben is. A tudósnak kell a mítoszoknak ezt az eredeti értelmét rekonstruálnia, hogy segítségükkel belátást szerezzen egy olyan korszak bölcsességébe, amelyet csak ezek a történetek közvetítenek. Fontos még előrebocsátanunk, hogy Vico szerint a mítoszok keletkezése nagyon régen történt, abban az időszakban, amely az özönvíz után, Isten bölcsességének egyetemes elhomályosulásával köszöntött be. Ez az „istenek”, illetve az általános „sötétség” kora, amikor az emberek még „néma nyelvet” beszéltek, vagyis a tárgyak, a dolgok egyszerű felmutatásával értekeztek. Erre következett a „héroszok” és kultúrateremtő háborúik korszaka, s ezzel együtt az első költemények ideje, amely a nyelv heraldikus, azaz szimbólumon, hasonlóságon alapuló állapotának felel meg. Végül elkövetkezett az emberek és ezzel együtt a történelem korszaka a prózai, konvencionális nyelv létrejöttével egy időben. A mítoszok ebbe a történelem előtti világba kalauzolnak el minket, s beszélik el azt a folyamatot, ahogyan az egyes világkorszakok és nyelvállapotok egymást követték.

Ebben az összefüggésben, ezen az őstörténeti horizonton válik jelentőssé Vico számára Pán mitikus alakja és a hozzá fűződő történetek. Hogyan vélekedik Vico Pánról, akiről Baconnél ő maga is olvasta, hogy a Természetet reprezentálja? Történeti látásmódja alapján Vico mindenekelőtt teljes egészében elutasítja a hellénisztikus források nyomán általánossá vált értelmezést, miszerint Pán a Mindenséggel lenne azonos. Sokkal inkább arról van szó, véli, hogy az ember e mítoszvilág keletkezésének idején elfeledkezett Istenről, teljes sötétségben élt, olyannyira, hogy ő maga sem volt más, mint elvadult, állatias természet.²⁰ Történt ez Noé három fiának leszármazottaival, akik szétszéledtek az erdőkben, és a barlangokban barbár nőközösségben éltek. Íme, a szatírok, szilének, kentaurok és Pán erotikájának „történeti” értelmezése! Vico szerint erre a kultúra előtti barbár időszakra emlékeznek vissza mindazok a mitikus történetek, amelyek szörnyekről – félig ember, félig állat lényekről – beszélnek. Közülük Vico Pán mellett a küklópszoknak szentel különösebb figyelmet, akiket Khám leszármazottaival azonosít. Pán és a szatírok azonban már egy későbbi generációhoz tartoznak, mivel Pán és a zenélő szatír – a törvényt, isteneket, sőt semmilyen technét nem ismerő küklópszokkal ellentétben – már bizonyos művészi hajlamot mutat. Gondoljunk csak arra a történetre, amely szerint Pán szerelmi bánatában föltalálja a pánsípot. Sőt Syrinx nimfába sem pusztán erotikus vágya miatt szeret belé, folytatja Vico, hanem mert lenyűgözi őt a nimfa csodálatosan szép hangja. Pán erotikája tehát már több, mint pusztán természeti szükség, már vegyül az esztétikummal.

Pán csak annyiban „természeti”, amennyiben vadállatias erkölcsi formát jelképez a kultúra kezdeti kialakulása, azaz az ének és a költészet korszakában. „*A theologus költők – akik közé Vico például Orpheust sorolja – szemügyre vették a népek világának fiziológiáját. Eleinte úgy határozták meg a káoszt, mint az emberi csírák összevisszaságát a gyalázatos nőközösség korszakában. [...] Képzelték azt [ti. a káoszt] Orcusnak is, egy mindent elnyelő formátlan szörnynek, mivel a gyalázatos közösségben az embereknek nem volt igazi emberformájuk, s elmerültek a semmiben, mert az utódok bizonytalansága miatt nem hagytak maguk után semmit. A fizikusok azután a káoszt a természeti dolgok első anyagának vették, s mivel forma nélküli, vágyódik formákra, és magába nyel minden formát. De a költők Pánnak, ennek az erdei istennek*

a szörnyű formáját is adták neki; istensége ez valamennyi szatírnak, amelyek nem a városokban, hanem az erdőkben laknak.”²¹ Pán tehát azért állatias formájú, mert „gyalázatos nőközösségben” (a sztereotip jelzők használatát Vico előszeretettel tanulta el Homérostól) él, és azért Pán, Pana etc. a neve, mert minden csírából való (l. atomista magyarázat), mert sok férfi magjából keveredett – ahogyan azt Vico a Pénélopé-történetben (valószínűleg Bacon közvetítésével) olvashatta. Később, a civilizáció magasabb fokán azt a népséget nevezték el Pánról, illetve tekintették Pán követőinek, akik a fejlődés ellenére megmaradtak durva elkölcseiknél. Ilyenek például Vico szerint a mindenkori plebejusok, akiket mitikusan szatíroknak vagy kentauroknak neveztek, és olyan monstrumoknak tartották őket, akik nem voltak civilizálhatók a házasság intézményével – „ahogyan a római patriciusok is azt bizonyítják plebejusaiknak, hogy mindegyikük monstrum, mert agítabant connubia more ferarum (állatok módjára éltek házasságukat)”²² Vico arisztokratizmusa nem kis mértékben határozza meg tehát az „őstörténet” megértését, s politikai allegorézise talán a Pénélopé-történetben kínálja a legsziporkázóbb magyarázatot: „Mások szerint Pénélopé odaadja magát a kérőknek (megadják az ünnepélyes házasságkötés jogát a plebsnek); így születik meg Pán, a két ellentétes, az emberi és állati természetet magában egyesítő szörny.”²³

Vicónak a nőközösséggel szemben hangoztatott elítélő véleménye azonban nemcsak a keresztény etikából származik, hanem szorosan összefügg kultúrantropológiai felfogásával is, miszerint az emberi kultúrát – ahogyan ő mondja, az „emberiesség” ki-munkálódását – három tényező határozza meg, ezek mintegy az alappillérei: az első a vallás, a második az ünnepélyes házasságkötés intézménye, a harmadik pedig a temetés. Ha e három közül bármelyik hiányzik vagy fejletlen, akkor csorbát szenved az emberiesség, s az ember félig állattá válik. Ez történt például a szatír vagy Pán esetében, aki nem tiszteli a házasság intézményét, hanem nimfákkal és bakkhánsnőkkel közösül. Életformájának megfelelően szörnyűvé válik, s a kentaurokhoz és a gigászokhoz hasonlóan egyszersmind a kultúra legfőbb ellenségévé lesz. Ezért nem is lehet az ilyesféle szörnylényekkel máshogy bánni, mint ahogyan a kultúrhéroszok – Héraklész, Odysseus vagy a római Romulus – cselekedtek, amikor megtisztították tőlük a lakott világot.

Míg tehát Pánt Bacon a kettős természettel, az anyag és szellem vegyítésével bűnössé vált, de fölfelé vágyakozó emberi és kozmikus léttel azonosította, addig ugyanez Vico számára prehistorikus barbár állapot, amelyet a mindenkori plebejus néprétegek (állatias erkölcseikkel) konzerválhatnak. Vicónak ezt a történeti látásmódját vezeti azután tovább Hamann, aki egyaránt ismerte angol és olasz elődjét. Mégsem sokat vett át tőlük, az értelmezési sort inkább egy harmadik – igen sajátos – allegóriával toldotta meg: Pán ugyanis szerinte azt jelentette a görögöknek, amit a Törvény a zsidóknak. Mielőtt azonban kibontanánk e meghökkentő mítoszmagyarázatát, érdemes röviden összefoglalnunk említett két elődjéhez fűződő viszonyát. Hamann olvasta a SCIENZA NUOVÁ-t, s mint hírlík, csalódottan tette félre. Szokás sajnálkozni ezen a tényen, sőt még félreértésről is beszélnek, mintha Hamann-nak rokon lélekre kellett volna ismer-nie Vicónak. Vélik ezt antikarteziánus beállítottságuk miatt, s mert mindkettejük gondolkodását a nyelvről vallott felfogásuk határozta meg. Ez a közösség azonban csekélynek bizonyulhat ahhoz a differenciához képest, ami történetiszemléletükben megnyilvánul, s a közös bibliai alapok ellenére is szembefordítja őket egymással. Vico a BIBLIÁ-t (kiváltképp a mózesi könyveket) a legfontosabb őstörténeti forrásként kezeli, amelynek feltétlen igazságértéket tulajdonít. Filológiaiilag kezeli tehát a bibliai hír-

adást, amely az emberiség barbár állapotáról szóló legrégebbi híradás, így minden archeológiai szemlélet meghatározója. Vico célja nem egyéb, mint megmutatni, hogy az ember hogyan emelkedett ki ebből a barbár ősállapotból s jutott el az „emberiességre”. Ezzel az archeológiai szemlélettel szemben Hamann történelemszemlélete Krisztuscentrikus, vagyis éppen az ellentéte Vico humanisztikus fejlődésméletének. Kronológia és linearitás helyett Hamann mindent egyetlen középpontból néz, a Megváltás és a Kegyelem történetileg rögzíthető ideje felől, amely örök jelenvalóként besugároz múltat, jelent és jövőt. Ez a történelemszemlélet határozza meg mitikus allegoréziseit is, amelyek invenciózusságban nem maradnak el említett két elődjük mögött.

Hamann Pán alakját – meglepő fordulattal – a zsidósághoz és a törvényhez kapcsolja. „Mózes a Nagy Pán” – írja egyik utolsó művében, a GOLGOTHA ÉS SEBLIMINIBEN,²⁴ amely Moses Mendelssohn Jeruzsálem-könyvével (JERUSALEM ODER ÜBER RELIGIÖSE MACHT UND JUDENTUM, 1783) száll vitába, s a kereszténységet állítja szembe a zsidó hagyománnyal. A metafora provokatív – Hamann mindig is szeretett provokálni, és mint rendszerint, ezúttal is alapjaiban támadja meg a vallásos érzületet. Ezúttal is provokál, amikor a zsidóság legnagyobb prófétáját, Mózes, a szent embert mégiscsak egy kecskepatájú, kettős szarvú, félig ember, félig állat alakú pogány istenséggel rokonítja! Metaforája szinte blaszfémnek is tűnhet, hiszen Pán nevéhez és alakjához a korabeli olvasó nemigen társította a „közvetítő”, „próféta” értelmet. (Hogy provokációja úgymond ezúttal is bejött, azt majd az alábbi Goethe-idézet fogja alátámasztani.) Hamann sem egyenesen erre gondol, hanem egyszerűen mitológiai hasonlattal él, mégpedig olyanal, amelyik nem előzmény híján való. Emlékezzünk csak Pope 1743-ban befejezett eposzára, a DUNCIAD-ra, amelynek III. éneke így beszél a pápaság székhelyéről. Róma az a város, ahol az ősz színódusok olyan könyveket átkoznak meg, amelyeket nem is olvastak, az utakat holt héroszok szegélyezik, s a Tiberisbe „isteneket” fojtottak!

*„Till Peters key's some christened Jove adorn,
And Pan to Moses lends his pagan horn;
See, graceless Venus to a Virgin turned...” etc.*
(III; 109 skk.)

Mózesnek Pánhoz való hasonlatossága (Michelangelo ábrázolásában) tehát ugyanannak az elpogányosodásnak a következménye, mint amilyen az inkább Jupiternek, mintsem a keresztény Atyának szóló pápai istentisztelet, vagy a báját veszített Venus átalakulása Szent Szűzzé. Pope kritikája a protestáns álláspontot juttatja érvényre, s Michelangelo szobrának vonatkozásában még nem tud arról a nyelvi félreértésről, amely e sajátos ábrázolás alapjául szolgált. A szarvak révén vont analógia ugyanis – mint azóta tisztázódott – a VULGATA egyik félrefordításán alapul, miszerint Mózes „szarvakat” (helyesen: „fényességet”, „fényugarat”) viselt, amikor leereszkedett a Hóreb-ről.²⁵ Hamann azonban feltehetőleg nemcsak Pope eposzát, de Huetius 1679-ben megjelent DEMONSTRATIO EVANGELICÁ-ját is olvashatta, melynek központi tézise szerint a görögök a mózesi doktrínából alkották meg mitológiai történeteiket. Vagyis kvázi „Mózes szelleme” hatja át azokat – Huetius sarkított fogalmazását idézve: „minden istenség”: Mózes! Nem csoda, hogy egy ilyen tipológia éles kritikát váltott ki a kortárs teológusokból, következésképpen Hamann-nak is számolnia kellett azzal, hogy már pusztán a Mózes–Pán párhuzam vörös posztó lesz a művelt, a célzást értő korabeli

olvasó szemében. Huetius munkája azonban ösztönözhetette is Hamannt arra, hogy a Pán–Mózes metafora nyomán újragondolja a zsidóság és a pogányság viszonyát. Gondolatmenetének kontextusában nyilvánvaló is a hagyományból merészen átvett kép újraértelmezése: arra hívja föl a figyelmet, hogy Jahve a „pogányok istene” is.

Pán Hamann számára is a természet, illetve pontosabban a teremtett világ érzéki képe. Jelképezhetné tehát az egész pogány gondolkozásmódot is, amennyiben a pogányság a RÓMAI LEVÉL tanúsága szerint ugyan nem rendelkezett kinyilatkoztatással, de a teremtett világ egészéből következtetni tudott Istenre, nemcsak Isten léte, de Isten természetére is. Hamann erre az implicit istenismeretre hivatkozik a görögök természetkultuszában, s ezzel egyszerűsített szembe fordul Bacon allegorizmusával, mely gondolatmenetének forrása lehetett. Bacon ugyanis a mitológiai „bölcességben” „primitív filozofékat” sejtett, a későbbi görög filozófia magvát. A görögöség Hamann szerint is az ész, a filozófiai bölcsesség révén vált ki a többi pogány nép közül, ám ezt a képességét nem vetíti vissza a mitológiába. Pán alakja tehát – Baconnel ellentétben – nem a természetvallás fokát jelenti, nemcsak a természetet magát szimbolizálja, hanem ennél többet is, annak mondhatni az ideáját, a Mindenség gondolatát. Ezáltal, e fő ideája által utal lényegileg a görögségre, mint a pogányság mintájára. Amikor tehát Hamann azt mondja, hogy Mózes a nagy Pán, akkor ezt a görögséget állítja párhuzamba a zsidósággal. *„Talán hasonló idealizmus a zsidóság és görögség közötti egész válaszfal. A zsidó a szó és a jel. A pogányé az ész és annak bölcsessége.”*²⁶ Az egyik az írást – és ezzel együtt Isten kinyilatkoztatását – tudhatja magáénak, ám anélkül, hogy annak szellemét is megérthetné. Ezt ugyanis Hamann Jézus Krisztussal, a testté lett Igével azonosítja, melynek titka felfedetlen marad a Törvényt tisztelő zsidóság előtt. A másik pedig az ész bölcsessége, azaz egy implicit, belső, isteni kinyilatkoztatás, isteni beszéd híján való istenismeret – amelyet Hamann főként Sókratés gondolkodásmódjában vél tetten érni, de amelyre véleménye szerint Pál apostol areiosz pagoszi beszéde is utal. Mózes tehát a Nagy Pán, azaz a görögök természetes bölcsességének a komplementer ellentéte. Összetartoznak mint betű és értelem, mint jel és annak szelleme.

Hamann e sarkított fogalmazása azonban nemcsak e történetfilozófiai magaslaton értelmezhető, nemcsak zsidóság és pogányság történeti ellentmondását kívánja szemléltetni, hanem többszörösen is átgondolt retorika rejlik benne. Az egyik nyilvánvaló: a térítő szándék. Ami nem sikerült sem Lavaternek, sem Jacobinak, arra Hamann is kísérletet tesz: hátha menyerheti Mózeszt a kereszténységnek. A másik mozzanat allúzió az említett, Plutarkhosnál fennmaradt történetre, miszerint (a Krisztus halálát követő időkből) a hajósok egyszer egy rettentő szózatot hallottak a tengeren: *„A Nagy Pán halott...”* Hamann szerint a mózesi hit is „halottá” lett Jézus Krisztus kereszthalálával, az is megavult, mint az egész ókori világ. A harmadik retorikai elem az önirónia. Hamann ugyanis előszeretettel nevezte saját magát is „kecskeprófétának”, Pánnak. Egyik fő munkája, a KREUZZÜGE EINES PHILOLOGEN címlapjára Pán-fejet tétetett, amelyik a szerzőre kívánt utalni, feltehetőleg Bacon Pán-értelmezésére utalva, aki végzetül így írt az árkádiai erdei istenségről: *„Hogy Pán Merkur mellett az istenek követeljenne, ez is egy mennyei allegória, mivel Isten Igéje mellett a világ képe, a természet, az, ami híriül adja nékiünk Isten hatalmát és bölcsességét”* – írja Bacon.²⁷ Noha Hamann nem tekintti a természetet Isten hű tükrenek (a bűnbeesés miatt), de profetikusan magára értelmezi a baconi mitikus allegóriát: a *filológus* Hamann, azaz az emberi kultúra írásos dokumentumait vizsgáló „homme de lettre” egy sajátos vonatkozásában hasonlít Pán-

ra, abban, hogy mint tudós, „profetikusan” Krisztus előtti, azaz a Pán név vele kapcsolatban azt a sajátos tudós pozíciót jelöli, amelyet betöltve csupán az ész, a filozófiai gondolkodás révén – mondhatnánk a tudomány „pogányságával” – kíván rámutatni Isten minden emberi értelmet fölülmúló bölcsességére. Rejtetten szószólója tehát az Isten igazságának, úgy, hogy Őt csak a látható világban, a természet és a történelem (a költészet, a gondolkodás és a művészet) területén mutatja meg. Hamann ezt az önironikus reflexiót mégis megfosztja minden pogányságtól, amikor Pánt Mózesrel metaforikusan azonosította, s ezzel egyszersmind sejtette, hogy minden írástudó ember a Mózes lábának nyomdokában halad, ha istenfélő, ha Istenre tekint. „*Mózes fátyla bevilágítja az egész intellektuális világot, aminek megvan a maga földje és ege...*” (228.)²⁸

Hamann, a „kecskepróféta”, a „satyros” – a kortársak előszeretettel idézték ezt a metaforát, amely bizonyos mértékig rávilágíthatott a königsbergi gondolkodó különségére.²⁹ Azt is szokás feltételezni, hogy Goethe is Hamann e gúnynevére célt, amikor megírta SATYROS ODER DER VERGÖTTERTE WALDTEUFEL (1773) című szatirikus drámáját.³⁰ A rövid drámai alkotás egy gátlástalan, ámde korántsem primitív „vadember” kalandját jeleníti meg, aki nemcsak egy vallásos remetét csap be, majd egy Psyché nevű hölgyet csábít el érzéki erejével, de azt a primitív népet is teljesen megbabonázza, amelyik végül „istenévé” teszi meg. Végül lelepleződik, hogy a satyros csaló, ám büntetés helyett békésen távozik a színről elcsábított kedvesével, s ezzel még a remete mártíriumát is megakadályozza.

Mint Goethe számos műve, ez is több értelmezésbeli problémát vet fel. Az egyik hipotézis szerint Goethe talán a rousseau-i, herderi természetvallást, a primitív emberi állapot istenítését akarta volna kifigurázni. Ennek azonban ellene mond a satyros alakjának rafinált összetettsége, továbbá az a különös tény is, hogy a dráma több tekintetben megelőlegezi a FAUST-ot. (A satyros életfilozófiáját nemcsak Mephistopheles, de az arkangyalok szájából is viszonthallhatjuk.) Ezeket az életművön belüli összefüggéseket figyelembe véve még inkább izgalmasnak tűnik az a kérdés, hogy vajon ugyanakkor nem kulcsdráma is a SATYROS, s honnan eredhet a hamis próféta figurája? Ha nem lehet is bizonyítani, hogy valóban Hamann lett volna a konkrét minta, mégis elgondolkodtató módon támogatja ezt a feltételezést az a különös körülmény, hogy a csaló próféta és démonikus bölcselő „keresztény” attitűdje nyilvánvaló. Ez éppen a csalás tárgya: hiszen a történet szerint a satyros ellopja az ájtatos, együgyű remete „istenét”. Ha tehát valószínűsíthető a mű célzatos jellege, ezt nem tudnám másképpen értelmezni, mint hogy Goethe talán éppen ezzel a drámai költeményével számol le azzal a befolyással, ami Hamann révén érte őt. A DICHTUNG UND WAHRHEIT visszaemlékezéséből tudjuk, hogy a königsbergi keresztény gondolkodó nagy hatással volt a fiatal Goethe-re. A SOKRATISCHE DENKWÜRDIGKEITEN volt az első, amit tőle olvasott, s ettől kezdve Hamann-nak csaknem minden művét megszerezte (Herder révén), még egyes kéziratokat is. „*Mélyenszántó, alapos elmét sejtettünk benne – írja negyven év távolából –, aki behatóan ismeri a kinyilatkoztatott világot s irodalmat, ám emögött még valami titkosat, kifürkészhetlent is tud, és erről igen eredeti módon értekezik.*” E gondolati mélység és Goethe szemében titkosat eredetű bölcsesség mellett főleg az iróniáját csodálta, azt a merészséget, amivel szembeszegült kora vallásos ájtatosságával: „*Már a FELHŐK és a SZÓKRATÉSI ÉRDEKESSEGEK is némileg megbotránkoztatta olvasóit, s mikor azután kiadta a FILOLÓGUS KERESZTES HÁBORÚI-t, és a könyv címlapján szarvas Pán kecskeprofilja díszelgett [...] akkor bizony ez rossz vért szült az ájtatos finom lelkekben.*”³¹ Majd egy fordulattal átcsap e dicshimnusz kritikába, amellyel Goethe visszatér önéletrása 12. könyvének

alap gondolatához, hogy a bibliai hittől szemben ő a liberális felfogás és a vallási türelem mellett foglalt állást. Ebben az értelemben a SATYROS-t tekinthetjük rendkívül korai, mondhatni az első Hamann-hatások nyomán készült számvetésnek is, melyet a vele többé-kevésbé egykorú korai FAUST-törédek blaszfémiaja folytat. A dráma jelentőségét azonban e filológiai érdekességén túl mindenekelőtt abban láthatjuk, hogy Goethe először tesz kísérletet a démonikus átfogó ábrázolására. A hagyományosan Pán kíséretéhez tartozó szatír mitológemájában a démonikusnak olyan ábrázolására törekedett, amely egyaránt megmutatkozik a zeneiségben, a művészetben, a szerelemben és a vallásban. A démonikusnak ez a komplex megjelenítése ettől kezdve kapcsolódik Pán alakjához – ahogy őt a kései klasszika és a romantika alkotói elképzelik.

3. Romantikus Pán: a gondolat transzcendenciájától a démonikus művészig

A Goethe SATYROS-ával megnyíló új recepciótörténetben elsőként Coleridge BIOGRAPHIA LITERARIA-ját (1817) idézem. A mű XXI. fejezetében Coleridge visszaidézi római tartózkodásának azt a mozzanatát, amikor is egy porosz művésszel együtt megtekintették Michelangelo Mózes-szobrát. *„Midőn Rómában jártam, II. Gyula pápa sírjánál tett gyakori látogatásaim egyike során egy porosz művész társaságát volt szerencsém élvezni, aki rendkívüli tehetséggel és élénk érzelmekkel megáldott ember volt. Ahogy Michelangelo Mózesét csodáltuk, társalgásunk e rendkívüli plasztikai alkotás szarvaira és szakállára terelődött, pontosabban arra, hogy mindkettőre szükség van ahhoz, hogy a másik hatását megerősítse. Ezután arról beszélünk, hogy a szarvakra szükség van az emberfeletti hatás szempontjából, s mindkettő elengedhetetlen ahhoz, hogy a szobor által kellett képzeteknek és érzéseknek harmóniát kölcsönözzön. Képzeli csak el a szobrot ezek nélkül: azonnal természetellenessé válna, anélkül hogy természetfeletti lenne. Felidéztek a felkelő Nap szarvait, s én Taylor HOLY DYING-jának remek passzusát idéztem. A szarvak a keleti nemzeteknél az erőt és a korlátlan hatalmat jelképezték, s Abesszíniában mind a mai napig így tartják; az ókori görögök Akheloosának szarvai ezek: továbbá azok a valószínűsíthető eszmék és érzések, amelyeket eredetileg az emberi és az állati forma vegyítése kellett a figurában, s amelyek az ő misztikus Pánjuk képeiben váltak valósággá, abban a Pánban, aki a szellemet az ember tudatos intellektusánál, illetve intelligenciájánál sötétebb, mélyebb és egyetemesebb erővel összeolvadva jelenítette meg. Ilyesféle gondolatok és emlékek követték egymást az elménkben. Kísértem, aki honfitársainál nagyobb gyűlölettel viseltetett a franciák iránt, a következő szavakat intézte hozzám: »A francia, uram, az egyetlen állatfajta az ember formájúak között, aki képtelen felemelkedni a valláshoz vagy a költészethez« – amikor is, lám, két kiváló francia lépett be a templomba. »Figyeljen csak ide – suttogta a porosz –, a legelső, amit a csirkefogók észrevesznek [...], az a szakáll és a szarvak lesznek. És ami ezzel kapcsolatban azonnal eszükbe jut, az a bakkecske és a felszarvazott férj lesz.« S bizony soha nem hangzott el szerencsésebben előfeltételezés. [...] Amint mondta, éppen úgy történt.»³²*

Ebben a történetben Coleridge nemcsak a germán–gall nemzeti ellentétet poentirozza, hanem ezen belül állítja egymással szembe Michelangelo Mózesének kétféle befogadását. A két francia turista, akinek – a porosz művész (később beigazolódó) „profetikus” megérzése szerint – semmi érzéke nem volt a poézishez, illetve a valláshoz, Mózes szarvai láttán csak egy „kecskebakra” vagy egy „felszarvazott férjre” tudott asszociálni. Ezzel szemben az angol költő és a német művész a „természetfölötti” megjelenítése nyűgözi le. Ez a Mózes számukra ugyanaz, akin a BIBLIA szerint az Úr dicsősége fénylett. Ehhez a hatalmi jelvényhez, titokzatos erőforráshoz kapcsolják a szarvakat is – amelyek valójában – mint fentebb említettem, egy nyelvi félreértésen

alapulnak. A szarvakhoz és a szakállhoz Coleridge két antik képzettársítást fűz. Az első inkább új és egyúttal formális: Mózes ikonográfiája Akheloosra, a bikaszarvú görög folyamistenre emlékezteti. A második asszociáció pedig a hagyományos Mózes–Pán analógiát újítja meg. Eszerint Mózes ahhoz a „titokzatos Pán”-hoz hasonlatos, aki azt a *logost* testesíti meg, mely egy olyan sötét erővel vegyül, amelyik mélyebb, hatalmasabb és univerzálisabb, mint az emberi ész. Vajon összefüggésbe hozható-e egymással e két mitikus párhuzam, vagy csak a fantázia véletlenszerűsége hozta őket össze? Úgy vélem, az egyik kapcsolódás: a természet, illetve a természetben megmutatkozó természetfölötti: Pán a természetfölötti kecskeistenség és Akheloos, a folyamisten. A másik: a véges emberi szellem átitatottsága valamivel, ami hatalmasabb, félelmetesebb és univerzálisabb, mint ő maga: ez Coleridge értelmezésében Jahve és Pán, akinek hatalmi jelvényét viseli Mózes.

Zsidóság és pogányság e panteisztikus rokonítása tehát egyúttal a természetnek – ennek az egyedül elismert emberen túlinak, transzcendensnek – a titokzatos mélységére kíván utalni. S Wordsworth és az angol romantikus költészet mellett – amely Coleridge irodalmi kritikájának mintájául szolgált – egy évszázad európai költészete folytatja ezt a látásmódot Drostén át Stormig. Hogy csak két romantikus példát idézzünk: Wordsworthot, akinek PRELUDE-je a láthatatlan – a világmindenség zenéjét és hangzatait magában foglaló – Pánt idézi meg, azt, aki a Természet Szellemé, és Keatsot, akinek Pán-himnusza az ENDÜMION-ban Árkádiát a végtelen, tág gondolat, a szabadság birodalmaként ünnepli:

*„Légy mindig a magányos gondolat
képzeleten túli laka, szabad,
mely az egek határát is kijátssza;
lépj ki a csupasz agyból; légy kovásza
a tompa, unt földnek, adj valami
éteribbet – új létet adj neki!
A mérhetetlenség jelképe légy,
a tengerben tükröződő teljes ég;
s a tért köztük betöltő elemek;
ismeretlen légy – ne több: lásd, emelt
kezünkbe rejtett fejünket lehajtva,
s ujjongón, hogy az ég is visszaadja,
ajkunkról feléd száll a tiszta Paian,
Lükaion szirti táján!”³³*

Keats Pánja: a „minden”, „általa élünk, lélegzünk”, ő a dolgok lelke, „ajtó” „az univerzális tudás” birodalmába. Nem a legfelső tudás reprezentánsa, inkább egy földszerűé, a gyakorlati tudásé (amilyenek egyébként már Bacon is jellemezte), mely továbbkalauzolja a lelket az égi tudás dianai, neptunusi világába.³⁴ Ez az orphikus himnuszok által meghatározott Pán-kultusz azonban nemcsak Keats vallásos természetáhitatát vagy Wordsworth panteizmusát határozta meg, hanem – mint Hazlitt kifejtette – az egész angol költészet egyik domináns jellegzetességévé vált.³⁵ Sajátos divatjellegét is öltött, ami már abban is kifejeződött, hogy romantikus szokássá vált a korabeli levelezésben a „Pán” aláírás – amiként ez korábban Herder, Hamann és mások levelezésében is divott. Míg azonban korábban Németországban a név a közvetítőre, a profetikusra s

csak ezzel együtt utalt a költőire, Angliában inkább fordított a helyzet. Pán a költők mitikus öntudatának képévé válik, és pedig egy kérdéssé vált, önmagára kérdező öntudat mitikus maszkjává, mely már nem tudja magát apollónian piederstálra emelni, vagy dionysosian tragikusnak bemutatni, hanem felismeri magában a pojácat, a bohócot s a kudarcot vallót is.³⁶

Németországban ugyanebben az időben (az 1810-es években) alapvetően más tendencia uralkodik a költészet- és a művészetbölcseletben. Schiller és Friedrich Schlegel, valamint Schelling korai művészetelmélete nyomán a német idealizmus szemléleti bázisává vált „természet” és „művészet”, „naiv” és „szentimentális” egymással való szembeállítás, komplementer, dinamikus egymásra vonatkoztatottságuk elismerése. Mi következik ebből a Pán nevével fémjelezhető költészeti irányra? Egyfelől az, hogy elveszíti azt az aktualitását, amit a XVIII. századi zseniesztétikában nyerhetett, másfelől, hogy nem válik egyfajta romantikus természetkultusz forrásává sem. Pán ugyanis túlzottan azt jelképezhetné, amit „naiv”-nak gondolnak, egy olyan közvetlenséget reprezentálhat, ami véleményük szerint többé nem járható útja a művészi képzeletnek. Pán halott – mondhatnánk, egy elmúlt szellemi forma kifejezője –, ahogy Hegel mondta: a görögség örökre múlttá vált „szellemi természetértelmezésének” szimbolikus figurája. A görög ember – írja A VILÁGTÖRTÉNET FILOZÓFIÁJÁ-ról tartott előadásában – már nem merül el a természetben, mint a keleti ember, hanem olyasvalaminek tekinteti, ami vonatkozik őrá: amin lehet csodálkozni, tűnődni, ami sejtesek tárgya. A természethez való ilyen viszonyulást nevezi azután „szellemi” természetértelmezésnek, mely a görög vallás alapjául szolgál: „Jellemeztük a szellem hallgatódzásának, a sejtésnek, a tűnődésnek formáját. De a szellem nem áll meg a pusztá sejtésnél és sóvárgásnál: felelnie kell magának a sóvárgásra. Ez rejlik pl. a Pán képzetében; ez a mindenség, nem csupán mint valami objektív, hanem egyúttal mint az, ami borzongást kelt. Pán, magában tovább fejtegetve, az általános természetanya ama képzetéhez vezetne; Görögországban Pán nem az objektív egész, hanem a határozatlan, amely itt a szubjektív mozzanatával kapcsolatos. Később a Pán képzetét lefokozták, és az más értelmet kapott; ott Dionysosnak, a lelkesedés istenének fegyvertársaként jelenik meg. Ő a határozatlan mindenség általában: Παν (egyébként nevét φανω-ból is származtatják – jelentése: »a megjelenő« –, ezt itt is feltételezhetjük), aki ez a határozatlan, nem marad objektív, nem az elvont értelmi meghatározás, általános lényeg, a legfőbb lény, hanem a borzongást keltő, a magát megmutató, a megjelenő, a csodálkozás határozatlan általános borzongása a magányos erdőben, ahol a hallgatódzó meghallja a határozatlant; ezért különösen az erdős Árkádiában tisztelték (páni ijedelem a szokásos kifejezés egy határozatlan, alaptalan ijedelemre). A csodálkozás keltőjét meghatározzák mint furulyást is, aki hallhatóvá teszi magát, nem marad meg a sejtésben, hanem harmóniákban válik hallhatóvá, hétsípú, héthangú furulyával, s ebben könnyű felismerni a mindenség általános harmóniáját, amely ebből az egész szférából ered.”³⁷

Nem célunk most Hegel gondolatmenetét a maga kontextusában bemutatni, sőt a mitológiáról való felfogását sem rekonstruáljuk. Csak arra térünk ki, amit Pán mítoszával magyarázni kíván: és ez az a különbség, ami a természetanya képzete – azaz a természet mint általános mindenség – és a görögök Pánja által reprezentált szellemi természetlátás között megfigyelhető. Ez utóbbi, véli Hegel, mindig a meghatározatlan, az, ami megmutatkozásában, hallatszásában is mindenekelőtt „borzongást” keltő. Úgy is mondhatnánk, hogy a természet számunkra való „lelke” ez, az, amit más szóval „démonikusnak” szokás nevezni. Ezt támasztja alá az ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK további két szöveghelye is, miszerint Pánban „az isteni jelenlét borzongást keltő hatalma” (*Das Schau-erregende göttlicher Gegenwart*) mutatkozik meg.³⁸

Hegel feltehetőleg három forráscsoportot használhatott az interpretációjához: az orphikus himnuszok és platonikus, sztoikus hagyománya (1) mellett azt az elterjedt antik legendát, miszerint Pán rettentő félelmet kelt azokban, akik déli álmát megzavarják (2), továbbá a többek között Ovidius által hagyományozott történetet a nádsíp feltalálásáról (3). Ha ezenfelül a hegeli magyarázat modern értelmezésekkel is rokon, az minden bizonnyal Goethének, a démonikus goethei ábrázolásának köszönhető.

A romantika korának recepciótörténetét itt le is zárhatnám, de érdemes még hozzáfűzöm egy rövid utalást a Pán-mítosz későbbi irodalmi karrierjére. Pán népszerűsége a XIX. század végi, XX. század eleji európai irodalomban az előbbiekkal ellentétben inkább Dionysos követőjének, a mámoros, erotikus vágygal telt vadembernek szól, mintsem hogy a természettel való szubtilis összefüggésének. Igaz ez Knut Hamsun édeskés és tragikus szerelmi történetére, D'Annunzio és D. H. Lawrence regényeire és bizonyos mértékig még Thomas Mannra is. Thomas Mann egyébként csaknem ugyanazt a vitát folytatja le Kerényi Károllyal, amit három évszázaddal korábban Bacon folytatott le a reformáció hagyományával, csak éppen az ellentétes pozícióból. „*Kedves Professzor – írja Mann Kerényinek 1947. augusztus 2-án –, milyen nagy köszönettel tartozom mélyeséges tudásra valló énekéért – Természet Anyánkra vagy Physis Asszonyra –, kinek iszonyú cinizmusát nem nagyon kedvelem, teljes egyetértésben Blake-vel, aki úgy vélte: »Aki a Természetben hisz, az nem hihet Istenben, mert a Természet az ördögé.« Való igaz.*”³⁹

Ami pedig ezt az „ördögi” Pánt illeti, el kell ismerni, hogy minden dekadencián túl, illetve vele együtt a HALÁL VELENCÉBEN egyik művészi bravúrjához kapcsolódik. Ez a mű ugyanakkor a mitikus képi megjelenítés szintjén is az egyik legdöbbenetesebb, sokértelműségében és megjelenítő erejében felülmúlhatatlan ábrázolását nyújtja egy olyan (művészi) hanyatlástörténetnek, amelyet – Pán és Dionysos nevével fémjelezve – „elpogányosodásnak”, (a kultúra gátlásainak lefoszlásával) „eltermészetiesülésnek” is nevezhetünk. A mű utolsó fejezetében, az „idegen isten” epifániáját megelőzően így jelenik meg a természeti szférában (az orphikus négy elem szimbolikáját is idézve) a kísérete, az árkádiai pásztoristen, minden bukolikus vágy megtestesítője, Pán: „*De a nappal, amely oly ünneplő tűzben ébredt, később sajátosan magasztos, mitikusan elváltozott arculatot öltött. Honnan jött, honnan eredt ez a lehelet, amely egyszerre oly szelíden és jelentősen, mint valami felsőbb sugallat, játszott a halántéka s füle körül? Fehér; pihés felhők legelésztek szétszóródó csapatokban, miként az istenek nyájai. Szilajabb szél kerekedett, és Poszeidón ágaszkodó ménei robogtak föl, azután a bikák, a kékellő fürtű isten jószágai, rontottak előre, bömbölve, lesunytt szarvakkal. Távolabb a partszéli görgetegsziklák közt pedig ugráló kecskék módjára szöktek fel a habok. Szentségesen torz világ, Pán isten eleven igézete ölelte magához az író, és szíve gyöngéd regéket álmodott.*”⁴⁰

4. Befejezésül

Összegezhető-e valamiképp a fenti áttekintés? Bacon, az industrializált, haszonelvű tudomány első teoretikusa, a modernitás egyik korai képviselője, a metafizikai természetfelfogás emblémájaként kezelte Pánt, aki kecskeszarvával a tudományok piramisára utalva egyszersmind azt juttatja kifejezésre, hogy a tudás: hatalom. Vico a XVIII. század első felén Pánt a kultúra, a civilizáció ellenségeként a primitív, de művésziileg már bizonyos mértékig megáldott falusi és plebejus világ képviselőjének tekinti. Hamann az első, akinél Pán alakja összekapcsolódik a modernitás kritikájával; a kecskeisten: próféta és zseni, egyesíti magában a zsidó és görög világ esszenciáját. Végül a romantikusok Pánja – a démonikus goethei felfedezésének közvetítésével – jelképezi

a mítosszal, mint a teremtő természettel való foglalatosságukat. Pán – és egyáltalán az antik mitológia – újrafelfedezése tiltakozást jelent a természet elpusztításával szemben, s azt ismét „istenit” rangra kívánja emelni.⁴¹ Ez az értelmezéstörténet ugyanakkor sajátos ambivalenciákkal és ellentmondásokkal teli. Egyrészt magát a természetben megmutatózó „istenit” illetően, mely egyszerre alkotó, zseniális („*natura naturans*”) és démoni, sötét, végtelen és egyetemes erővel terhes. Másrészt ugyan a természetet kívánta rehabilitálni, ámde egyre inkább annak pusztán szubjektív, művészi képzetéhez jutott: a művész személyiségéhez, mint Pánhoz, aki immár Krisztus, az ördög és a Természet helyére lépven pusztán önmagából és önmagát reflektálva alkot, s egyedül csak a saját képéhez – mint (ironikusan) a mindenhez – jut szüntelenül vissza.

E romantizmus későbbi dekadálását fentebb jeleztem. Ehhez kapcsolódik az a századunk derekán (egészen a 80-as évekig) ismétlődően hangoztatott kritika, hogy az idealizmus ma is aktuális, amennyiben még mindig nem mutatkozik meg az az új természetszemlélet, amire szükség van, amelyik elismeri újra a „szent”-et, újra vallásosan éli meg a természetet, s feladja megkövesedett antropocentrizmusát.⁴² Pán mítoszának ilyesféle aktualizálását azonban a magam részéről nem tartom megoldásnak. Hadd hivatkozzam ezzel kapcsolatban Vajda Mihály Karátson Gábor-kritikájára, amelyben Vajda sem látja többnek, mint felemás visszalépésnek azt a szemléletváltást, mely az antropocentrizmust natúracentrikussággal helyettesíti.⁴³ Véleményem szerint ez az új természetszemlélet vagy új öko-etika nem kínál lényegesen újabbat, mint a wilamowitzi vízió, mely a „szent”-re való modern apellálás egyik korai, kétségkívül Heideggerhez képest kissé „porosz” formája. Arra a kissé elcsépelet s szinte legendává vált történetre gondolok, miszerint egy kultúrkritikus, humanista műveltségű modern intellektuel árkádiai utazása során egyszer csak megéli, hogy egy – az iparosítástól még megkímélt – bozótból Pán isten a maga sajátos kecskevigyorával tekint le reá. Hasonló lekerekítő tanulság híján végezetül csupán a mítosz egyetlen mozzanatára hívom fel a figyelmet. Pán – a mottóul idézett epidauroszi Pán-himnusz szerint – „szirénéneket” játszik hétlyukú sípján. És vajon miért nevezhető egy varázsos dal szirénénekeknek, ha nem azért, mert csábos, és ezáltal megtevesztő, sőt – mint az ODYSSEIÁ-ból tudjuk – egyúttal pusztító is? Hogy konkrétan miről is szól egy ilyen ének, az maradjon a szirének titka. Mi legfeljebb csak Adorno és Horkheimer hipotézisét ismételhettük meg: a szirének – és velük együtt bizonyára a sípján szirénéneket zengő pásztor is – a múltból énekelnek, egy talán sosem létezett, utópikus, hősi vagy éppen bukólikus múltból, s ezzel akarják fogva tartani az arra utazót. „*Et in Arcadia ego...*”

Jegyzetek

1. Ezt a mottót tette Goethe is az UTAZÁS ITÁLIÁBAN elé, ám az utolsó sajtó alá rendezéskor törölte. Talán addigra már túl elcsépelet lett, vagy pedig Goethe distanciálta magát a sugallt azonosítástól, hogy ti. Itália számára Árkádiával lett volna egyenlő. A mondás egyébként, mint Erwin Panofsky kimutatta, Guercino

egyik festményéről származik, amely a Galleria Corsiniben volt látható, s eredetileg sírfelirat volt. XVIII. századi idézése azonban már nem az eredeti jelentést hordozza, nem a boldogság mulandóságára utal, hanem Árkádiára (Itáliára, a Délre, az aranykori tájra) kerül a hangsúly. L.: Erwin Panofsky: THE „TOMB IN

ARCADY AT THE FIN DE SIÈCLE". In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1968. (Hivatkozik rá: Goethe: WERKE. Hamburger Ausgabe, Bd 11. 382 sk.)

2. Legalábbis így értelmezi G. S. Kirk a kentaurokat, küklópszokat, a szatírokat és minden félig állat alakú szörnylényt. G. S. Kirk: *A MÍTOSZ*. Budapest, 1993. 162 skk.

3. A himnuszt Devecseri Gábor fordításában idéztem. In: *GÖRÖG KÖLTŐK ANTOLÓGIÁJA*. Budapest, 1964. 63–64.

4. Az előbbi etimológia Herbigtől származik, az utóbbi a *KLEINE PAULY* újabb álláspontja.

5. Szabó Árpád fordítása. In: *PLATÓN ÖSSZES MŰVEI*. Budapest, 1984. I. kötet, 784–785.

6. Kerényi Károly egyik tanulmányából tudjuk, hogy a Pán-maszk már a görög beavatási szertartásokban is egy sajátos új önismeretet közvetített. Az Apaturia ünnep férfitáviszavati szertartásához tartozott a görbe tükörbe pillantás, mely a saját arc helyett egy szilénmaszket mutatott. Íme Pán arcképe mint kultusz tárgy és ironikus játékos önismereti eszköz.

7. A fordítást Guilelmus Quandt kiadása alapján készítettem: *ORPHEI HYMNI*. Berlin, 1955. 12.

8. Reinhard Herbig: *PAN. DER GRIECHISCHE BOCKSGOTT. VERSUCH EINER MONOGRAPHIE*. Frankfurt am Main, 1949. 63–64.

9. Pán mítoszának modern kori recepciójáról két alapvető munka is megjelent. Patricia Merivale: *PAN THE GOAT-GOD. HIS MYTH IN MODERN TIMES*. Harvard Univ. Press, 1969, és: Dorothy Zayatz Baker: *MYTHIC MASKS IN SELF-REFLEXIVE POETRY. A STUDY OF PAN AND ORPHEUS*. London, 1986. Közülük az első átfogóbb munka, míg a második egy speciális kérdést elemez: az öntükröző modern költészet mitikus önképeit. Jelen tanulmány anyagának összeállításakor Merivale monográfiájára támaszkodtam, noha céloim és anyagom is különbözik tőle. Merivale irodalmi elemzést nyújt, anyaga is jőszerűvel az irodalom körére, ezen belül is az angolszász költészetre összpontosul. S bizonyára igaza van abban is, hogy irodalmi vonatkozásban ez a mitológéma az angol romantikával válik igazán érdekessé, s virágkorát a Viktória-korban éli. Ezzel szemben az én elsősorban mitográfiai és bölcséleti anyagom a XVIII. századra és az azt követő századfordulós időszakra összpontosít, célja nem irodalmi, hanem elfogadja, sőt értékeli az allegorizis minden formáját, következőképp korántsem egyöntetűnek, unalmasnak,

hanem éppenséggel rendkívül izgalmasnak és sokrétűnek tekinti ezt az előző ábrázolásokban annyira háttérbe szorított és csak néhány általánossággal jellemzett korszakot.

10. Paxos szigete körülbelül 13 km-re van Korfutól.

11. Mint tudjuk, hagyományosan nincs ilyen történet. Vagy Hermés az apa, és egy nimfa az anya, s a gyermek a kecskelábú árkádiai Pán, vagy Pénélopé az anya, és a kérők mind az „apa”, s ezért a gyermek – mint „mindenki gyermeke” – a Minden.

12. Francis Bacon: *THE WISDOM OF THE ANCIENTS AND NEW ATLANTIS*. London–Paris–New York, 1905. 19.

13. Oidipus, Atlanta és Perseus mítoszának baconi értelmezését elemezte újabban Klaus Heinrich. In: *PARMENIDES UND JONA. VIER STUDIEN ÜBER DAS VERHÄLTNIS VON PHILOSOPHIE UND MYTHOLOGIE*. Basel, 1982.

14. Valóban csak „szolgált”, amennyiben a tudományok baconi rendszerében minden más tudásforma, azaz a költészet és a történettudomány is csak a filozófiának szolgál, annak mintegy az „előudvara”, illetve a „hózzá vezető út”. A tudományok rendszerezésekor Bacon közismerten az emberi szellem három képességéből indult ki. Ezek: az emlékezet, a fantázia és az ész, melyek mindegyikének egy-egy tudomány felel meg: az elsőnek a történettudomány, a másodiknak a költészet, a harmadiknak pedig a filozófia. E három tudásforma azonban korántsem egyenrangú: a költészetnek például – és a költészetben megnyilvánuló mitikus látásmódnak – csak annyiban van létjogosultsága, amennyiben pedagógiai funkciót tölt be, azaz elvezet a maga „álomszerű bölcsességétől” a valódi, világos ismeretre, azaz a filozófiához. (L. ehhez: Siegfried Dallmayr: *METHODE UND SYSTEM. WISSENSCHAFTSKLASSIFIKATION BEI BACON, HOBBS UND LOCKE*. Meisenheim am Glan, 1974.)

15. A művet a következő német kiadásból idézem, saját fordításomban: *ÜBER DIE WÜRDE UND DEN FORTGANG DER WISSENSCHAFTEN*. Pest, 1783, Neudruck, 1966.

16. Op. cit., 244.

17. *DE AUGMENTIS* 3, 4.

18. Op. cit., 249.

19. *KOMMENTÄR VERG. BUCOL I.* 31-hez, Herbig alapján idézem. 67.

20. Maga a gondolat természetesen nem

annyira új. A Lupercalia ünnepének tárgyalása során már Gibbon is fölvetette, hogy a Pán, Faunus és a szatírok voltaképpen egy primitív pásztori életforma szüleményei. (Gibbon: *A HISTORY OF DECLINE AND FALL*. 36. fejezet.)

21. Giambattista Vico: *AZ ÚJ TUDOMÁNY*. Ford. Dienes Gedeon és Szemere Samu. Budapest, 1979. 427.

22. Op. cit., 408 skk.

23. Op. cit., 410.

24. „*Moses bleibt der grosse Pan, gegen den alle Pharaonen und ihre Schwarzkünstler ganz und gar servum pecus sind.*” Idézte: *Hauptschriften erklärt*, Bd 7, Gütersloh 1956. 126 sk.

25. Lásd erről, továbbá Pope és Huetius műveiről Merivale fentebb hivatkozott könyvét. Op. cit., 41 sk.

26. J. G. Hamann: *SÄMTLICHE WERKE*. Hrsg. von J. Nadler, Bd 3. 289.

27. *ÜBER DIE WÜRDE UND DEN FORTGANG...* Id. kiadás 253.

28. Nadler-kiad. Bd 2. 199.

29. Lásd például Herder Hamannhoz írt leveleit, amelyekben gyakran szerepel a „Pán” megszólítás. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy ez a megszólítás bizonyos mértékig közhelyessé is vált, annyiszor éltek vele a legkülönbözőbb levelezők. Mások ugyanakkor feltételezik, hogy esetleg titkos jelentése is lehetett az ilyesféle és egyéb külön szófórdulatoknak. Jacobi például gyakran esküszik Pánra Lessinghez írt leveleiben: „*Beym grossen Pan und allen seinen Elementen!*” Lehetséges, hogy az ilyesféle kiszólások mögött szabadkőműves titkok rejljenek? Legalábbis ezt feltételezi Kurt Christ: *JACOBI UND MENDELSSOHN. EINE ANALYSE DES SPINOZASTREITS*. Würzburg, 1988. 50. További izgalmas kérdés lehetne Pánnak a Spinoza-vitában való helye, ennek vizsgálatára azonban itt most nem kerülhet sor.

30. Goethe: *WERKE*. In 14 Bden, Hamburger Ausgabe, Bd. 4. Lásd a kiadás kritikai apparátusát. A hipotézis egyébként Köstertől származik. (In: Jub.-Ausgabe Bd VIII. 329.)

31. Íme a passzus, mely bizonyítja, mennyire megragadta Goethét a Pán-portré Hamann munkájának címlapján! Idézte: J. W. Goethe: *KÖLTÉSZET ÉS VALÓSÁG*. Ford. Szöllőssy Klára. Budapest, 1965. 470 sk.

32. Samuel Taylor Coleridge: *BIOGRAPHIA LITERARIA*. Ed. by George Watson, London–Melbourne–New York, 1977. 243 sk.

33. Somlyó György fordítása. In: *KEATS VERSEI*. Budapest, Európa, 1975. 74.

34. Az angol romantikus költészet e jelenségét részletesen elemzi P. Merivale. Op. cit., 56.

35. Hazlitt: *LECTURES ON THE AGE OF ELISABETH*. Idézi Merivale. Op. cit., 49.

36. Lásd erről D. Z. Baker. Op. cit., 5 skk.

37. G. F. W. Hegel: *ELŐADÁSOK A VILÁGTÖRTÉNET FILOZÓFIÁJÁRÓL*. Ford. Szemere Samu. Budapest, 1979. 439.

38. G. F. W. Hegel: *ÄSTHETIK*. Berlin–Weimar, 196, Bd 1, 437 és Bd 2, 206.

39. Thomas Mann Kerényi Károlynak 1947. augusztus 2-án. In: Kerényi Károly–Thomas Mann: *BESZÉLGETÉSEK LEVÉLBE*. Ford. Dorombay Károly, Petrolay Margit, Soltész Gáspár, Szondi Béla. Budapest, 1989. 164.

40. Kiemelés tőlem. Idézte Lányi Viktor fordításában. In: *THOMAS MANN MŰVEI*. Budapest, 1968. 2. kötet, 660.

41. Hadd idézzem ebben a vonatkozásban Leight Hunt levelét Shelley *HELLAS*-kórusáról, amely a Nagy Pán feltámadását ünnepli: „*I hope you paid your devotions as usual to the Religio loci, and hung up an evergreen. If you all go on so, there will be a hope some day that old vantsitant and others will be struck with a Panic terror, and that a voice will be heard along the water saying: »The great God Pan is alive again« – upon which the villagers will leave off starving, and singing profane hymns, and fall to dancing again.*” (Hunt levele Th. Jefferson Hoggnak 1818. január 22-én, idézem Merivale alapján. 63.)

42. Lásd ehhez Christoph Jamme tanulmányát: *AUFKLÄRUNG VIA MYTHOLOGIE*. In: *IDEALISMUS UND AUFKLÄRUNG*. Hrsg. von Chr. Jamme und G. Kurz. Stuttgart, 1988. 335–358. Heidegger nyomán hasonló álláspontra jutott többek között G. Steiner, Michael Spaemann, Klaus M. Meyer-Abicht etc.

43. Hogy egy Vajda-féle lábjegyzettel én is élhessek, idézem: „*Azt hiszem, nem kell magyaráznom, mi a bajom Bős-Nagymarossal, a civilizációnk logikája szerint is irracionális örülettel szembe lehet helyezkedni, ezt is kellene tennünk. Ezt azonban meg is tette a »nép«, nálunk legalábbis. Ezzel azonban még nem álltuk útját »a« természetrombolásnak. Ez nem jelenti azt, hogy az ember szelleme visszatér a természet szelleméhez. Mert vajon – kérdem újból, most másképpen fogalmazva – nem az-e bennünk az ember, hogy szellemünk nekifeszül a természet szellemének?*” (Vajda Mihály: *NEM AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁGNAK*. Budapest, 1996. 196 sk.)

Kovács András Ferenc

ÚJSZÖVETSÉGI ÉLETKÉP

És megint hullák hevernek
 Az utak mentén, Júdeában.
 Egyre több kifosztott, félholtra
 Vert nyomorult: csupa fekély
 A földi ország, csupa felfakadt
 Kórság, kolduscsmör. És ismét csak
 Ők jönnek az igazság útján – csűrők,
 Csavarók, megveszekedett farizeusok,
 Földühödött főpapok, sürgők, forgók,
 Levitézlett lágy leviták közelegnek.
 Félrefordulnak, továbbmennek.
 Jerikó vagy Jeruzsálem felé, de
 Főleg Damaszkusz irányába...
 Mindegy. Úgy kell az elbódultaknak!
 Egyre több szabadságtól megrészegült
 Hullá hever az ősi utak mentén. Jó
 Kis téma. Majd pazar példabeszédeket
 Lehet belőlük kanyarintani,
 Fölszólalni, szétmennydörögni a
 Szanhedrinben... Mennyi tiltakozó,
 Megható, fölbujtó példázatot lehet
 Még kifacsarni! Híg zafttal. „Igen
 Tisztelt Főtanács! Mindegyre több
 Hullarészeg heverész felelőtlenül,
 Amidón mi és százszorszönt honunk...”
 Príma kis téma. Megjegyzik maguknak.
 Átlépik a letaposottakat...
 Félrefordulnak, továbbmennek.
 De még mennyi haragos farizeus! De még
 Hány harsogó főpap, ügybuzgó, könyökvédős
 Levita torlódik lihegve a damaszkuszi
 Úton! Hány megrögzött, hány megcsökött számár
 Demagóg: cirkalmas hamaritánus!

AL-KAIRUÁNI EMLÉKIRATÁBÓL

Nehéz napok köszöntenek Marrakesre.
 Kairóra is, Tuniszra nemkülönben...
 Bagdadra tán még, s Bokharára szintúgy.
 Amint hallottam, azt rebesgetik, hogy
 Mind elpusztulunk: széthord az ősi számum,
 Eltakar, miként homok megcsönkult szobrokat,
 Pogány sziklákat, kőszentélyeket, lenn,
 Núbiában. Mert rosszak valánk, s kevélyek
 Is... De én nem tudhatom... De
 Írástudóink kórusban hazudnak: dicső
 Szavakkal folyton harcba szállnak! (Naponta,
 Persze, s jó pénzért teszik. Kifizetődő
 Hős buzgólkodásuk: aranyat ér
 Rohamra buzdításuk, aranyat ér már
 Bőffenésük is.) Ó, hogyne! A valahai kalifák
 Házipoétái mostanság a hivatásos prófétálók
 És vándor prédikátorok palástjába kapaszkodnak!
 Kutyaként szegődnek áldott árnyékukba! Hát
 Így megy ez. Minden kor így halad. Haladunk.
 Úgy hírlík... Ám manapság annyi semmit
 Hallani... Soha még ennyi ellentmondást
 Nem tűrő szólampecér, szent ember, szókufár!
 Megint irányt mutatnak. És tévedhetetlenek,
 Akár a vak tevék a Sors süvítő sivatagában.
 Soha. Soha még ennyi reménnyel, mások hitével
 Kalmárkodó kádi, müezzin, eszmei tevehajcsár!
 Egyre több kiválasztott, bazári kiskirály,
 Kikiáltó. Egyre több önjelölt emír. Egyre
 Kevesebb költő... És elszaporodtak a hamis
 Próféták, a dühös Korán-recitátorok. Valóban
 Mind elpusztulunk... Felőrölnek, megőrölnek
 Bennünket: beledarálnak szentséges szövegeikbe.
 Hatalmas nyelvük súlyosan csattog, szárazan,
 Mint a Szahara szele. És az ő szájuk a számum
 Torkolata. Szó, por, homok omolhat, eltemethet.
 Nehéz. Nehéz idők köszöntenek Marrakesre.

Marrakes (Marokkó), a Hedzsra után 374 esztendővel

VADÁSZAT, LAGZI, TÉLIDŐ

Hommage à Bruegel le Vieux

Mit hoz a múlt még?
És mit a holnap?
Ahogy a papok szent magasságban,
Mintha rajban kálomista varjak,
Vádat kárognak,
Vészt zsinatolnak.

Mit hoz a múlt még?
És mit a holnap?
Ahogy a kopók hős hajtás múltán
Megtérnek sorra, s mennyei szélben
Újra vak üdvöt,
Vért szimatolnak.

Mit hoz a múlt még?
És mit a holnap?
Ahogy a lagzik sátora bomlik,
Bódul a násznép, semmibe foszlik –
Mások a képből
Még kihajolnak.

Mennyi jelenmúlt!
Örök maholnap!
Éjben, a vártán folytonosan csak
Csattog a jelszó... Oltsd el a lámpát!
Fúdd el a lelked!
Őrök csaholnak.

Szepesi Attila

DULLE GRIET

Bruegel görbe ecsetjén
született ez a rút
boszorka egy vak estén,
mikor csillag se fut
a mennybolton – hegy-völgyet
nyirkos homály terít.
Végigtrappol az utcán
a loncsos Dulle Griet.

Volt pedig begyes csitri
e torzonborz banya,
de elérte a vénség,
a rontás mákonya:
nem poszogó szipirtyó,
körtemellű leány.
Bezzeg most csupa mély seb
élte alkonyán.

Szédül háromfelé, bár
se ide, se oda:
rikácsol eszelősen,
ahogy csörtet tova.
Ajtón, ablakon zörget,
ebekre vicsorít.
Mindenki tudja, ő az,
a loncsos Dulle Griet.

Szeme két üszkös barlang,
csonkok a fogai.
Akivel szembefordul,
félőn kitér neki.
Kigyózó láng a nyelve,
két tőr a könyöke.
Vállán elkoszlott ringy-rongy
szálló köpönyege.

Körötte árnyak nyúlnak,
rémek szöknek elő.
Ebcsontok, kövek, rönkfák:
mind elevenedő
szörnyként rőfög és kaffog
tűnő lépte után.
Gyúlik rontó sereggé
a szipirtyó nyomán.

Balkáni, rusnya néember,
nyála-csorgó ageb.
Hallik, zörög a csontja
a múmiamaszk megett.
Motyorászik, sikongat,
már emberszava sincs.
Arca rothadt gyümölcs,
orra hegyén bibircs.

Mindenhová bekukkant,
bár se ösveny, se út.
Elér, hiába bújnal,
e szoknyás Belzebub.
Szemét rád veti bandzsán,
ajka rád csücsörít.
Apolgat, megölelget
a loncsos Dulle Griet.

ZÖRÖG A MÁKGUBÓ

(Az öreg Babits)

Bolondnak lenni volna jó.
Távollétében elítéltnek,
aki kószálva fütörészget.

Csillámló szentjánosbogárnak.
(Csöpp animula, földi féreg
világít a vak éjszakának.)

Régésznek, aki a rogyott
rögökre üdvözülten térdel,
s egy-egy csontra rámosolyog.

Részeg zenésznek, aki póre
hangszerét bandzsán püföli,
bár se húrja már, se ütője.

Szörnyeket nem álmodni többé.
Nem veszkődni talmi rímekkel.
Kujtorogni kóbor ebekkel

rongy csavargóként, aki pállott
képpel lódul a vakvilágnak.
Se sorsa már, se arca nincsen,

szakállát belepi a hó.
Neki zizegnek fönny az ágak.
Neki zörög a mákgubó.

CÍM NÉLKÜL

Esteledik fákbán, vizekben.
Közel a véglények kora.
Hiába bűvészek a bölcsek
és trükkös a genetika.

Ahogy Bosch baljós vásznain
a sorsukat csereberélik,
mind kunkorgó férgek leszünk,
egészen se holtak, se élők.

Ráolvasás csak minden ábránd,
idézet csábos holnapot.
Kóklermutatványok hiába,
újság- s közgazdajóslatok.

Sivatag, mocsok, banditizmus,
a történelem csupa seb.
A föld mérgekkel megtelik.
Az égbolt egyre üresebb.

Tudod, nincs hová menekülnél,
és nincsen, amit menekíts.
Aki látott, a szeme két lyuk.
Aki szólhatna, nyelve sincs.

D'Tirano

CUN CUN TEE

*Graham Greene emlékének**„Kezdetben volt Can Can.”
(Állítólag: Maury)**„Bárhol tart veled a vesztés, bárhol
tartasz is vele magad, kérdezd meg
rendszeresen – és összevissza –
napra nap: Mit tehettek kockára még?”
(Henri Michaux)*

Rám fért egy kis Enghien. Egy kis rue Amélie. Itt járt Maury. Itt lakott Morny – amolyan „Akasztott ember háza” volt a jó erős terméskő épület –, itt élt, mikor Charlene volt a felesége (Topo féltestvére; az a nő, aki tizenhat évesen először csábította el Topót; fura, hogy ez egy kastélyban – így mondanám: egy *kúriaépületben* – esett, Dániában; Topo, aki szeretett viccelődni az anyanyelvén, így mondta: „Kúria... és Charlene volt benne a fúria”). Egy nap itt jött (ment) haza Morny, nagyot nyert egy Can Can nevű lovon, és tánclépésekben tette meg az utolsó száz métert... akár Can Can, ahogy ő látta, és ott találta a jó erős terméskő épületben, az emeleti hálószobában, ráadásul az ő hálószobájában, ahogy Maury és Charlene, aki akkor a felesége volt még, jó erősen kúrnak. Az ő ágyán. Nagy, négyzetforma ágy volt, igazi luxusbordély-ottomán, Charlene így nevezte. Akkor volt az, hogy párbajoztak a „fivérek”. Elraboltak egy buszt. Ez volt az a híres buszrablás.

(Később ott álldogáltunk a Benjy Boum rézkorlátjánál, támasztottuk a pultot hármasban: Cilly, Topo meg én, és fogadtunk. Melyik karját teszi fel Cilly a korlátra. A sörözőbe besütött a nap, csillogott a rézmatérián – és Cilly karján. Be voltunk rúgva. Fej vagy írás, pénzt dugtunk a hátunk mögött Topóval, és aszerint, hogy mi jött, csókolhattam meg én Cilly karját, csókolhatta meg Topo Cilly karját, de ez attól is függött, hogy Cilly melyik karját tette fel a korlátra, és összesen hétszer csókolhattuk meg másfél óra alatt; Guibert halálát egyikünk se hozta szóba.

Még csak annyit: „később aztán”, persze, mégis. A mellékutcában egy házat bontottak épp. Szürkésfehér por szállt, szürkésárgás tapéták váltak le, falak omlottak, a magas toronygép, mint Baudelaire versében a vérpapodot ácsoló hóhér, döngette a... de összekeverem. Összekevertük. Részegek voltunk.)

– Ez valaha luxusbordély volt – mondta valaki hirtelen. De mit kavarom a dolgot. Gigi Harrison, Topo egykori fölfedezettje – és mindenki szerelme – a semmiből topant be. Ott álltunk négyen, és abba hagytuk a játékot Cilly karjával.

De ez később volt, most ott mentem az elhagyatott rue Amélie-n, Enghienben. Nézem a kiszögellő verandát. Morny egykori háza. Ültek itt, kártyáztattak, pénzezték – négyesben, hetesben, mit tudom. Gigi Harrison talán kiment konyakért, a konyha a lópályára nézett. Ügetőnap volt, mondjuk. A pálya kétsávos volt. Kétsávos az enghieni pálya. Akadály- és ügetősáv. Az ügetőkanyar kicsit emelkedik a pályaközép kis tribünje mögött, az eredményhirdető táblán túl. Gigi kiment konyakért, nézte, ahogy a me-

zöny feljön ebbe a kanyarba, a háttérben a randa lakótelep... a mezőny eltűnik a pályaközép kis tribünjén túl. „4-es, Cum Laude... 8-as, Titina... 9-es, Urgundu Landi galopp...” Nemzetközi verseny volt. A franciák évjáratról évjáratra azonos betűvel elnevezett lovaikkal az U-nál tartottak, Cum Laude Dániából jött. Ez Topónak talán mondott valamit, Gigi Harrisonnak semmit. Hirtelen megjelent mögötte valaki.

Gigi Harrison mögött.

– Hé...

Elképzelttem a jelenetet.

Nem tudtam elképzelni.

Anyámat láttam egyszer... majdnem... Hagyjuk. Verebeket szoktam látni újabban így. Kefélnek a járdán. Kopoláció, így mondják?

Gigi felmegy Topóval (Mauryval, Rattin úrral), de semmiképp se Mornyval, Julien Renallal, felmegy az emeletre.

Itt, a rue Amélie-n nem volt luxusbordély a Morny háza. Terméskő épület, barna, sűrű vadszőlő piroslott, nagy levelek; a platánok elhullatták már a fölösleget. Később, mondom, ragyogó novemberi délután, ott álltunk négyen a Benjy Boum korlátjánál, aztán úgy döntöttünk, kimegyünk nézni a bontást.

– De nagyokat keféltem például... ott ni... abban a szobában. Vagy nem is, egy emelettel lejjebb.

Ez Gigi Harrison volt, persze.

Akkoriban Jacques Guibert-rel élt, úgy különben. Vagy nem tudom, hogy.

Még ennél is később, hogy a hölgyeket magukra hagytuk, sétálgattunk Topóval a folyó partján, némán, átmentünk a Művészetek Hídján, Topo megállt, köpött egyet. Ügyetlen köpő volt Topo, a nyál java végigcsorgott halszálkás zakóján.

Topo szeretett halszálkás öltönyökben járni. Képzletben láttam őt, ahogy beszél a bontott ház kapuján. Milyen lehetett? Besétált-e? Vagy egyebütt. Hol szedte össze Gigi Harrison?

De erre így nem is volt szükség. Összeismerkedhettek bárhol, bármikor. Jacques Guibert, Maury féltestvére... És Charlene, Topo féltestvére. Ezek így jöttek össze?

– Milyen volt? – kérdeztem. – Akkor.

– Mint most – felelte Topo. – Nyertél tegnapelőtt?

Enghienben, úgy értette.

– Nem volt nagy a munkakedvem – feleltem szórakozottan. – Három Workaholic ivadék futott... ha pausáléba játszom mindhármat... persze a két favorit galoppozott, a harmadik Workaholic ivadék nyert. Nagyot fizetett.

Hagyjuk.

Ráadásul Topo így folytatta: – Ivadék!

Ez ugyanolyan volt nekik, a nevetséges szóhasználatom, amelyen a bécsi barátom cigarettázása. Elképzelttem, ahogy Catherine elmegy egy ilyen luxusbordélyba.

Egyáltalán, mi „az”. Luxus, nem luxus. Na ja, luxus, persze.

– Keféltél már luxusbokorban? – kérdeztem, csak hogy Topo olyan fene nagy fölényben ne érezze magát.

– Ha, ha, ha.

A Diáknegyed felé vettük utunkat. A rue Bonaparte-on kívül a többi utcátáblát nem néztem meg.

Kerekas korcsolyákon, élesen, fiúk és lányok húztak el mellettünk.

– Nézd azt – mondta Topo. – És Gigi Harrison az ő *madame*-ja.

- Lebontották – feleltem.
- Tudhat – mondta Topo. – Persze hülyeség.
- Aha. Egyáltalán, mit jelent az is, nem? Mindenki tud.
- Támasztottuk a fakóbb rezet, foltos volt, és Cilly karja is hiányzott róla.
- Elválnak utaitok?
- Ezt Cillyre értettem. Topóra és Cillyre.
- Igen, útjaink elválnak, ha, ha.
- Jobb lesz?
- Majd találkozunk megint.

Ezek itt mind elválnak, és összetalálkoznak, gondoltam. Okosabb nem jutott az eszembe. Milyen lehetett Charlene-nel? Ez szinte perverz gondolat volt, úgy most, nekem. Gondolni se bírtam volna rá. Persze, milyen. Semmilyen. Olyan. Másmilyen. Maury és Morny elrabolt egy kis távolsági buszt, talán fegyverrel támadtak a gépkocsivezetőre, kiparancsolták az utasokat, akiknek össze kellett kötözniük egymást, akkor Maury és Morny nekilódult. A busszal.

A járművet kőszikla zúzta szét. Kiegészítésként találták meg. Nem volt magyarázat a tetre. Máig se, gondolom.

Maury utána tizenkét évig élt Charlene-nel. Morny ennyiben eltűnt a színről.

Ezeket mesélte Topo, még délelőtt, mikor ugyanitt jártunk kettesben. Visszatértünk el nem követett bűneink színhelyére.

- Hát Guibert – mondtam.
- Pszt – mondta Topo.
- Mauryék hol lehetnek? – kérdeztem.

Ez volt a mély, pontosan a mélyek mélye.

A mélypont. Eltoltam magamtól a sört. Valaki rám vigyorgott. – Hm? – kérdezte. Bólintottam, igma meg.

Szalmakalap volt rajtam, szétült szalmakalap. Nem szeretem a kalapot, mégis, van, ahová kalap kell. Akkor ráülök a vonaton. A buszon. Néha ott is felejttem.

- Tényleg, Andi – mondta Topo –, nem félsz, hogy egyszer úgy maradsz?
- Néha úgy *maradnék* – feleltem.
- Költözz ki Enghienbe.
- Hülye. – Nevettem.

Ez lett volna csakugyan a mélypont. Bár aligha gyanúsították Mauryt és Mornyt Guibert „öngyilkosságával”.

Szépen van kifejezve. Mondtam Topónak.

- Remek. Jacques Guibert öngyilkosságával a hírhedt testvérpárt gyanúsítják.
- Nem is lehettek Londonban.
- Lenni lehettek – mondta Topo.

És igaza volt. Mondtam: – Aha.

– Csak mondom. *Itt* nem lehetnének.

Zártak a boltok. Szállt a felvizeződő halszag, ahogy söpörtek a járdaszegélyeknél, lassan előtűntek a leeresztett vasredőnyök hosszú lapbordáin a graffitik.

- Együnk valamit.
- Kanapéhátsót kérek Gigi-farral, erős mustárral. Virslit hoztam.
- Hahaha.

Topo ritkán nevetett ilyen összefüggően.

A pincér meggyújtotta a gyertyát. Lopiccolo-elv. Felejteni, melyik utca, műintézet. Terasz. Lombok arrébb. Templomkert, ódon kövek. Ráksalátát kértem.

Elvigyorodtam. Bécsi barátom elhányná magát a ráksalátának csak a láttán is.

A lombok közt madarak alusznak. Nem zavarja őket a lámpafény. Engem zavart. Behúzódtam a léckerítés mellé, az árnyékos sarokba. Topo tésztás arcán villogott a fény-árny.

– Cilly szép volt, igaz?

– Ezt hogy érted? – kérdezett vissza.

Tudnak. És nem tudnak semmit. „Vip, Tilly” vagy „Vip, Cilly”. Szerettem így köszönni neki. Hogyan mondhattam volna: nekem a bécsi Catherine jut eszembe Cilly-ről. De közben mégis kimondhattam (Lopiccolo-elv?), mert Topo azt felelte (és potyogott a ráksaláta a halszálkás nadrágjára közben): – Neked mindenkiről mindenki az eszedbe jut.

– Na, azért nem. Vegyünk például téged.

– Te engem ne – mondta Topo. – Gigit kell kalauzolniom – tette hozzá. Ez nem lepett meg.

– Nem tudnak – mondtam épp ezért –, nem tudnak mindent, és nem is tudhatnak.

– Például?

– Gigi kanadai francia, igaz?

– Kanadai angol.

– Azért mentek át? – kérdeztem. Válasz nem jött. Hülye volt megint a kérdés.

– Nagy fiú lettél, Dan, nem szorulsz támogatásra. Julien majd keres.

– Renal?

– Aha. Ne ijedezz. Megtalálták, aki fölment előtte a Kaufschad emeletére. Persze semmi bizonyíték, hogy az lökte volna ki Kaufschadot.

– Még kihallgathatatlan?

– Még soká az lesz.

Kaufschadról beszélünk.

– Nem tudja, például – folytattam bölcselkedve, és az árnyékból a gyertyafénybe perditettem a poharamat, a vörös lötyt megcsillant, fehérlett kicsit valami habja; fiola a fogak közt? –, Gigi Harrison nem is tudhatja, mert nem értheti a viccemet.

– Vannak neked vicceid?

Ezt tizennégy éves koromban kérdezte tőlem egy kislány. Akivel a bécsi író barátom járt akkoriban.

„El tudsz te szórakoztatni egyáltalán valakit?”

Féltem, nem. Főleg úgy nem, hogy a jelenlétemben bárki is beszélni kezdjen magáról. Mesélni. De hát: gyakorolják a Lopiccolo-elvet.

– Rose már kint van?

– Kanadában, úgy érted?

– Hát ott.

– A faterjánál van, L. A.-ben.

– Biztos, ami biztos.

– Mi lenne biztos? Mondd el inkább a viccedet. Mit nem értheti Gigi.

Így mondta. „Mit nem értheti Gigi.” Még jobb lett volna: „Mit nemi...” Mit nemi.

Gigi nem volt olyan irtózatosan „nőies”, mint Charlene. Ezt Topótól hallhattam. Gigi azonban...

Kivágtam: – Gigi, ha te agg leszel, akkor is A-g-i-g-i leszel.

– Szép-karcsú-fekete-bubifrizurás hölgydzsigoló.

Mondta Topo, és végre vihogott. Fura volt a tésztaképe a gyertyalángban. A hal-szálkák felett.

Charlene arca nem ment szét így. Talán mert a mama más volt. Charlene úgynevezett „magas pofacsontú” nő volt, gesztenyeszőke.

Platánbarnás-zöld.

Ránk fért az alvás. Szedelőzködtünk.

– Gigi ezt a viccet azért nem értheti, mert nem tud magyarul.

– Nem ért a nyelvünkön – tódítottam. – Hoztál virslit? Fizess, aztán a sarkon megeheted.

– Én addig visítok.

– Te virslitasz, én visítok.

Itt tartottunk.

Nem emlegettük Hampsteadet. A vasúti hidat, melyről Jacques Guibert a vonat elé zuhant. Hogy a rohadásba' nem láthatta a mozdonyvezetőt. Vagy ki.

De hát ezeket a kérdéseket feltették ott az erre hivatott személyek, és nyilván megnyugtató választ kaptak.

– Magánügy. Guibert súlyos lelki beteg volt.

– Rákja volt. Leukémia. Azért volt mindig olyan sápadt.

– Ez csak vele jár. És értetődik.

A tetőkön az utolsó fények sárgállottak. Elköszöntünk. A kis templom kőkerítése mellett még elcigarettáztam. Aztán egyéb eznap nem történt.

Cigarettáztam a kőkerítés mellett, arra gondoltam: Most jó. Most nem történik semmi.

A madarak hallgattak. A lomb között. Kutya ugatott vadul. Vágtatott felém. Repültek a kései virágszirmok, ahogy elsöpörte a fejeket.

De hát ez két napja volt Enghienben. Nem itt. Mornyk háza mellett.

Persze hogy Maurynek és Mornynak Párizsban semmi keresnivalója.

Ez is magánügy.

Már ha az magánügy volt. Mikor a két zsebes kezét szétlépték. Maury szétlépte a hátsónak a kezét, annak, aki rázuhant. A másikat Morny megkéselte, és szétlépte.

Maury cipője viszonylag tiszta maradt. Megtisztálkodtak az emeleti vécében, Longchamp tribünje ilyenkor, főfutam (országos ötösfogadás) közben halotti csöndes. De akit Morny megkéselt, meg is halt. A fivéreknek nem lett volna tanácsos. Ha magánügy volt.

Ezt nem lehetett tudni. Mit szólhatott akkor az Aristocrat.

Nem lehetett tudni. Szólt-e bármit.

A lókamionos dolog után az Aristocrat, mint Topótól hallottam, szépen javul.

Gondolom, ezzel arra célzott, hamarosan találkozhatom vele.

Bár én már-már azt hittem: például Brúnó az. Az Anarchist Aristocrat. És rég találkoztunk.

De nekem mindenkiről mindenki az eszembe jut, szavalok csak a Lopiccó-elvről.

Fél napba – egy éjszakába és egy délelőttbe – telt, hogy rájöjjek, mit is gondoltam még. Erről, hogy „nem tudják”.

Charlene volt az. Mit foglalkoztat annyira?

Charlene, erre másnap ebéd közben jöttem rá, nem tudja, hogy őt...

De ez messzebről kezdődött.

Mondtam is Cillynek. (Topo elutazott a hajnali gépek valamelyikével a CDG-ről, nem tudtam, hova. Nem is kérdeztem.)

– Tudja Charlene, hogy hívják? A háta mögött?

Cilly ráért, Gigi Harrisonra várt. Hát mégse kell Gigi Harrisont Topónak kísérgetnie? Ez így ment.

Változtak a dolgok az utolsó pillanatban. Elváltunk a Diáknegyedben, a kis templomnál, Topo meg én, és Topo akkor még üzenetet kapott. Vagy nem is. Én adtam át neki egy lóújságot, amit kért. Egy heti szaklapot. Abban lehetett. Az üzenet.

Valahogy abban.

Néztem Cilly fülét. Egy elszabadult hajtincs folyton ráhullt. Hajnalban megnyíratkoztam. Szőke, randa-szőke üstököm kurtára nyírtam. A homlokom valamivel magasabbnak látszott, de az orrom még nagyobbnak.

– Elnyírtad magad – nevetett Cilly. És az *én* fülem mögé mutogatott. Így nézd valakinek a fülét.

– Nálad? – kérdeztem.

– Nálam te sose.

Ez most mit jelent? Mintha nem szórakoztunk volna primán. Ezért mondtam a dolgot. Charlene-nel.

Hátha.

Mit „hátha”? Mit akartam? Hova viszi Cillyt Gigi Harrison? Legalább húsz évvel idősebb. Már mint Gigi. Csak ő hatvanévesen is huszonhatnak fog látszani. Vagy mit tudom én. A bőre se öregedett. Nem nagyon. Öregedett. De csak az arca. Másutt nem. Mutatta egyszer. Így. Mutatta.

És ennyi volt.

Nem mondtam, mire gondolok. – Mit csinálhatnánk. Mert nem gondoltam arra. „Hm?” Ezt kérdezte Gigi. „Morny ma is megveszne értem. Persze amolyan szeszély.”

Hallottam ezt Gigiről. Ezt mondta nekik mindig: „Ez amolyan szeszély.” Egy hatalmas kefézés után is. Mit akart volna?

Gigi volt a legnagyobb csavargó, akit valaha is láttam. Jól lehetett vele csavarogni. De más csavarra csavargott, az esze más srófra járt, iszonyú okos volt, és játszotta a bolond lányt. Arisztokratikus és közönséges bolondot játszott. „Hát ahogy gondolkodjátok.”

– Na, nem tudja a Charlene, hogy így hívják.

– Hogy hívják? Kik?

– Volt ez a Can Can, a ló. Meg van az, hogy Tee Tee Too. Ilyenek.

– Hagyd a lovaiddat, jó?

– Szóval, hogy egyszer nagy vita volt. A Can Can mintájára Cun T.-nek akartak elnevezni egy lovat. Félutas megegyezés: lett Cun Cun Tee. Így se rossz.

– Mi ebben a jó?

– Én inkább tudom – mondtam. Vigyorogni próbáltam. Ez lett a viccemből.

– És mit nem tud Charlene? Az ötödik ikszben?

– Te csak ne ikszelj. – Elharaptam a szót. Ha Cillynek bármi hibája volt (is), az ikszes lába. Enyhén. Nem tudtam, a hibátlanság kategóriáját kimeríti-e nálam. Ki kellett volna próbálni. – Azt nem tudja, hogy Cun Teenek hívják.

- Kik? És mi ebben a vicc?
- Mauryék. Még Julien Renal is elmosolyodik néha. Amikor hallja.
- Az pedig nagy szó – fintorgott Cilly. – Nem tudnál normálisabb dolgokról beszélni? Szerinted miért lett öngyilkos Guibert? És így? És hogyan? Miért lesz valaki *az*?
- Látod, most te beszélsz ugyanúgy, ahogy én, és ahogy nem bírod.
- Én téged nem bírlak – mondta Cilly. De akkor megérkezett Gigi Harrison, s a hölgyek elvonultak a klozetre. Rám is fért. Fizettem, mentem.

Charlene délután ötre kérte a találkozót.

Ismerem-e az „Enchanté”-t.

El vagyok bűvölve, mondtam. A rue Paradis-n volt bérelt lakásom (Lopiccolo-elv), oda telefonált. Nem sokat kertelt, a tárgyra tért, nekem itt annyi volt újdonság, hogy ezek szerint tudja a „csúfnevét”.

Cun Cun Tee. Mi ez, ha nem célzás. *Enchanté*, Cun Cun Tee.

Sejtettem, tesz rá.

Öt óra nekem Auteuil miatt is jó volt. A pályától a kis tó, a Lac Supérieur mellett átsétálni, át tudniillik a Lac Inférieurhez, semmisség. És megnézhetek addig legalább három futamot.

Ha nem négyet.

Ez így is lett. Gyönyörű időm volt hozzá. A Supérieurön siklottak a modellvitorlások, zürrögtek a kézi irányítású kishajók. Gondolom, biciklisták rótták amatőr köreit a longchamp-i pálya mentén, ilyenkor ott az idénynek régen vége, az övék a terep.

A versenynap egész tetszetősnek látszott ilyen nevekkal: Tinopasa, Pampa Pearl, Pedisten... ismertem őket. Nem érdekelték.

Tolerante.

Pierre d'Anzy.

Elie des Mottes. Ó, a kedves Elie des Mottes. Most ha valakinek ezt mondom, „a kedves Elie...”, nem tudja, miért mondom. Nem? És mit magyarázzam. Nyerőm volt.

Azt se tudom, miért vannak az embernek ismerősei, amatőr kapcsolatok. Vannak. Az ilyenek köszönnek oda aztán a legrosszabb pillanatokban.

Épp azon voltam, hogy elképzeljem, mit mondok majd Charlene-nek úgy életemben először akármit. Érdekl-e, hogy Gigi Harrisonról így gondolkodom: „Egy üdvös kurva.” Ezt le tudtam fordítani franciára nagyjából úgy, hogy vicc legyen, mint anyanyelvemen. Dánra ugyanez nem ment volna.

Csak példának mondom ezeket.

Erre valaki rám köszön: – Jó vagy, csak mit csinálsz majmot magadból a kalappal?

Erre, mert franciául kérdi, nem mondhatom: „Te faszkalap.”

Közben beindulok. Ezeket gondolom: „Rövid, hosszú, vékony, vaskos, száraz, lucskos, mi az?” – Válasz: „Te fasz.” Hahaha, szóval, hogy te vagy az.

Feltettem inkább a fülemre a két fekete bársonyt. A Stranglers 1977–82 volt velem, vagy mi. Ha valaki tudja. *Peaches, Hanging Around, Bear Cage, Nice 'n' Sleazy*. Meg a végén *La Folie*. Franciául. Eleve az „Enchanté” törvényes neve ilyesmi. Mi ez, ha nem üzenet?

Ki üzen, mit akar, tehetek egyáltalán valamit?

Gigi Harrisonról csak áradozásokat hallottam eddig. Most láttam a hölgyet. Persze imádják. Meg nyilván unják. Hétfő, tíz újabb imádó. El lehet létezni így.

Az a fajta nő, aki ilyeneket mond aztán: „Verj be már valami mást is, ne csak mindig az orrod az ajtófélfába.” Megszoktam az ilyeneket. Akinek nagy orra van, megszokja.

A napokban tényleg az átlagosnál többet vertem be az orrom mindenbe. Nyilván Guibert halála miatt van. Ki csodálná?

Miért is lennék olyan elkapatott, hogy egy ilyen találkozásnak ne örülnék. Topo híres nővérével. Életemben először.

Mi a fenét kéne rakni: Le Major, Mister Rederie, Little Point, Perrichois. Az első és emez utolsó a favorit, de ezek nem meggyőző ügyek. Prix des Provinces. Vidék, provinc. El kéne menni. Jobb vidékre.

Álmodott a nyomor.

A *The Stranglers* úgy lenyűgözött (*No more heroes any more, no more heroes, no shakespeareoes... stb.* Nem jó?!), hogy csak ücsörögtem az oldalsó sörözőben, fent az első emeleten, és még a pályatévén sem követtem, monitorról se, mik történnék. Hallottam az ordításokat, ahogy a mezőny, az élmezőny a célegyenesben jött, jött, jött, mit tudom én, ki. Charlene nem lesz az a nő, aki sértegetni jön.

Ez az egy megnyugtató volt.

Naiv elgondolás, szögeztem le a következő sör után. Nem lehet másképp, határoztam a harmadik mellett.

La Folie.

Ez volt az utolsó nóta, megfordítottam a kazettát. Hideg napfény ragyogott kint. Szép lesz, átsétálni, a másik tóhoz, ahol még jár talán a kishajó. Nem túl feltűnő hely? Az hiányzott volna, hogy Charlene a szigetcskére kérje a találkozót. Ahol a hajó kiköt. Abszolút feltűnés nélkül.

Az egyik oszlopnál, támasztotta, megpillantottam újságolvasó haveromat. Mikor is szentelt nekem utoljára ennyi figyelmet? Még jó, hogy százkilós bronz úr, Morny alakmása, ahogy neveztem, nem tűnik fel.

Reméljük, ő Hampstead tartozéka. Vagy Brazíliaé, bánom én. Ne, még egyszer aztán, ő, tényleg ne.

Kezdtém unni a *Stranglers* buliját.

Elkattintottam a walkie-t. Akkorra csönd tud támadni ilyenkor. Még az lenne jó, ha valaki bele is beszélne. Hallottam, persze, zsongott körülöttem a tér. Jöttek vissza a futam végétől, hozta őket a mozgólépcső. Jég koccant, tényleg, jéggel is kérhetném a sört.

Ha meg vagy fázva, nem annyi már, ha rá is fázol. Mondd már.

Elvből nem hordtam mobilt.

Ezt azért már én határoztam meg. Ezt az egyet.

Most például hiányzott. Legalább Pikett felhívhatna. Pikett persze „részben az anyja volt”. Nekem meg egyszer már volt anyám. Nem kértem senki anyjából.

Hallom, Brúnónak Gigi Harrison az anyja. Nem is gondoltam, hogy Gigi már anynyi, Brúnó meg még csak anyyi. Brúnó abból az ötvenből, aminek látszik, a felét letagadhatja, semmi kétség, de hogy már huszonöt, így is, nem hittem.

Ha, ha, ha.

Át kellett baktatnom a másik tóhoz. Enchanté, madame.

Milyen lesz Charlene. Még fényképről se láttam. Tetszettem magamnak a szétsegelt kalapomban. Még rá kéne gecizni kicsit, akkor talán én se tenném föl.

Föltevés. Minden beállítottság kérdése. Vigyáztam azért, olyan nagyon ne legyen beállítva. De a mai nap úgyse volt szó már semmiről. Vagy nem is tudtam, lesz-e szó.

Helyemben (majdnem) mindenki más olyanokon töprengett volna, hogy „és ha Charlene az Aristocrat...?” – kiderül, dadog-e, látszania kéne a lókamionos dolog nyomainak. Nem fog látszani, nem ő az. Vicc.

Emlékszem, mikor lőni tanultam, magamon gyakoroltam. Saját körvonalaim (nézetek kérdése) festettem a falra. Ördögöt a falra?

Az orromat főleg szívesen lőttem át tiszteletlen távból.

Holnap pia semmiképp nem lesz. Mit rendeljek Charlene-nek? Sznob is vagyok, azért ez nem semmiske, hogy a Nagy Charlene-nel, Topo Fehér Nővérével, aki Mornyi neje volt már, Maury élettársa (neje?), Jacques Guibert szerelme, Julien Renal (a világhíres író!) barátja, barátnéja (úgy hallottam, tisztára elvi alapon; ezt én meg tudtam érteni, lásd: muter-kérdés).

Charlene már várt. Phh, ilyennek képzeltem, aha, rám nem hozta azt a nagy ragyogást, holott cseppet sem volt öreg. Vagy én voltam az, aki most már nem vehettem áron felül semmit. Bocsánat, értékén felül. Halálosan komolyan veszem, amit úgy akarnak tőlem, hogy én is akarom.

Berkeley Square, magad voltál a kinszenvedés. Lopiccolo-elv: magad előtt is játszod a hülyét. Dani Rot-elv: a hülyét veszélytelenül játszhatod, nagyokos. A nagyokost ne játszod, te hülye.

Charlene-nel franciául fogunk beszélgetni. Éreztem, ezt a nőt én örök életben csak magázni tudom majd. Reméltem, az örök élet nem túl hamar kezdődik nekem. Nem holnap, például.

Mennyi kérdés lesz, amit nem teszünk föl egymásnak. Tollat, ceruzát nem is hordok – csak írásban semmit! Mégis, úgy éreztem, ahogy papírfoszlányokat, újságdarabokat láttam szétszórva bokrok tövében, itt ritkaság e tarkállat, íme, ennyi. Kitorölték a seggük a papirosokkal. Mennyi kérdés lenne.

Guibert öngyilkossága. Miért így. Ha egyáltalán! Mindenkit felkavart, több, megrendített a dolog. Nem mertem elképzelni a húsdarabokat. A csontok metszészonalait. Azt, ami Guibert-ből lett. És közben, előtte: kötél? Golyó? Ledobták a hidról (volt egy ilyen regény, apróra vágva dobálták tehervonatokba a hullát), ott lógott, elvágta a kötelét? Lehetetlen. Teljes magányom, írtam fel képzeletbeli cetlimre. E dologban. Ott kellett téblábolnom, közben.

Azt azért nem kérdeztem, miért.

Bécsi barátom írta: „Valamit tisztázni: a legpiszkabb ügy.” Catherine-re hasonlít-e vajon egy kicsit is csak... Charlene?

Nálam jó tíz évvel idősebb. És nem a Gigi Harrison-féle időtlenség ő. Charlene, így éreztem, öregszik.

Volt kis időm még, elkanyarodtam, beültem (nehéz erre ilyet találni) egy sörözőbe. Ponyvás intézmény volt, alkalmi-versenynapi, nem szeretem az efféléket, mégis, kötelezőnek érződött. Időt beiktatni. Nyerni nem, persze. Éreztem kint a pályán, nyerni nem akarnék. Még egy kérdés volt, persze. Lesz-e anyagi kérdés? Mekkora? Mire lehet elég? Volt azért ez a kérdés. Lopiccolo-elv ide, oda.

(Fura volt, hogy Bruce Springsteen – nem épp a kedvencem, de elmegy – „Philadelphia” nótáját hallhattam a söröző sátrában. „Unrecognizable”, ha jól mondom, „for”, vagy „to myself”. Nem így voltam-e most?)

A metró megállójának lejárataánál mintha ott olvasgatta volna az újságját valaki.

A pultnál mintha a házmester sörözött volna!

A házmester a rue Viole 22-ből, ha szabad. A házmester?!

Van azért kockázat is, gondoltam. És ha velem kezdik?

Ezt a gondolatot azonnal visszatemettem magamba. Nem lehet elképzelésem. Aztán elindultam. Tudtam, késve érkezem, de nem baj.

Hogy akkor ez Charlene?

Mit is mondhatnék, hogyan mondhatnám másképp?

Ő volt ő.

Morny felesége... nem, Topo nővére... nem... Mondjam: semmi különös? Milyen alapon?

Egy pillanatra győzött a legenda. Egy másodpercre fontosak lettek. Megemeltem a kalapom.

Charlene tekintete: hogy a kalap túl jellegzetes. Kontrának is, talán.

Talán.

A magas pofacsontok. Állj, állj, állj.

Nem.

Ő nem lehet az.

Az volt.

Ch., pontosabban Mademoiselle Ch. D'Azaray. Amatőr akadálychampion. Ezt... én... elfelejtettem.

Az évről évre gyűjtött könnyvek. Évkönyvek. Az újságok. Ch., mint Charlene.

– M... mi... voaan...? – kérdezte hörgő hangon. Dadogva. Belerohantak egy lókamionba.

Kaufschad kizuhant az ablakon.

Így se találkoztam még senkivel. Első gondolatom ez volt – gondolatom ez maradt –, eladják nekem, Charlene D'Azaray az Anarchist Aristocrat.

Indult a szigetre a hajó.

A parton a virágágyak meglepően tarkáltak.

– Nem kell dánul beszélni, ugye? – kérdeztem. Ő igazi dán volt.

– Roa... rohadat... roha... rohadat alak – vigyorgott. De kívágta. – Maoa... radjunk a froa...

Nem bírta befejezni.

Láttam, ahogy az útpadkán hever. Kaufschad kiugrik, a lókamionos is, vagy Kaufschad előráncigálja. Charlene ájultan hever. Kaufschad agyonveri a kamionost. Előtte zsákot húz a fejére.

Maury széllepte volna a kezét. Maury túl jellegzetes. Mit gondolhat erről Charlene.

Azzal akarnak átverni, hogy Charlene az Aristocrat! És ez már így marad. Nekem ő lesz az. Akkor nem mindegy?

Valami eldőlt. Eldöntötték.

De főleg más volt.

Nem lehetett sokat beszélgetni.

Tőmondatokká se zsugorodhatott, hogy:

mennyi emlék, Koppenhága, közös, mégis; Mauryék hol laktak, merre volt az intézet; összefoglalás, mi van „velük” (kikkel?); szerelmek (nincs szerelem! bejött, nekem jött be, kimenés Freudenauba – bécsi barátoméknál –, ennyi: egy képzelt élvezkedés, magammal, a nap ragyogása, tündökletben a bor színe, szar bor, és mégis, otthagyni mielőbb a történések úgynevezett színhelyét, magammal maradni... olyan csoda volt a kimenés, hogy csak egyre vágyhatsz: a hazamenésre; cseresznyét árulnak helyes osztrák kislányok a nyaralónegyedben... tovább! rágyújtasz... egy Gauloise-ra, mezítlábas... Canal St. Martin; Brúnó... és Rose);

Brúnó.

Itt megálltunk. Mintha a gondolataimat állította volna le. Egy feltételes megállóban.

Be vagyok rakva?

Beraktak? Mit ettem, mit ittam, kivel voltam, hol? Auteuil-alsó, most jön?

– Brúnó – mondta. Megismételte: – Broa... uoan.

Minden se ment.

Értettem, értettem.

– Guioa... guiberoat... Guibert – nyögte ki – foa... fio... fia.

Guibert fia? Brúnó Guibert fia?!

Elmaradtak a kérdések. Nem Charlene miatt. Magam nem lettem volna képes.

Járt-e a Berkeley Streeten... már a Lopiccolo-elv... a Berkeley Square-en. Akkor éjszaka. Miért álmodtam *azt*.

Milyen vicces.

Ott járt. Talán ő járt ott. És azt álmodtam: „Nem az ujjadból szoptam...”

Fizikailag elképzeld?

Milyen rég nem érintettem igazán nőt.

Pikett, mellesleg. Eszembe jutott.

Franciául beszéltünk. „Beszéltünk.”

– Aokkao... akkor...

Ez ő volt.

Ő, de ki?

Egy életre adják el nekem, hogy ő az Anarchist Aristocrat. Egy életre, bármeddig tartson is, ehhez kell tartanom magam.

A Lopiccolo-elv. A többi mindegy. „Rest ist Schmarren.” Bécsi barátom hülye mondása. Így.

Nem derül ki soha, Charlene D'Azaray-e az Anarchist Aristocrat. Nekem ő az.

Tovább?

– Gétöndszaáz – mondta. – Frank. Eze... aar.

Durván fogalmazva. Mutatta. Fele.

Kétszázezer frank a fele. A honoráriumnak. Amit kapok. Nyilván ez lesz. Végezni Brúnóval?

Ennyi eszem nekem is volt. Úgy értem: ennyit összeraktam.

Guibert fia.

Valamiért megölték Guibert-t? Brúnó balhét akar? Nekik minden pénzt megér, ne legyen. Ez.

A fele kétszázezer. Fegyverem nem volt. Vártam a folytatást.

Nem számolhatnak azzal, hogy „a szögletes Miss” előkerül, nekem.

Charlene arca is maga volt a dadogás.

(Volt valami örület benne. Hogy személyesen.)

„Fiacskám, hány éves maga?” – „Negyvenegy.” Ez a nő legalább ötven. Számoljunk. Morny és Maury negyvenkilenc, Guibert ötven. Ez nem mond semmit. Topo ötvenegy. (Charlene ötvenkettő.)

Fiacskám, képzeltem el a dadogó hangot.

Észnél volt, mikor Kaufschad ölt?

Miatta.

Akkor miért kellett Kaufschadnak kizuhannia?

Hogy Julien Renal elválhasson a feleségétől? Vicc. Elváltak volna. Hogy is hívták Madame Renalt?

A keresztneve nekem talán sose lesz meg.

Kaufschad belevezette Charlene – az Anarchist – kocsiját a lókamionba. Utána agyonverte a kamionsofőrt. Aztán kizuhant az ablakon.

Nem áll össze a kép. Kaufschad tényleg véletlenül zuhant ki. Homokszem került a gépezetbe. Kaufschad kizuhant. Julien Renal gyanúba került. Julien Renal le akart lépni. Az Anarchist segítette volna, rendben. Kiderült: baj van.

Az volt a baj, hogy Julien Renal Jacques Guibert feleségével, Rinette-tel együtt lépett volna le.

Miért nem tudta ezt Jacques Guibert elviselni?

Kinek a fia volt Brúnó?

Vissza jelen időbe. Kinek a fia Brúnó?

– Gigge... Gijeh... Gigi...

Kitalálta a gondolatomat? Itt tartott? Ennyi volt a lényeg?

– Gigi fia...

Meglepő készforma közlés volt ez.

Brúnó Gigi Harrison és Jacques Guibert fia.

Jó lett volna centiről centire. Végigbeszélni. Erről szó nem volt.

Van, hogy „erre van szó”. De „erről szó sem lehet”. Bécsi barátom stílusa.

Akadnak pillanatok, mikor hirtelen... nincs az, ami van. Ott rendelek egy adag gombafejet a Liechtenstein Strassén.

Charlene mintha ezt látta volna a szememben.

A többit is ő akarta elhabogni.

Ez nem megjátszás, tudtam. Már tudtam.

Jó isten.

De mit vagyok meghatva.

A következők jöttek össze.

Majd elmondom. Nem akarom őt megszégyeníteni a dadogásával. Jóllehet: az egyetlen nő volt, aki semmit sem ébresztett bennem. Egy ideje az egyetlen ilyen. Mégse.

Miből, semmiből.

Így derült ki.

Gigi Harrison. Brúnó anyja.

Hagyjuk az anyákat, ezt én mondhatom. Pikettnek megnyugtató lehetett (volna?): aki anyját...

Semmi gondom nem lesz az ő anyjával.

Ez mind a múlt.

Senkivel nem beszélhettem most már.

Ilyen kérdések: „Guibert nem merete maga...?” (Megtenni.)

Maury és Morny csinálta?

Felkötötték... fejbe lötték... és odahajították?

A Potocki-történet a szobámban. A könyv a Berkeley Square-en. Másnap a jelek. A kötél etc.

Elaltatták.

Jacques Guibert ott volt ugyanabban a lakásban.

Félt a haláltól.

Félt attól, hogy Rinette meggyilkolásáért...?

De nem ő gyilkolta meg Rinette-et.

Brúnó bosszút akar állni.
Brúnó el akarja venni Cillyt Topótól?
Ezt hagyjuk. Nem. Szó sincs a „nővérke” segítségéről.
Még mind, mind rendbe kell raknom. A magam módszere szerint.
Dadogtam én is.

Még most se tudom másképp elmondani.
Mehetek Rose után Amerikába.
A Lopiccolo-elv. Rose nagyon bír engem. Hol vagyunk még attól. És igaz-e?

És ha Miss Haka rám lő először?
Kockázat.
Nincs, hogy „plusz hány tízezer”.
Tinopasa, Penny Sky, Patteries Arboreto... röhej. Ehhez. Nem?
Ha Miss Haka lesz az.

Volt, hogy az újságolvasóról hittem, ő az Anarchist Aristocrat.
Vicc most. Mint egy balatonfüredi emlék. Ahogy Bad Gastein korzóján lett valóság.
És olyan egyszerű volt.
Pikett barátnőjével.
Mit akarnék Pikett dolgában? Tőle?
Persze, anyámat sem bírtam. Miért tettem volna? Garancia kell? Mire garancia ez tőlem?
Milyen garanciám van Charlene-től?
Egy napot kell kibírni ital nélkül. Annyit se.
Bevettem két Fixobeent. Aludtam. Reggel kilenckor ébredtem. Brúnót tízre kellett várnom. Csak úgy. Ebédelünk, kimegyünk Vincennes-be. Cillyvel. Beszámolok Topóról. Brúnónak.

Good to Worse fut.
És Poison of Good.

Nemzetközi verseny Vincennes-ben. Megyek gesztenyefasoromon, a kis patak mellett. Válogathatok. Melyik fahidacskán – „bürün” – megyek át, netán kövekből rakott utatgátat választok; alattam akkor csatornabeton csövön át áramlik, vonul lassan a békalencsés víz. Beleköpök: álom-lassan tűnik a szétbuborékolódó fehérség.

Álom-lassan.

Jobbra a földig pala ház. Szürke. Párizs. Villog egyet-egyét az akácokon átszüremlő fényben.

Fenn a felhők is: zsaluzat. Földdivig, messze. A Marne torkollik a Szajnába ott, Vincennes alatt? Tudja a franc. Letelepszem.

„Someone was cheating.” A *Pulp Fiction* zenéje szól. A szürke házikónál filmeznek. Maury áll az egyik kamera mögött, Morny zsarnokoskodik.

Nem hiányzik Julien Renal sem. Esernyőmet hozza a Kelenföldi pályaudvarról. Ott a vonatból kidobták.

Cillyt Brúnó kezével nekem kell megfojtanom. Csalt. Topo hazatért a vadonatúj budapesti lakásba.

A fal az esernyőtartó felett beázott. Mert nem álltak ott ernyőink, tócsák a mintás kőpadlón.

Miss Haka a bokrok közül lő. Szögletes fegyvere – Szögletes MIS, hogy ne mondjam – megcsillan a fényben.

Vincennes ügetőzaja nem hallatszik oda. A filmesek fapofán, így, dolgoznak. Julien Renal, az író rábólint, így, így, gyerekek. Csak így. Mindig csak így.

Mi lesz, ha Miss Haka rám lő először?

Mi van akkor, akkor mi van?

Miért képzelem, eleve, hogy hármásban ücsörgünk egy padon? Brúnó, Cilly és én. Kiviszem őket a versenyre. Eddig jó...

...lassan felébredek.

Mauryról hallottam ezt? Csak ha bal oldalára fordult, volt neki szex.

Jobb oldalára fordult, alhatott. Nem gyötörték szerelmei. A mijükkel? Mi egy szerelmes létezése? Egy testé. Egy nem is csak testé.

Akkor mié?

Bal oldalamra fordulok. Nálam fordítva lenne ez? Ki kell vinnem őket.

Már értettem – int lilásan, barnásan, okkerben világosodott, a fene! –, miért ücsörgtünk úgy Topóval a Benjy Boumban. Cillyvel. Miért volt Cilly köztárgy.

Kiviszem őket a versenyre.

Leülünk valamelyik padon. A kis pataknál. Brúnót a hidak valamelyike alá gyűrik be? Elviszik egy filmes furgonnal?

Hé. Miféle filmes furgon.

Most már tényleg felébredtem. A kis ház. Ááá, most. Most ébredtem fel. A kis ház nem lehet senkié. A társaságból. Sok lenne. A foglalt ház után.

Az újságolvasó férfi lenne St. Mondain? Rattin? Mr. Lopiccolo exveje? Hol lehet Rose?

Ennyi volt bizonyos: az ég egyre világosabb lett.

Álmomban, emlékeztem rá, még ez is volt: hol a fegyver? Amit Cun Cun Tee adott át. Sehoh sincs, mert nem adott át semmit.

Járt ott, Guibert-nél netán, a Berkeley Square-i lakásban? Charlene? Elaltattak? Mellém feküdt? Guibert mellé? Járt-e ott Guibert is egyáltalán?

Ez még az álom volt.

Guibert-nek nem volt bátorsága, hogy végezzen magával. Ezért...

Mauryt, a féltestvérét kérte meg. Maury természetesen Mornnyal együtt lépett akcióba.

„Lépett akcióba.”

Nyilván nem élve dobták Jacques Guibert-t a vonat elé. Már ha így történt.

Amennyiben.

Elaltatták (elaltattak), aztán... Fogalmam sincs. Potocki dolgát se tudtam elképzelni. Rágyújtottam. Mi ez a lakás, hol vagyok? Vagy úgy, rue Paradis. Szemközt a kerületi kulturális ház. Nagy csönd, hétfévi csönd.

Eleve két-három óra még, akkor ébred Párizs. Hagyjuk ezt.

Felakasztották a hidra? Igen, de... akkor a vonatvezető látta volna. Mégis, Guibert fel volt akasztva. Fel volt akasztva Guibert. Álmodtam az egészet? Mondta bárki is, mik lehettek, mik voltak a részletek?

Nyolckor hívom Brúnót. Még tegnap megígértem neki, Cillyvel kiviszem Vincennes-be. „Vip, Cilly.”

Reméltem, Miss Haka nem rám lő elsőül. Kéne valami azért, ez ellen. Hogyan megy Párizsban az?

Most már tudtam, ébernél éberebb vagyok.

Semmi jobbra fordulás, semmi olyan, hogy „Pikett megérkezik a strandra... és milyen az, amikor belebújik a papucsába... lehuzigálja magán a trikót, a *képtelenül* rövid ujjú trikót, combközépig, aztán mikor felmegy a kaptatón” – Klampenborg strandja, Galopbanen, egy magánstrand, ahol Pikettet a szerelem művészetébe beavatták („a szerelem művészetébe?!”), felmegy a kaptatón (előtte megbassza az úszómester), lehúzza a trikót a fején át, ott áll...

Talpra.

Álltam.

Így képzeljem, mi volt Topóval?

Vip Cilly miatt?

Brúnó és Vip Cilly.

Ja, Charlene mondta, hogy Tatiana Viennoise helyett más lovat kaphatok csak. Elpusztították. Békésen. Elaggott. Fiatalon elaggott.

Kösz, nem. Másik lovat nem. Tatiana sem kellett. Anyámra gondoltam. A szerelem művészetének határai. Anyámat nem tudtam elképzelni.

Anyám megérkezik a klampenborgi strandra. Ami egy luxusbordély. Brúnó eladja Cillyt egy luxusbordélyba.

De nem ez volt. Brúnó megöli Mauryt. Megöli Mornyt. Az apjáért.

Ellenben én elviszem őt és Cillyt a vincennes-i erdőbe (ott megyünk az ügetőre), és Miss Haka az akácoból, a kis háznál... Vagy nem tudom.

A jég szekrényben volt minden.

Mandulát rágtam, ittam rá egy Carlsberget. Még egyet. Cillyt hétkor, Brúnót fél nyolckor hívhatom.

Nem együtt töltötték az éjszakát?

Mit beszélt meg Cillyvel Brúnó anyja, Gigi Harrison? Álmodtam csak, ezt is?

Lent a járda mellett elindult a víz, Párizs bőséges fürdetője. Átbukdosott a rongyokon, a távoból – zöld! – seprűk surrogása hallatszott. Ledőlt egy stósz sörösláda a sarki *Napoleon Műintézet* előtt.

Még egyszer benyúltam középpűt, aztán hagytam a francba. Kimentem a fürdőszobába, megeresztettem a forró vizet, kávé t szórtam piros műanyag poharamba. Lent valaki nekiesett a kulturális ház falának, de nem csusszant a földre, megkapaszkodott egy akácfa törzsébe. Visszakevergett egyenesállásba. Így dülöngélt tovább.

A kávé pocsek volt, szokásosan.

Pikk Daun.

Volt egy ilyen.

Volt egy olyan, ami *aztán* van – nem „aztán”, annak nélküle, tehát az aszketikus oldalról fölkelve –, vagyis: hozzáérni se tudnál. Senkihez. Iszonyú és a legtermészetesebb távolság.

Charlene mondott egy ilyet Julien Renalról: „Nem a történet... hanem legalább rendes emberi beszéd...”

Így fog meghalni Brúnó?

Brúnót föl kéne világosítani. Apja öngyilkosságra készült. Hosszú ideje. Most akkor (talán) megölte a feleségét, aki nem járt luxusbordélyba Gigi Harrisonnal (talán), ja, Brúnó ezt örökölte az anyjától, Gigi Harrisontól: ezt a kortalan külsejét...

Elég volt (a kávé is).

Lementem. Akárhova.

Rakták ki a nagy láda epreket. Eper októberben? Vagy novembert írtunk?

November, láttam a söröző rácsán át a naptár sárgás-dohánybarna bepördült lapján.

Rakták ki a kivigyümölcsöt.

Brúnó feje, mint egy kivigyümölcs.

Tudja-e Brúnó, hogy ez egy nagyon régi történet? Milyen lehetett (mennyi kérdés maradt ell) Maurynak? Hogy Guibert (Jacques) erre kéri. Hogy őt kéri. Miért, ki másrt kért volna.

Számított-e igazán, hogy Julien Renal...

...miután válófélben (micsoda szó) volt a feleségétől (akinek a nevét most se tudtam még), megszabadult tőle (miért váltak? na ja), mert Kaufschad, őt lesve, túlhajolt a párkányon, kizuhant, agyonverte az ott sétálgató... kit is (még most se tudtam a nevét)... és, vicc, valaki felment arra az emeletre Julien Renal előtt. Hol ment ki, mikor? Azt senki se látta? Rattin lett volna az, St. Mondain?

Aligha Mr. Lopiccicolo. Vicc. Ő egy szuper úr, már. Úr ír, ezt gondoltam, összefüggéstelenül. Csak Julien Renal miatt.

„Nem és nem: bírtuk egymást (*to have*). Nem és nem bírtuk egymást.” Kikről gondoltam ezt. Az első „nem”: hímnem és nőnem.

Nincs piszkabb dolog: tisztázni valamit.

Julien Renal egy szót se értene ebből. Ez magyarul volt. Még csak dánul se.

Dánol-dánol... dzsesszt énekeltem. Benjy Boumi Dánol Danol, Pabaraba Pábombabam.

Brúnót hívtam először, mégis. Elsőül őt. Persze utcáról.

Miss Haka lángfoltját láttam képzeletben. Mellette a torkolattüzet. Látja azt az ember?

Nagyon meg tudtam érteni Jacques Guibert-t.

Mit tud erről Brúnó?

Többről lenne szó?

Cilly miatt nem csinálnák.

Nem csinálnánk.

– Halló, Brúnó...

Dusty Springfieldet és Sandy Rogerst hallgattam a walkie-n. *Pulp Fiction*.

A legszarabb változat. Két mindenekfeletti nóta. *Preacher Man*. *Fool of Love*.

Son of a Preacher Man: Son of a Bitch. Azt éneklí a Dusty lány, hogy őt csak egy ilyen hapsi taníthatta, érhetne el stb. Pikett jutott az eszembe.

Brúnó volt egy „Son of a Preacher Man”? Nem létezik, hogy ezért. Brúnónak nem Cilly miatt kell. Bele akar zavarni a...

Mibe? Fura volt, és a legtermészetesebb, hogy „abban” ott voltam én is.

Vágytam-e rá, hogy bárki is úgy szeressen, ahogy – „ahogy”! – Charlene például Mauryt?

Mire megy vele Maury?

Szólt, üvöltött a fülembe a *Lively Ones*. A *Surf Rider*. Úgy olvastam mindig: „sure” *rider*. Biztos lovas.

Biztos, ami biztos, fegyverrel megyek. Ki fog ellenőrizni?
A szomszédos utcából eltűnt az újságolvasó alak.
Ja, nem mondtam, végig ott volt, ahogy telefonáltam.

És ha Julien Renal bosszúja volt az?

Guibert halála.

Charlene szava az egyetlen, ami az ellenkezőjét „bizonyítaná”.

(Sandy Rogers. Dusty. Surf.)

A telefon.

– Ugorj fel a fiúhoz.

Ismeretlen hang.

Nem a bronz óriás (Morny?).

– Menj Cillyvel.

Cilly címét legalább tudtam.

Jó volt, hogy tehetek valamit. Kibirhatatlan lett volna délig. Nekilódultam. Képzeletben már Brúnó fiókjait huzigáltam. Melyikben van fegyver. Azzal... nyilván nekem szánják a feladatot. Brúnó öngyilkos lesz a vincennes-i erdőben. Miért, hogy nem állt tőlem távol ez a változat?

Ébren vagyok?!

Brúnó jó kis helyen lakott. Simon Bolivar. Fél Párizs odalátszott.

Ahogy Cilly és Brúnó magamra hagyott a lakásban, sejthettem, a fiókokat hiába is huzigálnám.

Mindössze egy papírvágó késre akadtam. Az íróasztalon – ez Brúnónak nagyon fix lakása lehetett, úgy volt berendezve – Guibert képe. Mennyire hasonlított Mauryhoz. Csak az volt a különbség, hogy Maury...

Nem, nem, az se. Hosszúkás, szőke fej, szögletes. Nagy barkó. Csúnya állkapocs. Vizenyős szem a sok dioptria mögött. Ez az, Maurynál nincs dioptria.

Honnan tudtam ezt? Lopiccolo elve. Nem is tudtam. Huzigáltam a fiókokat.

Persze hogy nem volt fegyver.

Szólt a rádió valahol.

„Music of the Future... and Music of the Past...” Rimelt, persze, a „past” arra, hogy „last”.

My last love.

A love-ról a lóvé jutott az eszembe. Eléggé kockázatosan rejtettem el a kétszázazret. Egy csomagmegőrzőben, a Gare du Nordon.

Vagy talán ez volt mégis a legjobb hely. Eljutok-e oda még? A kulcsot senki se kérte tőlem. Ja, a pénzüknél lehetnek. Ki is mondta: Jacques Guibert pénzén indult az egész. De mi? Mi indult? Nem kellett hozzá a Lopiccolo-elv, hogy ne tudjam.

Fogalmam se volt. Helyből.

– Nesze – mondta Brúnó. – Csak a biztonság kedvéért.

És odalökött egy kis Berettát.

Cillynek valami mást.

Megvolt a fegyver.

– Lemegyünk a Boumba? – kérdezte Brúnó.

Hamarosan ott ültünk hármásban, ahol tegnap (tegnap?! örület) Topóval.

Music of the Past.

Cilly karján ragyogott a nap.

– Játsszuk azt, hogy...

A Benjy Boumtól egyenes út vezet Vincennes felé.

– Pikett kért meg, vigyázzak rád – mondta Brúnó. Mire értette? Nem volt vitás.

Szerettem volna átugrani a Nordra (nem volt messze), belökni a Berettát a pénz mellé.

Vagy felülni bármelyik „Grand Lignes” vonatra. Játsoztunk Cillyvel.

– Te kurva – mondtam, és hosszú ideje ez volt első őszinte megnyilvánulásom.

Gigi Harrison háza teljesen eltűnt. Ahogy rossz regényekben írni szokták. Brúnó vi-gyorgott.

– A muter – mondta, és megpaskolta Cilly hátát.

– Lemosom mocskodat – mondta Cilly, és eltűnt a fürdőszobában.

Miss Haka a szokásos módon érkezett.

Talán az időzítésen múlt. Nem tudhatta.

– Halál rátok – kiáltotta Cilly tréfálkozva.

Ezzel igen közel találta az igazságot, de másképp történt.

Miss Haka egyszerűen „szándékot” sem nyilvánított, a dolog világosnál világosabb volt.

De Brúnó odarántott maga elé.

Nem tudom elmondani, milyen érzés volt ez. Mint délután négyre éjfél előtt húsz perccel magadhoz térni az alkoholelvonóban, holott csak elaludtál a Városmajorban vagy a koppenhágai Öt Tónál, ahogy én nevezem őket.

Ott voltam. Brúnó és Miss Haka között.

Valami ordibálás hallatszott. Miss Haka figyelmét ez köthette le. Végzetesen.

Cilly, keze tisztasága érdekében, nem csupán a mosást választotta. Játsozva for-gatta a kezében a magáét – ma sem tudom, mi volt; egy kis Brownie, más –, és ahogy Miss Hakát a kényes helyzetben meglátta, azonnal lőtt.

A lángfoltot találta el az arcán.

Miss Haka feje úgy ment szét, amelyet ugyanúgy nem tudok azóta se.

Hogy hogyan. Hogy ez milyen.

A tűzlépcsőn bukott le, a belső udvarra. A Simon Bolivar, az előkelő *avenue* nyugal-mát semmi meg nem zavarta.

Galambok rebbentek fel az udvaron zajosan. Ennyi volt.

– Hárman háromfelé – mondtam. – Nem, Cilly, a kapun. Mozgás, Brúnó.

Brúnó nem volt kezdő. Ennyi hibát mégis elkövetett. Elengedett engem, amikor Cilly lőtt.

Élső mozdulatommal az orrát törtem össze. Arcomra fröccsent a vér. Második moz-dulatommal a fegyverét kaptam fel a földről, ami azt jelentette, az enyém még tarta-léksorban volt az övemben.

– Mozgás.

Brúnó akármire vélhette az ütést.

Válasznak spontán gesztusára. Hogy engem kapott maga elé. Cilly tisztázta hely-zetét. Már el is tűnt az előszobában.

Nem könnyítette meg helyzetemet.

Persze, ha másképp tesz – ha itt bármi másképp van –, semmiféle helyzetem nem lett volna aztán.

Miss Hakát nyilvánvalóan Brúnó látta meg elsőül.
Előttem haladt a tűzlétrán.
Ráléptem a kezére.
Nem az, hogy ebből Maury jelenlétét hinnék el (kik?), mégis. Csak úgy. Felordított.
Elengedte a létrát.
Ráléptem a másik kezére.
Recsegés-ropogás közepette indult el.
Mint Kaufschad – mondjuk. A mélybe.
Leértem. Furcsa. Miss Hakára esett, élt.
– Mozgás, mondom – mondtam.
Sok mindene össze volt törve, úgy azért. De felállt.
Pofán vertem. Hogy ne ordítson. A ház hiányzott volna a legkevésbé.
Erősen tarkón vágtam. A tenyerem élével.
Tagló volt ez neki, volt miből feltápáskodnia ismét. Talán veszélyes időhúzás, gondoltam, de megéri.
Erős térdemeléssel tőkön rúgtam.
Szétrúgni nem akartam.
Jóllehet, ezt tudtam, semmire nem fogja használni úgyse. Már nem.
– Merre? – kérdeztem.
Vasajtón haladtunk át, pincehelyiségeken.
A park felőli oldalon értünk ki az isten ege alá, nem a Bolivar-részen, amerre – nyilvánvalóan, a kapun – Cilly.
Álltunk ünnepi csendben.
A csend Brúnónak nem lehetett könnyű feladat.
Kapott még egyet.
Autómhoz vonszoltam.
Most már – biztos, ami biztos, „Pikett” jeligére – irdatlan erővel, háromszor, tőkön is rúgtam, és elájult.
Akkor kifosztottam.
Elvettem mindenét, nem volt sok.
Még egyszer tarkón vertem.
Már a kocsiban mellkason tapostam, tőkön rúgtam, ha az még az volt.
Felnyögött.
– Mozgás – mondtam, már a Porschénak.
Nekilódultunk. Néptelen volt a Bolivar.
Irány a vincennes-i erdő.
Kíváncsi voltam, ott lelem-e Cillyt. A zsalus háznál. A földig pala épületecskénél.
Ott lettem. Renault-ja nem messze piroslott.
Brúnót egyelőre a kocsimban hagytuk.
Meváltás lesz neki, gondoltam.

Brúnó magához tért.

Odamentem. Három ökölcsapással csontig törtem az arcát. Elvesztette az eszméletét megint.

– A kocsid? – kérdezte Cilly.

Arra értette, hogyan számolok el.

– Kaptam – feleltem, és megvontam a vállam.

– Az akkor...

Eddig jutott. Az akácok közül ekkor hallatszott a pukkanás.

Cilly lerogyott.

Fekete bajuszos, gyéres hajú, sovány férfi lépett ki a bokrok közül.

Fegyverével intett nekem, mozgás.

Megemeltük Cillyt. Letettük a palás házacska drótkapuja elé.

Julien Renal előkotorászta kulcsait.

Cillyt vittük be elsőül, aztán Brúnót.

A házacszában üresség fogadott minket. Azaz: engem. Julien Renal tudta, mi fogja fogadni.

Felásott talaj.

– Mauryék jönnek holnap – mondta. – Késesek, köszörűsök nem lesznek e tájon. Ma lezajlik Vincennes, egy kis időre. Nulló analfabéták.

Kocsimhoz ment, a csomagtartóból – tudtam?! – ásókat szedett elő.

Mutatta, mozgás.

Brúnó még élt.

– Hm? – kérdezte Julien Renal. – Ne siránkozz. Végigcsinálta volna. Maury, Morny...

– Mi legyen? – Nem is az én hangom volt.

– Menj ki – mondta Julien Renal. A gyéres hajú, bajuszos, aszkéta, barna ember.

Nem hallottam lövés zaját. Öt perc múlva visszatértem.

Brúnó, arccal a földnek, élettelenül hevert.

– Elég lesz – mondta Julien Renal. – Húzd mellé.

Ezt Cillyre értette.

Az aranybarna kar – a Boum rezérő! – eltűnt a rögök alatt.

Nem sokat igyekeztünk.

– Mauryék holnap eljönnek, lebetonozzák – mondta Julien Renal. – Gyerünk. Cusnato Turbo biztos tipp. Felrakunk rá egy...

Indultunk Vincennes fekete salakja felé. Hamarosan meghallottuk zaját.

Még soha nem örültem neki ennyire. Felülmúlta azt a karácsonyt is – örömem –, amikor „szentjózsefesen” friss asztalosmunka szaga szállt, és kolbász sült, tájjellegű bor folyt.

– Hát szia – mondta Julien Renal. A szavak francia megfelelőjével.

– Hát... – mondtam. Elképzeltem Cilly meztelen hátát. Lehunytam a szemem. – Gyerünk akkor.

– Cun – mondtam a légikisasszonynak (Légike Kettő) a koppenhágai gépen –, bebaszotta csajos vagyok, tudja.

– És hol szokta kielégíteni ezeket az igényeit?

De még előtte ez volt.

Vincennes-t learattuk. Nyertünk Boum Bijou-val (13/1, azaz 130), Gordon Ebuvel (svéd ló), és Aramis Amours-on is ott volt a szemünk.

Találkoztam a házmasterrel (!), az újságolvasó férfit Julien Renal diszkrétan bemutatta (épp Boum Bijou-ra figyelt a nép), Rattin úrtól elkértem Rose címét, boldogan megadta. Kacsintott.

A pályaudvarra (így neveztem csomagmegőrző szekrényemet úgy egészében) Julien Renal kísért el.

Dumálgattunk.

– Tudod – mondta –, Guibert-nek így a legjobb.

Ezzel nem mondott semmit, és mégis minden megvolt.

Ennek örültem.

Maury és Morny „vágta” oda Guibert-t a vonat elé? Másképp történt? Öngyilkos akart lenni a betegsége miatt? Vagy mert megölte Rinette-et? Olyan mindegy volt már.

Ott várt a másik kétszázézer. A szekrényben. Ezen nem is csodálkoztam. Ott volt Rose címe. Azaz: egy telefonszám. Tudtam, ott lesz. Rattin gyors sportkocsija.

Első csengetésre felvette Rose.

– Ne kajálj annyira – mondtam neki első óvatos megnyilvánulásom után. (Ahogy combomra hajolt, ajka.)

– Hm? – kérdezte. – Mmm.

– Gyereket akarok tőled. Ez zsarnoki parancs.

– Rendben, uram. Én is éreztem, kéne efféle.

Ebben megegyeztünk.

Visszagondoltam a táskaszíjra a vállán. Hol volt az. „Szerelmes” voltam Rose-ba.

– Most kivel jársz? – kérdeztem.

– Majd lesz valami. Koppenhágában maradsz?

– Árván.

– Ó.

– Ha lány lesz?

– Ha mi...?!

– Na.

– Ja, vagy úgy. Rose or No.

– Hahaha.

Hát nem is Pikett.

Légike Kettővel természetesen semmit sem beszéltem meg, még ugyanaznap kellett nemzenem a két jövődóbelit. Ha isten segít.

Jobb ma, mint holnap. Tudtam, ettől a tervemtől már el nem állok. Vagy: elállok addig. Hahaha.

Pikett nem volt nehéz eset. Megegyeztünk, összeházasodunk. Megkeféltam őt, s azt mondta végül: ha lány lesz, a neve Rose, ha fiú, akkor Brúnó. Elsápadtam, azért.

Avval együtt bíztam benne, Rose-tól és Pikett-től is fiam születik majd, és magamban Maurynak, Mornynak fogom hívni őket.

És valamivel előbbre vittem a világot.

Ha Rose is úgy akarja. De nagyon úgy festett.

Rég nem rajzolgattam. Előcsomagoltam a palettám, felállítottam a „Gauguin”-t (így hívtam festőállványomat), de inkább a krétázás mellett döntöttem, és még egyszer megbasztam Pikettet.

Biztos, ami biztos. Neki nagy erőssége volt ez az „áramszedés”. (Így neveztem.)

– Jaj, édes drágám – mondta.

Eszményi nej, gondoltam, ahogy a Tivoliban vacsoráztunk. S még nem volt éjfél. Persze, felőlem.

Én megtettem, amit kellett, amit lehetett.

Nem várt telefonüzenet.

Élveztem a nyugit.

Lilásan-sárgásan virradt. Pikett, reméltem, „a leendő Mauryval-vagy-Mornnyal”, még aludt.

Lementem cigiért, mert ez az egy volt, ami nem volt.

Krétarajzomat magammal vittem.

– Csao – mondtam egy kukázónak. – Nesze. Add el az óvárosban. Van egy szál, addig is?

Volt neki, és így valamivel jobban kibírtam a Non Stopig. Még hosszan csavarogtam. Elmentem az Assistens temetőbe is, ücsörögtem Kierkegaard sírjánál.

Akkor, ha a ház mestert nem számítjuk, Guibert helyén most én vagyok a hatodik, mondtam a Vagy-Vagy-Atyának. Némán fogadta. Filozófus, hiába, már csak.

– Gurul-é a guru? – kérdezte Pikett, merő hirtelen, reggelinél. – Kaengooroo. Magyarul.

– Te – mondtam. – Te. Hogyhogy?

– Hm? Szótárból.

Maury, Morny ide-oda, nekirontottunk a dolognak.

Szerettem volna elmondani neki, miért tragédia egy 100 tagú férfikórus (kiírva láttam, hirdetik őket): egy-egy tag maga minden hapsi, négy végtag, és a „tag”. De ez akkor fejenként hat. És 100 hattal nem osztható.

Ketten fogyatékosak.

A „hat” azért furcsa volt. Hogy megint ez jött elő.

Mire éjfél lett, a hatodikat gyártottuk, és itt jött egy telefon, és Torontóba utaztam.

Ha – ez főleg pióka közben van, savanyú bor stb. – úgy érzed, a szíved akar kiszakadni, nem a szíved az.

Ezt a világ legnagyobb írójának, Szép Ernőnek az emlékére gondoltam így a toronói gépen.

Az, ami ki akar szakadni (nem is akar), csak valami hónalj- vagy mellizom. Ha ilyenkor még a savanyú lé is feljön, az többnyire végigcsorog rajtad. Ez történt velem a gép kis végfülkéjében.

Néztem magam, néztem valakit a tükörben. Nagy orr. Valami még.

A reptéren Rose várt. Apja társaságában.

Ráksalátát kellett fogyasztanom.

– Tehát – mondta Mr. Lopiccolo, az ősz kvéker (így neveztem chicano Ókeresztapását) – maga, fiam, a lányomat most Sumer St. Mom álnéven nem veszi feleségül. Író tud lenni, nem? Alig esik messze a festegetéstől, úgy látom.

Büszke voltam: magyar vagyok. Ha Mr. Lopiccolo magyar, így mondta volna: „A festéstől, úgy fest, nem esik messze az írogatás.”

Aztán, tők egy, nekilódultunk. Rose, Mr. Lopiccolo, myself.

Reméltem, négyen vagyunk.

Ha fiú lesz, Rose gyerekét fogom magamban Maurynak nevezni.

Gondolatolvasó volt Mr. Lopiccolo?

– Fiam – mondta –, maga nem normális. Anyja helyett kell magának anyja. Engedje meg, én legyek az.

Rose benyúlt a lábam közé.

– Oké – mondtam.

– Na, csak azért – mondta Mr. Lopiccicolo Ókeresztapasága.

– Széttaposom – sziszegte Rose –, ha azzal a nővel...

Valami irodalomrajongó hölgygel kellett megismerkednem. Nem mondhattam Rose-nak: „De hát apád...”

Hóhó, megvolt első írói poémom: – Anyád...

Mr. Lopiccicolo értette. Majdnem felmáztunk a Chevyvel az első fára. Ahogy Kellér Szemeréjénél Potocki. Csak mit tudtak ezek!

Sárga krétaragygóság volt, Sakura Triumph, a kaliforniai nap.

– Tinkers Osmaston – mondtam. Kedvenc lovam neve, ritkán említem.

Nem, nem. Épségben megérkeztünk.

Folytatódik, éreztem, ahogy Rose körmei a seggembe mélyedtek, a kordnadrágon át.

Mert az irodalomrajongó hölgy...

...de, mondom, folytatódik.

– Széttaposom – sziszegte Rose.

– Engedje meg – hallottam ködökön át Mr. Lopiccicolo hangját –, hogy az új Sumér Szent Mómot bemutassam lédiségének.

– Brúnó – sziszegte Rose.

Szóval őt is megkefélté, és az nem szó, hogy csak szóval.

– Nagyon örvendek – mondtam.

De az írásra Rose biztatott.

Hogy ezt, meg.

Ahogy őt meg. Meg és meg. Akkor jutott eszembe. Hogy meg kéne.

– Láss hozzá – mondta Rose.

Hozzáláttam. Az eredményt szégyelltem megmutatni neki. Pikettnek mutattam meg. (Bosszú a „Brúnó”-ért?!)

Első írásom így kezdődött: „Hugyoznom kellett, szarni akartam, ugyanakkor elsütöni a farkam.” Egy reggelről szólt. Fekete felhők Torontóm égén. Persze csak az élet alapdolgairól, semmi szervezeti. Pikett nem is azon volt felakadva (rajtam ült, ahogy olvasta), hogy satöbbi, hanem az „ugyanakkor” szó használatán. Húzzam ki ezt, aztán meglátjuk. Itt tartok. Kihúztam.

A házaselettel (házaseleteimmel) meglehetősen sok utazgatás jár. Pikett is, Rose is teherben volt. Tőlem.

Julien Renaltól, az írótól sokat tanulok.

Egyik könyvében előfordul efféle.

Magam még csak gondolni sem gondolhatok rá, hogy valaha könyvet írjak. A vizsgálatok fiúgyermekeket ígértek.

Jártam egyszer Vincennes-ben, Mauryt és Mornyt biztosítottam (ha már Párizsban voltam amúgy is). Gyanús alakok kóvályogtak körülöttük. Egyet elkaptam, szelídebb fordulóra. A klozeton, Digamist és Difference You befutásakor. A zajban. Most én is csak nosztalgiával gondolhatok vissza Vincennes fekete salakjára, a Digamist és Difference You befutóra. Pikett kérdezte: „Volt befutód?”

Kettes, páros befutó. Rose jutott az eszembe. Pikett or No, Rose or No.

Szorítok nekik – mondtam, ha segít az ég, két fiam fog születni, és mindkettőnek lesz törvényes apja, Maury sorsára egyikük se jut –, legyen rendben minden. A szülés, utána az egész. Velem, minden.

A dolgok jól alakulnak, másban is. Kaufschad magához tért, vallott, azaz tanúsította, egy idegen férfi nyitott rá hirtelen (tévedésből), ahogy az ablakon kihajolva épp Julien Renalra várt volna („lestem őt”), az illető azt mondta: „Hi!”, erre ő megijedt, kizuhant az ablakon. Julien Renalhoz a gyanúnak így még csak az árnyéka sem férhetett, tisztázódott végre.

Eörsi István

JEGYZETEK JÓBRÓL

A kapcsolatleremtés nehézségei. – Másfajta happy endek

Lassan bele kell törődnöm abba, hogy nem vehetem fel a kapcsolatot a zseniális szerzővel, aki megformálta a JÓB KÖNYVÉ-t. Az Ige népe nemcsak istenének vizuális megformálását tekintette halálos bűnnek; a Parancsolat attól is eltiltotta, hogy képmást készítsen akármikről, „*amik fenn az égben, lenn a földön vagy a föld alatt a vízben vannak*”.¹ Erről az egyoldalúan szellem inspirálta képellenességről a próféták, a példabeszédek és zsoltárok szerzői, ezek a költőóriások szerencsére megfélemedtek, amikor indulataikat és gondolataikat elevenítették meg, de hőseikről és önmagukról szólva lemondtak a képekről. Ezért aztán nem idézhetők fel sem ők, sem az ÓTESTAMENTUM fontosabb szereplői, hacsak testi sajátosságaik – például Dávid kicsisége, Góliát nagysága, Jób fekélyei – nem szerves részei a történetnek. Ráhelről például írva áll, hogy „*szép termetű és szép arcú*”, mert ez magyarázza, hogy Jákob szívesebben dolgozott érte hét éven át, mint a „*gyengeszemű*” Leáért; a fürdőző Bethsabénak is tetszetősnek kellett lennie, különben nem csábíthatta volna pusztá látványa Dávidot halálos bűnökre; Eszter szexepilje Helénáéval vetekedhetett, ha kedvéért Xerxész perzsa király megakadályozta, hogy kiirtsák a fogságában sínylődő zsidó népet, ráadásul eltúrte, hogy legközelebbi tanácsadóin kívül még hetvenötezer emberét is lemészárolják; a szöveg mégis csak annyit árul el róla, hogy „*jó alakja és szép arca volt*”.² A női szépség meglevenítésére az ÓSZÖVETSÉG legtöbb szerzője nem vállalkozhatott. Hát a férfiszépség ecsetelésére? József arra példa, hogy a szépség a bibliai történetekből legfeljebb kikövetkeztethető. Thomas Mann azért mondhatja róla, hogy „*legszebb volt a Föld fiaí közül*”, mert a bájos Ráhel fia, Jákob apai szívének kedvence és Putifárné csillapíthatatlan sóvárgásának tárgya csak szép lehetett. A próféták és a zsidó történelmet regélő ószövetségi könyvek szerzői azonban görög kortársaiktól eltérően nem láttak összefüggést a szép test és a szép lélek között. Görögországot ugyanis – elsősorban a Periklész korabelit – „*az isteni és az emberi lényeg tökéletes plaszticitása iránti érzék*” jellemzi; „*mert Görögország szép napjaiban a cselekvő jellemeknek csakúgy, mint a költőknek és gondolkodóknak ilyen plasztikus, általános és mégis egyéni, kívül-belül önmagukkal azonos jellegük volt*”.³ Az újdonsült és végletesen radikális monoteizmus ellenben a különféle testi megjelenési formákat egyetlen szellemben integrálta, és ennek szükségképpen személytelenek, el-

vontnak, következképpen érzékellenesnek kellett lennie. Így hát Jahve ideológusai a szépséget, mely az érzékeken át szólítja meg az embert, és ezért még legkifinomultabb formájában is érintkezik az erotika birodalmával, többnyire átutalták a gyűlöletes bálványfaragók illetékességi körébe. (Ez az önkorlátozás szerencsére nem érvényesül a Salamon királynak tulajdonított könyvekben és ezek közül is elsősorban az ÉNEKEK ÉNEKÉ-ben, az erotikus világművészetnek ebben a mesterművében.) Ezzel magyarázható, hogy Ézsaiás nem szépnek, hanem kifejezetten rútnak képzelte el a Megváltót. Jövendölése szerint szikkadt földből kiálló gyökérhez hasonlatos, torz és embertelen külsejű, olyannyira, hogy sokan egyenesen eliszonyodnak majd tőle.⁴ Csak örülhettünk annak, hogy a keresztény középkor és a reneszánsz festői nem Ézsaiás leírását követték, ezzel is Hegelt igazolva, aki szerint a vallásos témakör azért nyomulhatott a művészi érdeklődés homlokterébe, „mert a kereszténység Istent a maga igazságában és ezért önmagában véve teljességgel konkrétanak, személynek, szubjektumnak és közelebbi meghatározottságában szellemnek képzelte el”; a zsidók (és a mohamedánok) istene viszont merőben értelmi absztrakció, és ezért nem ábrázolható a képzőművészet eszközeivel.⁵ Hegeliánus szemlélettel feltételezhető tehát, hogy a *Tízparancsolat* azért tiltja faragott képek készítését, mert az ábrázolás szükségképpen konkretizálná, vagyis *valamilyennek* mutatná Jahvét, márpedig ami *valamilyen*, az nem lehet *másmilyen*. A *valamilyenség* megszüntetné Jahve kozmikus méretű absztrakcióját.

A GENÉZIS szerint Isten a maga képmására és hasonlatosságára alkotta meg az embert, ami persze nem egyeztethető össze az imént vázolt Jahve-fogalommal, hiszen eszerint Isten mégis *valamilyen*, nevezetesen ember formájú. Talán ennek a következtetésnek is tulajdonítható, hogy az ábrázolás tilalma túllépett az isteni szférán, és átfogta a teljes emberi világot. Nem tudok párbeszédbe elegyedni a Jób történetét mesterien megformáló szerzővel, mert még annyira sem jelenik meg, mint teremtménye, az Úr, aki legalább Jóbnak megmutatja magát a viharban, és költői képekkel telezsúfolt hatalmas szónoklatokat tart neki. Jogos persze az ellenvetés, hogy más kultúrák képviselői is ritkán lépnek elének az objektív műfajokban mint személyek. Homérosz vagy a nagy görög drámaköltők sem teszik ezt: de stílusukat örömmel vállalt szuverenitás hatja át, melyből személyükre következtethetünk; a görög szellemiség ugyanis megengedi nekik, hogy még isteneiktől is emancipálják magukat.

Mi volna, ha félretolva a zord monoteizmus tilalmait, az Úr helyébe, a felhők közé képelném a szerzőt, és meglepném egy tanácstalan monológgal? Szél fúj, ködfoszlányokat terel az arca elé, változó formájú és vastagságú lepleket, melyek mögül elő-előderengnek egy arc szeletei: a száj környéke vagy egy mélyen ülő szem és fölötte a homlok szirtje. Előreugró áll vagy valamelyik fül magánya. Állandóan változik a kép, és ezért a megidézett személy jelenléte nem veszi el teljesen elvontságát, vagyis bele simul szellemi környezetébe, és mégis lehetőséget ad rá, hogy megszólítsam, mint valami személyt. Mégsem szólíthatom meg, mert a prófétától eltérően még a nevét is elhallgatta. Szeretném azt hinni, hogy praktikus oka volt rá: anonimá tette, biztonságára érdekében, a művét majd szétrobbantó lázadást. Akkor viszont én sem feszegethetem titkát. Egy semmitmondó „Tisztelt Uram”-mal kezdem beszédem, mire azonnal eltűnik egy ködgomoly mögött. „Kolléga úr” – kiáltok utána. Semmi hatás. „Hol vagy?” – kérdem kétségbeesetten, mire két bozontos szemöldök rajzolódik ki a ködből. Elhatározom, hogy megszólítás nélkül szólítom meg.

Alábbiakban közlöm monológom enyhén kurtított és szerkesztett változatát.

Kétfajta ravaszság van. Az egyik a személyes érvényesülést segíti (ez gyakrabban fordul elő,

de ritkábban érdemli ki figyelmünket), a másik valamely vélt vagy valódi igazságát. Minél erősebb és gátlástalanabb hatalom ellen kell védeni ezt, annál kevésbé mondhatunk le róla. Remélem, nem sérti Önt, hogy többes szám első személyben beszélek? Ha szerénytelennek vél, gondolja meg, hogy kettőnk közül csak én lehetek szerénytelen, mert jelenleg én nem engedhetem meg magamnak a bujkálás és hallgatás fényűzését. Persze a bujkálás és hallgatás gőgnek is elfogható. Gondoljunk csak a rejtőzködő Isten csendjére. (Az arc megint eltűnik. Utánakiáltok egy „Hol vagy?”-ot, mert ez az Istentől lopott kérdés, mely annak idején előcsalogatta a frissen bűnbe esett Ádámot, bevált a mi esetünkben is. És csakugyan látni vélek ismét néhány kusza vonást, mintha egy ráncos homlok képződne a köd mögött.) Rendben van, hagyjuk őt. Térjünk vissza a ravaszgágra. Nevünket eltítkoljuk, nem rohanunk kétségbeesésünkben a falnak, hanem kitalálunk egy kegyes történetet, kitalálunk vagy felhasználunk, még jobb az utóbbi, mert a régi történet, ha a néphagyomány része, szívacsként új nedveket szűthet magába, ezekre is automatikusan kiterjesztve az általános jóváhagyást, amelyet önmagának már régebben kivívott. A szenvedő, tűrő ember egyszer csak lázadni kezd, mert felismeri, hogy az égbekiáltó igazságtalanság, melyet eleinte megadóan viselt el, nem pusztán az ő egyéni sorsa, hanem zökkenésmentesen beilleszkedik a jó isten e világi fáradozásainak egyéb eredményei közé. (A ráncos homlokot elfedik a párák, de most már nem törődöm ezzel, mert tudom, hogy ha tovább beszélek, valami előbukkan onnan megint.) Ez olyan felismerés, amely, ha belebonnyolódunk, úgy bánik velünk, mint pókháló a légygel. Olyan pókhálót képzelek el, amelyből eltávozott a pók. De azért esetleg figyel valahonnan a közelből. Ha megharagszik ránk, visszajön, és kiszívja a vérünket. Ne féljen, nem Jahvéra célok a pókmetaforával, hanem a Törvényre, amellyel őt védik állítólag. Ravasznak kell lennünk. Lehetővé kell tennünk a számára, hogy még egy ideig életben hagyjon bennünket. Másrészt a hálóból már nem szeretnénk szabadulni. Rángatódzunk, de ringatódzunk is benne. Az elviselhetetlen igazság boldogsággal tölt el bennünket, már csak azért is, mert érdekeink ellenére fedeztük fel, és ez hízlatja önbizalmunkat. Olyanok vagyunk, mint az öngyilkos matematikus, aki leugrik a hetvenedik emeletről, és közben majd' kibújik a bőréből, mert zuhanás közben sikerül kiszámítania, hogy milyen sebességet ér majd el az első emeletig. De minthogy a mi szituációnk mégsem zuhanás, ravasznak kell lennünk, hogy megtarthassuk igazságunkat és életünket is. Ezt szolgálhatja például a névtelenség. Egy néven nevezhető személyt könnyebb megkövetni, mint egy azonosíthatatlant. De azért fogások is szükségeseek. Elmondtam már korábban, mennyire zseniálisnak tartom azt a trükköt, hogy a mű végén nem alázatos szolgálóinak, hanem a lázadónak adat igazat Jahvéval, aki ily módon áldását adja műve megsemmisítő kritikájára. De első elragadtatásom elmúltával felülkerekedett bennem a vágy egy finomabb megoldásra. (A fej körvonalai, melyek már korábban felderengtek, most élesen kirajzolódnak, miközben az arcot továbbra is ködök borítják. Mély lélegzetet veszek, és áttérek a tegezésre.) Tudtam, hogy erre előbújsz. Nincs kedved megszólalni? (Ropant tolongás támad odafent, fekete víztömegek taszigálják egymást, és mintha – bár ez talán csak képzelgés – egy hördülő hangot is hallanék, morgást? nyögést?, mindenestre megszeppenek.) Ha nem, hát nem. A szerző inkognitójának mikéjnté és mértéke a művészi szabadság alkotóeleme. Ami pedig könyve ránk maradt változatának happy endjét illeti: az együgyű túlzások lerontják az isteni igazságszolgáltatás hitelét, és ezt én méltányolom. De mennyivel finomabb lett volna egy hihető, ámde vacak happy end... Valamely kor színvonalára a leginkább abból következtethetünk, hogy miféle szerencsés kibontakozások képzelhetők el benne. Abból indulnék ki, hogy egyszer minden állapot véget ér. A görög tragédiákban, ahol a balsors gépezetét égbekiáltó bűnök hozzák mozgásba, a reménytelen helyzetből kétségbeesett tett szabadítja ki a hőst: gyilkosság, halál, önmegvakíttatás. Jóbnak azonban éppen az a baja, hogy – legalábbis Jahve véleménye és az ő saját meggyőződése szerint – bűntelen. Szituációja pedig kizár minden

cselekvést, hiszen csak ül és vakarózik. De meddig teheti ezt? Egy hónapig? Egy évig? Rekkenő déli hőségben, zivatarban, dermesztő sivatagi éjszakákon? És mi volna, ha egyszer csak megbetegedne? Elvesztené öntudatát? Vigasztalói, nem, ez nem jó, mondjuk két szegény szomszédja, akiket hajdan kiváltott a rabszolgasorból, hazavinnék a házába, és önfeláldozóan ápolnák. A betegség hírére hazatérne hozzá az asszonya is... (A fej eltűnik, ezúttal úgy, hogy még felhő sem gomolyog elé.) Igaza van. Ez primitív ötlet. Keressünk valami mást. És ha ugyanaz történné vele, mint a legtöbb gyászolóval? Akárhogy kapaszkodik is, tíz körömmel, a kétségbeesésbe, ez foszladozni kezd, eleinte alig észrevehetően, majd mind gyorsabban. Fokozatosan megszokja tehát a megszokhatatlant, ide értve a viszketését is. Egy szép reggelen egyszerűen felkel a hamuból, és visszaballag a házába. Barátai ebből arra következtetnek, hogy Jahve megengesztelődött Jób iránt, ezért immár nyájasabb hangon bűnbánatra unszolják, és melleleg egy összeget is felajánlanak neki kölcsönbe, hogy újra kezdhesse gazdasági tevékenységét. (Megállok, várok, az arc nem akar visszatérni, az ég kék foltja elképesztően üres.) Elnézést. Ez így nem megy. Akkor a másik oldalról kezdem fújni az alagutat. Hadd kérdezzem meg: meddig időzhetnek vele ott a barátai? Ön ravaszul megkerülte ezt a nézetem szerint perdöntő dilemmát. A ránk maradt szövegben sehol sem küldi őket haza, Jób töredelme után Jahve mégis azt mondja Elifáznak, hogy megharagudott rá és két barátjára, „Most azért vegyetek magatokhoz hét tulkot és hét kost, és menjetek el az én szolgálomhoz, Jóbhoz, és áldozatok magatokért égőáldozatot”.⁶ Mármost csak akkor mehetnek el hozzá, ha előzőleg elmentek tőle. De mikor mentek el? Elihú, a fiatal seggfej őket is megszólítja, beszédei közben tehát ott kuksoltak még. Óutána Jahve ragadja magához a szót – ekkor a barátok már csak dramaturgiai okokból sem hordhatják el az irhájukat, majd Jób gyors válasza következik, és máris Témánban dorgálja meg Elifázt az Úr. Megismétlem a kérdést: Mikor ment haza Elifáz? Ennek elmismásolása olyan ravaszság, mellyel nem rezdülhetek együtt. Tudvalevő, hogy a szituációknak az életben és a művekben egyaránt van kezdetük és végük is. A kezdet – a Jóbót ért csapássorozat kiváltotta részvét – adva volt, a véget ki kellett volna találni. Ne felejtjük el, hogy a három barát kudarcnak érezhette misszióját. Falra hányt borsó volt minden szavuk. Olyan happy endet javasolnék, amely ennél a kudarcélménynél startol. (A kétség helyén újra gomolygás, vörös szempár süt belőle felém, fölötte bozontos szemöldök.) Az idő eredménytelenül múlik, és mindhármukat várják odahaza családi és üzleti tennivalók. Ráadásul Bildádnak, aki a legfiatalabb és legzigágább köztük, férfiasága is egyre több gondot okoz. Ahányszor hátraoson az olajfaligethez ételért vagy datolyaszörpért (ezeket a felfrissülést szolgáló akciókat a barátok külön-külön hajtják végre, mintha csak szükségre iparkodnának), felzaklatja őt Maaka nevezetű kerekded, fiatal szakácsnője, aki feleségének szolgálója és az ő törvényes ágyasa is egyben. De akármilyen törvényes, az emberfeletti szenvedésnek ezen a helyén, vigasztalói szerepkörében nem gondolhat arra, hogy a saját testét is vigasztalgassa. Maaka hajladozva készíti elé, földre terített damaszkuszi terítőre az ételt. Bársonyos hangon kínálgatja, ő meg rájga az aszalt szilvát vagy éppenséggel a szarvaspecsenyét, és közben ide-oda ugrál a szeme a lenvászson ruhát feszegető halmok, az olajfák csúcsa és a hamurakás között. Nyilvánvalóan ő az első, aki kereked old. Elihú második beszéde közben – még a szokottnál is füledtebb a levegő, és az intelmek persze sokkal hosszabbak és körülményesebbek, mint írásban ránk maradt változatuk – megtörténik, amire már napok óta vár: Cófár és Elifáz egyszerre szenderedik el. Ekkor hátraoson az embereihez, akik már útra készen várják a parancsot az indulásra. Vad forgószél kavarja fel a port, és a kis karaván eltűnik függönye mögött. Elihú szája eközben megtelik homokkal, megfogalmaz még egy-két különösen otromba jókívánságot (például: „Bár soká tartana Jób próbatétele”), és elhallgat. A beálló csönd felriasztja a vékony porréteggel borított barátokat. Elifáz döbbenet érzeli, hogy Jób cserepes szájára vigyorféle kifejezés dermedt. „Rajtunk nevelsz?” – kérdi, de nem kap választ. „Istenen röhögsz?” – kérdi Elihú. Cófár közben felegyene-

sedik, és a szolgálak táborhelye felé mered. „Azon nevet – mondja –, hogy Bildád megszökött az embereivel.” A szél közben lecsillapodott, a tényállás nem tagadható. „Aljasság! – mondja Elifáz –, Jahve még megbünteti ezért.” Cófár nem felel, csak este: „És ha ez is az Ő akarata volt?” „Nem elképzelhetetlen – feleli Elifáz éjfél tájban –, tekintetbe véve, hogy ez az ember nem érdemli meg a vigaszunkat.” Cófár nem bír elaludni, friss gyászára gondol. „Mirjam – mondja –, még nem is láttam a sírját”, és elszórtelenedett lábára, szörnyen kidagadt visszereire mered a hajnali szürkületben. Másnap meghallgatják még, miközben szolgálak a háttérben csomagolnak, Elíhú harmadik szónoklatát és a negyedik vége előtt a fiatal próféta Jóbra koncentrált révületét kihasználva kerekelt oldanak. Ez az időbeli elrendezés azért is elfogadható, mert az Elíhú után megszólaló Isten fenyegető költészetének az Őn változatában is egyedül Jób a címzettje, a vigasztalók nem hallhatják, és főként nem láthatják a forgószél lovasát. (A két vörös szem eltűnt, vastag ajkak látok a helyén, mintha csücsörítene, mintha erőlködne, szavakat szeretne megformálni, nem megy, de ha kitalálom, mit akar, akkor monológom szinte már dialógussá bővül. Miért ne próbáljam meg?) Őn nyilván arra kíváncsi, hogy Jób megkönnyeb-
biült-e a távozásuktól? (Az ajaknak nyomavész a ködben.) Vagy talán arra, hogy Jahve tün-
tette-e el őket, mert négy szemkört akart maradni Jóbbal? (A köd tovább sűrűsödik, semmit sem látok.) Arra kíváncsi, hogy miért kell eltiüntetni a három barátot a happy endhez. (Ismét a duzzadt ajkak, szabályos rőt „O”-t rajzol az aludttejszerű közegbe.) Azért, mert fokoza-
tosan fel kell oldani a reménytelen szituációt. Ehhez először a barátokat kell eltávolítani, mert amíg ott vannak, Jób nem változtathat szemük láttára kialakított magatartásán. Aztán követ-
kezhet Jahve, aki ráébreszti Jóbot arra, hogy tehetetlen egy ilyen erős ellenféllel szemben. Eleinte csak az őt ért igazságtalanságot nem értette, aztán a világ igazságtalanságait. Jahve beszédeit hallgatva azonban semmit sem ért már. Akkor viszont mindegy, hogy miként ren-
dezi be világát a Mindenható. (Az ajkak legnagyobb döbbenetemre ellilul, és mozogni kezd. Hang most sem bukik ki a likon, de az erőfeszítést jelzi a folyamatos színváltozás: a lila után a fekete jön, aztán fehér lesz, még környezeténél is fehérebb.) Rendben van, nem mindegy, de az ő szempontjából mégiscsak mindegy. Éppen az őn zseniális változatában szögezi le félre-
érthetetlenül, hogy azért vonja vissza minden szavát, és azért tart bűnbánatot porban és hamuban, mert semmit sem ért. Ez a happy end sziklaszilárd tartóoszlopa. Aki semmit sem ért, az előbb-utóbb feladja ellenállását, és belezúllik az istenfélelembe. (Az ajkak eltűnik, a párák elsötétülnek, mintha vihogna valaki, hegyezem a fülem, mégsem tudom bemérni, hogy honnan tolongnak felém egyre értelmezhetetlenebbül a hangok.) Ettől a pillanattól kezdve sok változat lehetséges. Mit szólna ahhoz, ha Jahve a mű végén ismét a színe elé engedné a Sátánt? Így kerekesebb lenne a mű, mert beteljesülne a kerettörténet. Megparancsolhatná például neki, hogy adja vissza hű szolgálójának mindazt, amit elragadott tőle. (Mennydörgést hallok, mérges morgást.) Elálllok ettől a javaslatától, igaz van megint. Ha egy vonal visszatér önmagába, felvethető a kérdés, hogy miért is indult útnak? A geometrikus szerkesztés az elbeszélő művészetek halála. Hadd javasoljak egy kacskaringósabb struktúrát. Lássuk csak. Mit szól ehhez: Jób egy ideig még ücsörög megszokott piszkában, bűnbánóan, ahogy ígérte. Száraz szél fúj, szikkasztja fekélyeit, már csak olykor-olykor vakaródzik. Egy szép napon felbukkan a hamuhalomnál régi barátja, a gyümölcsstermelő Zakkaj, aki három évvel korábban emésztő agylázban szenvedett, és emlékezőtehetségét is elvesztette. Amikor azonban néhány hónapja legkisebb lányát megmarta egy mérges kígyó, a halálos kínban vergődő gyerek látványának sokkjától balszerencséjére észhez tért. A temetés után nem tudott szabadulni attól a gondolatától, hogy kedvencénél az ő bűnei miatt kellett elpusztulnia. Elhatározta, hogy jóváteszi közülük azokat, amelyek még valamiképpen jóvátehetőek. Haragjában egyszer agyonütötte egyik rabszolgáját – most felszabadítja az özevegét. Egyik szomszédjának meg öt kecskéjét vágta le, amiért az ő gyümölcsöskertjében legeltek. Most

tíz kecskével lepi meg a károsultat. Aztán eszébe jut, hogy éppen azon a nyáron, amikor megtámadta az agyláz, régi barátja, Jób ötszáz sékelt adott neki kölcsön, mert teljes termését befalták a sáskák. Útnak ered tehát az ötszáz sékellel, restelkedve a késés miatt, és rá is talál hitelezőjére a hamuhalom közepén. Ő természetesen fogékony a régi barát szenvedései iránt. Vele marad néhány hétig, és nem korholja, nem traktálja fennkölt szónoklatokkal, hanem arra próbálja rábeszélni, hogy folytassa életét, és első lépésként költözzön vissza üres otthonába. Jób csak egy szót ismételt, „Nem”, „Nem”, mire szolgálival lebontatja a házat, és újat épít a hamuban kuporgó köré, szakasztott olyat, amilyen a régi volt. Alig áll a ház, máris a küszöbénél terem Jób felesége, aki a három barát érkezésekor szégyenében meg talán azért is, mert már sehogy sem bírta a férjéből áradó bűzt, hazament a szüleihez. Finom olajakat, szappanokat és kenőcsöket pakol ki, ajándékba kapta őket öccsenek apásától, aki messze földön híres fűvésztudományáról, továbbá gyógy- és illatszereiről. Ebben a percben előbújik a nap, fénysáv szökik be a házba, és a nyitott ajtó előtt mindenki döbbenetére egy fiatal zerge áll hunyorogva. Zakkaj ekkor kommentár nélkül elmeséli kislánya iszonyú halálát. Jób megmosakszik, bekeni teljes testét egy halványzöld kenőccsel, és amúgy is gyógyulófélben lévő kelései egykettőre leszáradnak róla. Tisztulása után hét nappal két tiszta madár; továbbá cédrusfa, biborfonal és izsóp segítségével tisztulási szertartást mulattat be egy pappal, majd kimossa ruháját, leborotválja mindenhol a szőrért, ismét megmosakszik, majd újabb hét nap múlva ismét lecsupaszítja borotvával a fejét és teljes testét, és újból kimossa ruháját, megmosakszik, majd néhány áldozat, szertartás, papi ajándék után tisztának nyilvánítja. Ekkor bemegy a feleségéhez, és már az első éjszakán új gyermeket támaszt neki. Reggel örömujjongásra ébred. A hírnök, aki annak idején az első vészírt hozta, azt, hogy a sébaiak elrabolták Jób összes marháját és szamarát, ujjongva jelenti, hogy Jób egyik távoli rokona, az anatóti Hanamél rajtaiütött a sébaiakon, és visszaszerezte az elrabolt jószágot, és még többet is, mert a sébai jó legelőkön az állatok gyorsan szaporodtak, és mert a sébaiak máshonnan is raboltak barmot. (Egy szempillantásnyi időre teljesen eloszlik a köd, és én egy ismerős arcot látok, tanítómesterem sémita arcélét, magas homlok, hátrafésült, gyér haj, mély ráncok, horgas orr, az alsó ajak közepén bibircsók, arckifejzéséből visszafogott rosszallás árad. Annyira meglepő ez a látvány, hogy elkapom a fejem, és amikor újra odanézek, csak egy fekete felhő terpeszkedik ott, semmi más.) Persze ez is csak egy lehetséges változat a sok közül, és Ön szembeszegezheti vele helytálló ellenvetését, miszerint a sztori, amit erőlködve kiagyaltam, egybecseng az eredeti szöveggel: „Az Úr jóra fordította Jób sorsát”, és „jobban megáldotta Jóbót azután, mint azelőtt”.⁷ Mondhatja tehát, hogy a nagy költő a lényegre szorítkozik, a kisrealisták pedig a részletek pingálgatásában és a hasonló célzatú motívumok halmozásában lelik örömeiket, de erre azt felelem, hogy variánsaink azért legalább egy lényeges vonatkozásban eltérnek egymástól. Az enyém ugyanis kizárja annak lehetőségét, hogy a szenvedő a hamuhalomban katarzison menjen át, hiszen csupán azt ismeri fel, hogy ezen a világon mindig az erősebb kutyáé a kutyakisasszony. Ezt az aranyigazságot megérti, és éppen ez a megértés döbbsenti rá arra, hogy Jahvét viszont nem érti, ezért aztán minden eshetőségre készen leteszi előtte a fegyvert. Az én változatomban ezt az önfeladást jutalmazza meg Jahve, míg az eredeti szöveg értelmezhető úgy is, hogy Jób az Úr beszédeitől megtisztul, és ezért részesül már ezen a földön busás jutalomban. Az Ön virtuozitását, Mesterem, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a „nem értem” rezignációját helyezte a tömör töredelem középpontjába. Jóbna az Ön előadásában elemi érdekévé válik, hogy belemeneküljön ebbe a nem értésbe. Mit kezdene különben a hatodik parancsolattal? Sehogy sem értheti meg, hogy tíz ártatlan gyermekét saját „Ne ölj!”-ének fűtvet hányva agyonsújtotta az ÚR. Ön persze azért mutatja a forgószélben megjelenőt olyan lenyűgözően hatalmasnak és magabiztosnak, hogy a szenvedve lázadó elhihesse: Jahve az egyetlen, aki minden nyomós érdekét mérlegelve, mindentudása birtokában akár ölhet is. Praktikusan azért, mert valamiféle csak általa

ismert magasabb rendű érdeket kell érvényesítenie, erkölcsileg pedig azért, mert szentül meg van győződve arról, hogy ölni nem szabad, így hát az öléssel még a bűnt is magára vállalja: így áldoz az igazság oltárán az isten. Az ilyen szellemes gondolatmenetek felmentik Jóbót a további lázadástól, ezért aztán feltétel nélkül alárendelheti magát Jahve kifürkészhetetlen akaratának. De mivel a nem értés az egyet nem értést, pontosabban az egyetértés hiányát is magában foglalja, az Ön megoldása továbbra is nyitva hagy egy kis ajtót a lázadás számára. Bámulom ezért a ravasz-ságáért, mégsem hallgathatom el, hogy findzsacselen kevesen láttak át az elmúlt évezredekben. Ezért én másfajta ravasz-ságot ajánlok, mely nem a szenvedő hősből, hanem történetének ismerőiben tartja ébren a felháborodást. Jób elkedvetlenítő morális fegyverletételének részletező pingál-gatását állítanám a figyelem középpontjába, azt a folyamatot, amelynek során a rendkívüli személyiség megbölcshül, vagyis megbékél a valósággal. Az így végigmesélt történet kizárná a katarzísznak még a lehetőségét is. Ezért volna az ilyen happy end korszerűen vacak, és a részletező kisrealizmus költészete csak eszköz lenne arra, hogy „alássa a mítoszok vallásos antropomor-fizmusát”.⁸

Jegyzetek

- | | |
|---|---|
| 1. MÓZES. 20/4. | 5. L. Hegel: ÄSTHETIK. Uo. I/78. Magyarul: I/70. |
| 2. ESZTER KÖNYVE. 2/7. | 6. JÓB KÖNYVE. 42/8. |
| 3. L. Hegel: ÄSTHETIK. Berlin–Weimar, 1984. II/104. Magyarul: Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK. Akadémiai, 1980. II/291. | 7. JÓB KÖNYVE. 42/10, 12. |
| 4. ÉZSAIÁS KÖNYVE. 52/14, 53/2. | 8. Lukács György: AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSÁGA. Budapest, 1965. II/633. |

Szakács Eszter

CINKOSOK

A csöndben tétován állunk,
mint apálykor megfeneklett hajók.
A tollat, noteszt telefon mellett
merev állal igazgatod.

Szó, szó, szó. Mézes késsel
a nyelvem összehasogatva.
Ezer kígyóé lett a nyelvem,
nem tudom, melyikünk akarta.

Hozzád simulok. Árny az árnyra.
Arcom alatt szürke flanel-
kabátod vadállati puhasága.

Így ölelkeznék egy farkassal.
Talán te is valami másra gondolsz
már, s ez egy percre megvigasztal.

MEGETTEM HÁROM KIFLIT

Megettem három kiflit,
és nem emlékszem az izükre.
Szomjazom,
bár csurig előttem a bögre.

A szomszédban sírnak.
Régi leveleket olvasgatok.
Szobám mélyén
arcod csillagmáglyája fellobog.

Úrhajóm,
e gyorsuló test, hozzád mikor ér el?
Elszámolhatok-e már
az út jobb (vagy rosszabb) felével?

Melegitesz. Mintha nap sütné.
Mosolygok,
megettem három kiflit,
és nem emlékszem az izükre.

AZ ALVÓK

Akár egy város, ahol valaha laktam,
olyan vagy régóta már nekem.
Kora esti fény villózik
a zsalukon, rézkilincseken.

Mások is járnak ide. Lábatlan
testünk utcáid fölött lebeg.
Érezzük, hogy várakozol és a
beléd visszatérőket lesed.

Zárt ajtók, elsötétített szobák.
De miénk itt az utca, a tér,
s elveszed tőlünk a vacogásunk, ha
átfúj testünkön az őszi szél.

Falaid között napestig
kóborlunk, ahogy kulcsos gyerekhad.
Alkonyatkor a park zöld tavában
úsztatjuk jégkocka-hátainkat.

Egyre könnyűbbek és könnyűbbek leszünk.
Fogyunk, már csak mint az ikra,
míg beleolvadunk végleg mély,
borzongató vizű álmaidba.

Imreh András

A FEKETERIGÓ

A romlott káposztát anyám
– mivel utál ételt kidobni –
egy széthajtott újságpapíron

kitette az erkélyre. Tepsinyi
drapp káposzta a madáretető
alatt – állati tetem hűlt helyén

nyüzsgő férgek. Más minden eltűnt:
kenyérmorzsa, napraforgómag, alma...
A káposzta érintetlen maradt.

...Három perc alatt szétfürödték.
Hernyókból összetákolt
lábain, mint egy pocsolyában,

tapicskolt a hím feketerigó.
És itta is fürdője anyagát:
időnként ég felé emelte

fejét. Ilyenkor
alábbhagyott a drapp giliszták
repedése. De csak egy pillanatra.

Hogy mosolygott-e vagy csak munka közben
nyílt szét a szája, mint egy delfiné –
sosem tudom meg. Egyszer a kőhöz fente csőrét.

Egy csőr, egy szem, két láb. Közötte
roppant törékeny volt, de kompakt,
mint egy nála nagyobb madár tojása.

ANYÁM GÉPPÉL MOSOGAT

Az első borotválkozás
ilyen misztikus és sikerületlen.
Négy nap után
jöttem haza és miközben pakoltam

– húslevest, vargabélest –,
valami nem rendeltetésszerű
idegesített,
valami helytelen.

A gép volt. Az edények
esetlenül, háborús kapkodással
bepakolva. Először
úgy tűnt: mosatlanok.

Tányéraknák, géppuska-lángfogó,
egy fémcső fejtörője.
Meztelen, hóhalált halt
katonák egy harckocsiban.

Egy megrendült pohár
alján a ferde,
csillogó csonka-gúla víz.
Elmosogattál? kisleánykám.

Szántó Piroska

CIRCUMDEDERUNT

Félig aludtam, ahogy ültem mellette, és fogtam a kezét, de most hirtelen megéreztem, hogy néz. Láttam, hogy megint beúszott a tiszta sávjai egyikébe, megörültem.

– Fejezd be a könyvet, ha én nem tudnám – súgta, de tisztán és érthetően –, tudod, meddig akarom írni.

– Pistukám, ez hülyeség! Nem tudok én úgy írni!

– Azért csak fejezd be. A magad módján! – Ezt már egészen hangosan mondta, de el is fáradt bele, és megint elmerült, ezúttal csak pár percre, aztán megint felélénkült a szeme: – Fejezd be.

– Hogy képzeled, drágám? Rakjak le hágóköveket a zuhogó vízesésbe?

– Látod, hogy be tudod fejezni? – ezt már huncutul nevetve súgta, és csukódott befelé.

Megpróbálom. Legalább az útjelző cölöpöket leverni. Ha ő így akarja.

Pista élszóban, prózában, versben ötven évig egyfolytában panaszkodott, hogy elhagyom, mert meghalok (igaz, sok mutatós betegségem volt ez alatt az idő alatt): „*ha majd az öreget magára hagyta*”, „*készülnöd kell már nemsokára az álarcosbálba*” – „*Piroska korábbi vonattal utazott el*” – „*míhez fogok majd nélküled*”.

– Majd megírsz! – dörrentem rá. – Úgyis elintéztél az *Azutánban*. Különben is, ha a férfi marad egyedül, tüstént rája száll ezer asszony – mit sírsz előre. Úgyis megírsz, nem bírod ki. – És most meghalt, rám hagyta ezt a szörnyűséget, ezerféle tennivalót, azt sem tudom, melyikkel kezdjem, hisz azt sem tudom, élek-e még.

Azonban nem úgy van. Anna, az Írószövetség elnöke telefonál:

– Te most meg se mozdulj, ne csinálj semmit, pihenj. Mi elintézzük mindent, kiküldök hozzád valakit, aki ilyen dolgokat szokott intézni, ő már mindent tud, neked csak alá kell írnod. Mi leadjuk a hírt a tévének, újságnak, mindennek. Te pedig fogalmazz meg egy gyászjelentést, sürgősen, írd össze a névsort, akiknek küldeni akarsz, mi feladjuk a postán. Siess vele, nehogy elkéssünk, 27-én legyen a temetés, akkor ott tudok lenni én is. És készítsd össze az iratokat, keresztlevél, házasságlevél, halotti bizonyítvány, boncolási jegyzőkönyvet kérjél a kórházból, és vigyél ki ruhát, amiben... Holnap tízre ott a segítség.

– Köszönöm, igazán kedves vagy, akkor mindjárt szedem is össze.

– Fő az, hogy te csak pihenj, akármilyen erős vagy, Piroska, és ne csinálj semmit.

Hirtelen kétfelé válok. Minden irreális. Egyik felem látja, nézi, hogy a másik keres, összeállít, intézkedik, és nem érez semmi fájdalmat sem, de valami jégréteg kezd körém rakódni, valami merevség, páncélban járhat így az ember. Tamás, aki Anikóval együtt állandóan mellettem tudott lenni, és angyali, gyermeki szeretettel ápolta Pistát, most itt van, mellettünk, és nekem is éppúgy segít, mintha Pista volnék.

Háromnegyed tízkor megjön Tamás, leteszi elém a kórházi iratokat, én meg hozzá-
rakom, ami még kell, egy borítékba, rajta Tamás szép kerek betűi: *Pista bácsi iratai*.
Várjuk az Írószövetség segítő angyalát, aki pontosan meg is jelenik. Csak elbámulok.
Tiszta feketében egy gyönyörű nő. És nem akármilyen gyönyörű nő, óriási fekete ka-
lap alatt művészien és csodaszépen festett arc, rózsaszín-piros, hosszú, seprős fekete
pillájú kék a szeme, finom kis keze, ragyogó fekete prémés bőrkesztyű, elegáns kis-
csizma, és olyan isteni kabát, amit legszívesebben paletot-nak neveznék, viszont na-
gyon fázhat benne, mert vacog, és csak dadogva tud beszélni:

– Nagyon átfáztam, kaphatnék valami meleget?

Anikó már töltené is a forró teát, amivel vártuk, de a hölgy nemet int, és Tamásra
néz, Tamás az üvegre néz, és kifordul a konyhába egy pohárért. De vizespohár is van
az asztalon, amit a hölgy Anikó felé nyújt, aki sietve kitölt egy kis whiskeyt, a pohár
kiürül, majd újra kiürül, s csak akkor sóhajtja Ari (Ariadne):

– Nincs kocsi. Tudnál taxit hívni? Nagyon hideg van.

– Majd én elviszem Piroska néniéket – nyugtatja meg Tamás. – Itt a kocsim. És tessék
parancsolni, itt vannak az iratok.

– Maga hát akkor nem iszik, ha vezet – nyújtja a poharát Ari –, majd én! Úgy át-
fáztam. Kaphatok egy cigarettát?

– Kaphatok egy cigarettát? – kérdezi megint, már a kocsiban, ahol egyszerre olyan
alkoholszag ver orrba tőle, hogy gyanakodni kezdek, talán nem is az a három pohár
volt az első három, ami az átmelegítésére szolgált. A harmadik „kaphatok egy cigaret-
tát”-nál, úgy látszik, Tamás gyanút fog, mert megkérdi:

– A táskájába tette az iratokat?

– Nem. Ott hagytam az asztalon, emlékszem. Persze, az is kell.

Tamás beharapja a szakállát, és megfordul a kocsival. Már a BAH-csomópontnál
vagyunk. Én meg ellefezem a csomag cigarettámat, és hátranyújtom neki. Kedvesen
megköszöni. Öngyújtója van. Senki sem szól, csak Tamás szakállá rezeg a méregtől,
látom.

Ahogy kikicmergünk a kocsiból a temető bejáratánál, csak nézem, hová kell itt men-
nünk. Hol van itt eldugva a hivatal? Ari álmodozva igazgatja a fekete, rojtos selyem-
sálját.

– Én tudom – fog karon Tamás –, tavaly halt meg nagymama, én intéztem, ő is itt
van ebben a temetőben.

Hivatalos szoba, térkép, iratszekrény, fotelek. Hideg van. A temetésrendező vagy
igazgató vagy nem tudom, mi, a Főnök alacsony, fekete, fekete ruhás zömök férfiú,
nem nagyon barátságos.

– Önök? Milyen ügyben?

– Vas István, a költő ügyében. A felesége és az Írószövetség megbízottja. Talán le-
ülhetnek a hölgyek, nem? – érdeklődik Tamás.

De a férfiú ügyet sem vet Tamásra, le sem ültünk még, jól felemelt hangon már
nekem is esik.

– No végre, az Írószövetség! Reggel óta küszködök a telefonnal, nincs ott senki.
Maguk az égvilágon semmit nem intéznek el, és az írók hitelbe temetkeznek. Még ma
sem fizették ki egészen Daróczyt, Barkast – Kuznovics után pláne egy fillért sem. De
azért persze a művésziparcella kell nekik!

A falon ott a temető térképe, a fekete férfiú a művésziparcellát bökdösi egy ceruzá-
val. Ari lesüti a szemét, soha életemben nem láttam még ilyen bájos asszonyt – de csak

megcsóválja a fejét, nem szól. Én szólok, mert félek, hogy Tamás is, a férfiú is rögtön megpukkad.

– Nem fontos a művésziparcella. Nem olyan ember a férjem.

– Hát maga az özvegy?

Igaz, igaz, szürke kabátban vagyok, a sapkám is szürke-fehér. Ari van illő feketében, gyönyörű és fekete, ahogy özvegyhez illik.

– Akkor hát maga az Írószövetség, most mondja meg, mire valók maguk, ki felel itt a dolgokért. Teszem azt például, ki fizeti ennek az írónak a temetését?

– A családja – horkan fel Tamás.

A férfiú némileg megnyugszik, és a térképhez lép. Ari most szólal meg először:

– Be fogok számolni a főnökömnek mindenről.

És most itt a temető. A hideg szélben hideg a téli fény, zörögnek az egymáshoz verődő fagyos ágak, fénylenek a fekete lapok a sirköveken. Hatalmas város, zezugos utak kerítette leginkább mértani testek egymáshoz bújó halmaza. Itt-ott ágaskodik egy-egy korpusz, a görög váza üressége ásít, deres fű között elbújó őszi vadgesztenyéken csúszkálunk, mar a hideg, és csörög az aszott lomb. A művésziparcellával szemközti részen, a harmadik sorban van üres hely, a másodikban is volna, de egy kőkolonc fekszik rajta – nem, nem lehet elvinni – miért? Zetor kellene hozzá, magyarázza a férfiú – de nincs. Na jó lesz a hetvenhármast vagy hetvennégyest a harmadik sorban? Olcsóbb is. Döntsenek, mára összejött minden, más dolgom is van.

Tamásra nézek, utóvégre ő szakmabeli, hirtelen valahogy elvesztem, nem értem az egészet. Itt fog feküdni Pista? Arit keresem, ábrándosan dől egy közeli vastag gesztenyefához, a szürkülő eget nézi, nem bolond itt lábolni velünk a deres füvet, a jegesedő havat. – Jó, jó lesz – mondja Tamás –, tessék csak odanézni, mondja nekem. És meglátom Ágnes keresztjét pár lépéssel odébb. Nemes Nagy Ágnes. Istenem, Ágnes! Szerették és gyűlölték egymást, ellenségek voltak, lényegében pedig igaz bajtársak, s Ágnesnek sem volt fontos a művésziparcella, úgy látszik.

– Végeztünk? – kérdi Ari. – A cigaretta a kocsiban maradt, de van még nálad, ugye?

Még idejében elkapom Tamás karját, isten tudja, mire nem lenne képes, dühöng, szólni sem bír.

A főnök szól:

– Nem. Most menjenek a Mező Imre útra, kiválasztani a koporsót, keresztet, ott kell. És fizetni is ott kell, még ma akarom látni azt a nyugtát, Aczél Györgyöt ma temetjük, sok a dolgom. Zene kell?

– Majd én beszerelem – mondja Tamás –, a kedves Schubertje fog szólni.

– Igen, akkor ez is meglegyen péntekre. De meglegyen idejére, mert én nem adok az utolsó percben zenét. Diszóróság nem kell?

Most fogy el a türelmem.

– Kell a nyavalyának!

A férfiú maga a felháborodás, a sértett méltóság egy bunkó támadása előtt.

– Asszonyom, ezen a helyen nem szokás így beszélni!

– Nem? És maga hogy beszél? – csattanok fel, Ari biztatóan mosolyog rám, mintha mondaná, jól van, csak így tovább. Elgondolkozva rágyújt – honnan vette ugyan? Én is rágyújtanék bizony – de kifújom a mérgemet, gyerünk.

A Mező Imre úton olyan gyönyörű albumokat rak elém egy kedves nő, hogy nincs az a római fogorvos, aki meg ne nyalná mind a tíz ujját, ha ilyeneket nézegethetnének

a páciensei a SZÉKRE VÁRVA – csak ezekben az albumokban kerestt van és koporsó, és szemfedő és párna, alattuk az ár. – Választani kell. Ari teljes nyugalommal üldögél mögöttünk, ketten hajlunk Tamással az albumok fölé, Ari kétségtelenül nem érdekli a dolog, időnként látom, a zsebében kotorász – ott lenne tárolva tartalék ital, vagy mi? De nem vesz elő semmit.

Választottunk.

Tamás fizet a pénztárnál, szerencsére Panni észnél volt, rám bízott minden összehozható pénzt, és Tamásnál is van, ha ki kellene segíteni bennünket.

– Be tetszik vinni a nyugtát? – Tamás Ari felé nyújtja a rózsaszínű papírlapot. (Én ugyan nem bíznám rá, hátha ezt is otfelejtji, mint az iratokat.) Ari bizonytalanul mosolyog.

– Talán inkább maga, jó? Nekem még vissza is kell mennem az Írószövetségbe.

Amíg bent voltunk, hófehér lett a világ. Sűrűn, aprón esik a hó, a kocsii tetején is vastag prém áll, jóformán semmi sem látszik se a városból, se az emberekből, fekete árnyék minden a fehér alapon.

– Csak a megállóig vigyen – kéri Tamást Ari –, onnan pár lépés az Írószövetség. – Utána aztán vigye be a nyugtát a temetőbe. – Se bí, se bá, se köszönöm. – Köszönjük, Ari – szólok vissza neki –, holnap bevisszük a névsort. – Kedvesen bólint, ahogy utánanézek, olyan gyönyörű a hóban, mintha Nakonxipánban lépegetne.

Most nekiülök a névsornak, megrajzolom a gyászjelentést, Tamás elrohan vele a Lónyay utcába, és isten tudja, milyen bűvészettel, szakállal, ígérettel és hízelgéssel eléri, hogy az erősen vonakodó hölgy tüstént munkába vegye – meg is teszi, mert *nem* az Írószövetség fizeti majd, isten tudja, mikor. Talán ezeket is hitelbe gyártatják.

Anna telefonál az Írószövetségből, igen, hallotta, micsoda alakkal volt dolgunk, rettenetes, képes volt az ő alkalmazottja előtt gyalázni az Írószövetséget, no de meg is mondta neki a véleményét – micsoda otrombaság. Különben Ari jelentette, hogy minden rendben ment, a gyászjelentést pedig holnap adják le az újságoknak, és kéri a névsort. Számlát nem kell küldennem – az Európa Kiadó, ahol Pista évtizedekig dolgozott, vállalta, hogy megtéríti a temetés költségeit.

És most jön Beton. Balás atya. Egy pillanatra a vállamra teszi a kezét, az arca csupa részvét és csupa szeretet. – Ad rem – mondja, és valóban a tárgynál maradunk, ugyanis ő igazán tudja a mi kettőnk ügyét. Igen, természetesen, latinul. – És vigasztalhatja az, hogy Pista bácsi készült erre. Nem érte hirtelen, nem vesztette el a kapcsolatot az Úrral, micsoda kegyelem, hogy maga mellette lehetett. – Kézszorítás, már megy is.

Furcsa, hogy itthon csönd van. Nálunk mindig olyan hangosan szól a zene, hogy Cipi, ha berohan, majd' megőrül, a lemezjátszóhoz ugrik, kikapcsolja.

– Vén marhák, bőgetitek ezt a masinát! Csak a fiatal marhák szokták így, ettől azt hiszitek, hogy fiatalok vagytok? Hogy bírjátok így ordíttatni?

Most nem szól a zene. Persze, persze, Pista nincs itthon, tényleg. Meghalt tegnap. Ma voltunk helyet keresni, s itt volt Beton is. Húha, még a kerületi papnak is be kell jelenteni, gyere, Anikó, intézzük el. Valahogy nem merek egyedül menni, megint kettéváltam, talán utca sincs, és én sem vagyok.

A plébánia itt van mögöttünk, és nem akármilyen plébánia. Szerény tábla a vasháló kerítésen, alul meglepő papírcédula: „Ne tessék a kutya edényét kihúzni vagy felfordítani” – nekem persze eszembe se jutna, de teljesen helyénvalónak érzem, rendes ember lehet a kerületi papunk. Az is. Mosolyogva nyújtja mind a két kezét – (meg kellene csókolni? bizonyosan tudja, hogy én nem tehetem).

– A kedves férje ügyében? Hallottuk, hallottuk! – És átveszi a keresztlevelet.
 – Nini, őt még Cavinton atya keresztelte. S itt is esküdött Nagy Etellel, a Kassákné volt a keresztanyja, és a tanú is. Szép, nagyon szép, mi is temetjük természetesen!
 – Nem, atyám, bocsánatot kérek, az volt a kívánsága, hogy Balás Béla atya, a gyónatatója temesse, csak bejelenteni jöttem.

– Balás Béla? Ki az?

– A bajóti plébános. Barátok voltak.

Morfin atya elsavanyodik a nyitott anyakönyv fölött.

– Egy falusi plébánossal temetteti a Vas Istvánt? És hoz az atya ruhát? – A mosoly megszűnt, marad a fejszóválás. – Illyés Gyulát, ha jól emlékszem, két püspök úr temette.

– Igen, tudom. De Balás atya járt be hozzá, Pistához, a kórházba, ő vitte be a szentségeket neki. Szerettük. – Aláírok valamit, s meglehet, hogy bosszús Morfin atya, de mosolyogva, Isten áldásával terel ki bennünket az ajtón. Anikó, aki a dicsérteséken kívül egy kukkot sem szólhatott, most toporzékolva, már a kutyatál előtt, hangosan sírni, nem, bömbölni kezd.

– Ez a pesti pap, hát nem vigasztalta Piroska nénit egy szóval sem? Csak mosolygott? Még részvétet sem mondott? Engem katolikusnak kereszteltek, nem sok vallást tanul-tam én sem, de nálunk azért nem ilyen rátarti a pap. Borzasztó! Borzasztó!

– Ne bőgj, összeszalad az utca. Most nem pap volt, hanem hivatalnok. Sok szolgálja van Istennek, ez ilyen. Hát ne bőgj, látod, én sem sírok.

Bár tudnék. Bár tudnék sírni. De nem bírok. Voltaképpen nem is látok. Csak Panni kisírt, könnyeit mázoló vagy rejtegető arcát, pedig nagy a jövés-menés, sok telefon, feketebliúz-próbálás, evésnek és alvásnak is kell lennie, de a páncél rám fagyott, szememre, fülemre is. Csak Panni hangja töri át. Egyél, cicám. Inkább bőgjél, édes egyetlenem. Próbálj aludni, drágám. Ki kell bírnod a temetést. Ordíts nyugodtan, ha akarsz. Nem kell beszélned, nem kell semmit csinálni. Hagyd azt az íróasztalt! Csak Pannit érzem, senki mást. Pedig a barátnőim itt vannak. Segíteni akarnak. Panni nem csókolódzós fajta, de most csókolgat, magához szorít: Itt sírjál, mint kicsi korodban, itt az én nyakamban, tudod. Nem szenved már, ezt értsd meg és éld át! Sirasd meg, látod, én siratom. – Panni sír? Panni sír? Ugyan. Biztosan tett valami nyugtatót a teámba, de nem érdekes ez sem, semmi. Ki kell bírni, hogy nem látok semmit, hogy teljesen üres vagyok, és körülöttem is üres a világ, csak kézszorítások és suttagások vannak benne, a látogatók elmosódott arcai, Vali, Ervin, Melinda. És Anikó fordul el tőlem folyton, hogy ne lássam a potyogó könnyeit. Miért sír Anikó, mért sír Elly baba, és mért nem bírok én sírni? Mert egy nóta ragadt a fejembe, nem hagy nyugton, ennek az ütemére megy ki minden hang, amit hallok. Félegyházi, otthoni nóta:

*„Mikor mentem hazafelé
 Kinyílt az ég háromfelé
 Ragyogtak rám a csillagok
 Onnan tudtam, árva vagyok.”*

Fenét vagyok én árva, hisz itt van Panni. Mindig is árva voltam, de mindig ott volt Panni. Akinek most az a legfőbb gondja, hogy meg ne fázzak valahogy a temetésén. Rettenetesen hideg ez a karácsony, az 1991-es karácsony. Pista székét betoltam az asztal alá, abba többé ne üljön senki, ne halljam az óriási csattanást, mikor Pista előhúzza.

Előtte az asztalon a díszítetlen karácsonyfa, és minden este ég előtte a három gyertya. És a temetésen mindenki meg fog csókolni, és influenzát kapok, jajgatja Panni, és felöltöztet, töm vitaminnal, nem lehet megnyugtani, hogy hát istenem, ez már velejár, túska a körmöd alatt a máglyán, szörnyű, nem? Mindenesetre és Panni megnyugtására fátyolt varrok a kalapomra, majd leeresztem, minek bámuljanak rám, mikor sírnom illene, és nem fogok tudni sírni. Mondtam is Réz Palinak, de ő biztat: – Majd fogsz, később, egy év múlva már akkor is, mikor nem akarsz, álmodban is. És ne félj, mi ott leszünk a temetésen, majd vigyázunk rád. De nem is tudom, hogy ott vannak-e. Szürke filmszalag pereg előttem, néha egy-egy kocka világos, és hangokat hallok, furcsa, de többet hallok, mint látok. Talán mert megláttam a koporsón Pista nevét. – Meg tetszik nézni? – kérdi valaki. Nem, mondom, aztán mégis megnézem, Pista maszkja, hófehér, a kék ruhájában fekszik, fehér párnán. Megnyugszom, ez nem ő, ez egy halotti maszk. A hátam mögött nyüzsgő, lökdösődő mozgás, Melinda és Vali áll mögöttem, hol van Anikó, hol van Tamás, hisz ők hoztak ki. És ki az a talpig fekete asszony, aki azt csinálja, amit nekem kellene – sírva kapaszkodik a koporsóba, jaj, jaj, jaj, a drága szerkesztő úr! Erzsike, nálunk dolgozott sokáig. Tudom, hogy szerette Pistát. Sumonyiné, Juditka, agyonsírt és még mindig síró arca: édes Pirikém, most mit csináljunk? Körner Éva, lucskosra sírt feketékben, Tóth Marika, Göncz Árpád üzeni, hogy amint szabadul, jön. Egy hang az Írószövetség elnökének fehér csizmáját ünnepli. Meddig állok még itt, megfulladok, úgy felöltöztetett Panni, és persze mára megenyhült az idő. Drága Piroska néni, tessék kibírni, még két perc és itt a Beton, súgja Tamás, mintha felelne nekem, és Anikó felcsuklik. Csakugyan, Beton atya. Magas, ünnepélyesen gyönyörű, kórust is hozott, latinul celebrálja a szertartást, és hallom Pista hangját. „Circumdederunt nélkül nem ér semmit egy temetés.” Requiem aeternam – nekem is adhatna igazán, most én Pista nélkül éljek? Hallotti beszéd, kedves, okos, és valahogy nekem jólesően mértéktartó. De a barátok nevében beszélőtől szeretnék egy melegebb szót, vagy elhangzik, csak én nem hallom? Most kihordják a koszorúkat, s egy percre megmozdul alattam a föld, de Anikó és Tamás belém karol, jóformán visznek. Elségeyellem magam, és felcsapom az arcom előtt a fátyolt, szembenézek Pista nevével a koporsó oldalán. A felesége vagyok, ez a dolgom, megyek a koporsó után. Mögöttem jön Göncz, esőköpenye zsebébe dugott kézzel, testőrök nélkül. A nyitott sír körül tolong mindenki, én meg majdnem elesek, nem, igazán nem a fájdalomtól, nem érzek én semmit a világon, csak nézem, hogy milyen mély, és hirtelen egy piros rózsa van a kezemben, Anikó súgja: Ezt tessék bedobni, hiszen szerették egymást. – Ez is úgy illik, mint a páratlan számú virág látogatáskor? Bizonyosan. Szédelegve nézem, milyen ügyesen, sarkosan lapátolják fel – ki tudnám én ezt éjjel ásni?

Most aztán síró gyűrű vesz körül és csókolgat. Melinda idehozza a lányát, akit sok-sok éve nem láttam, félek, hogy nem vagyok elég kedves hozzá – és hirtelen egy emberi szó: Sumonyi.

– Gyere innen, Piroska, gyűjtsunk rá – Pista is rágyűjtana ilyenkor.

Mín nevetünk annyit a Tamás kocsijában, ahová én nem tudom, hogy kerültem, Anikóval és Kenedi Jancsival együtt. Anikó most dugja zsebre a kis üveget, amiből megitatott, de végignevetjük az utat hazáig – ha ezt látnák a nemzet özvegyei!

Mert akcióba léptek, és a következő napokat az ő oktatásaik határozzák meg, nyommatékosan figyelmeztetnek, hogy nem volt helyes ilyen fősvény módon, egy fia püspök nélkül, falusi plébánossal temettetnem el. Így pedig a latin szertartás is merő fenn-

héjazás volt, az egyház nem így kívánja a mai időkben, ugye? Te ezentúl csak a múltnak éljél, s rendezd a férjed ügyeit, ez a dolgod! Egyiküket sikerül teljesen megbotránkoztatnom Balás atya dicsőítésével: Néri Szent Fülöp a kedvenc szentje; hogy a fiatalok jól érezzék magukat, rockmisét rendezett; a régi, rozoga bajóti parókiát csodálatosan átépítette, előadóteremmel, gyülekező- és beszélgető-különszobákkal, ő maga vezette az építkezést, saját kezével is csinálta, és gyönyörű lett. Egyáltalán rengeteget és jól foglalkozott a gyerekekkel, mint Fülöp atya, Szentendrén is egy csapat fiatal gyerekkel jelent meg, s nyomban biztatta őket, hogy menjenek a salátabárba, amiről annyi szépet hallottak. Minden hiába, a méltatlan temetés pletykája jár, persze visszajut hozzám, egyesek levélben is megírják. A részvétlevek különben kunhalom nagyságúra növekedtek, hogy fogok felelni ennyire? Várok is vele egy jó darabig, pedig mikor hónapok múlva elszánom magam az elolvasásukra, még örülni is tudok, hogy annyira és ennyien szerették.

Nem mondhatom le az év eleje óta beállított kiállításomat, mert nem ártana, ha el tudnék adni valamit, de sajnos sem a galéria, sem magánember nem vásárol. Zavaros minden a körös-körül világban. Tehát áll a megnyitó, ahol megjelenik Bunci atya, mintha egy varázsdobozból ugrana elő. Bunci atya. Szombathely környéki repülőplébános. Kis rozoga kocsján szaladgál egyik apró falusi filiáléból a másikba, fekete cicája van és arany kedélye, jó barátunk.

Először állok úgy megnyitón, hogy nem tudok erőt meríteni a közönség mögé húzódozó, de engem figyelő Pistából. Bunci atya kézzel-lábbal s egy újsággal integet, majd hozzám furakodik:

– Piroska!! – De nem is nekem mondja, örömeiben és lelkesedésében hangosan kiabál: – Magának igazságot szolgáltatnak, tudja – bökdös felfelé –, onnan felülről! Balás atyát kinevezték püspökké! Mégis püspök temette a drága Pista bácsit.

Hát ennyire fontos ez? Számít ez? A protokoll, az emberek? Még vannak a teremben nézelődők, de nem bírom kívárni az utolsót is, ahogy illenék, ne jöjjön velem senki, átballagok a hídon, lassan ritkulni kezd a keringő sirálycsapat, kezd feltámadni a szél.

*„Hazafelé üres lesz a rakpart,
És minden csoda három napig tart.”*

Én nyitom az ajtót, a zene nem szól, Pista nincs otthon, Panni nem akart eljönni. Korán sötétedik, a túlparton gyúlnak a lámpák, ahogy megállok egyedül az ablak előtt. A Duna felett a vizet északi szél borzolja.

Uram, maradj velünk, mert beesteledett.

Halasi Zoltán

PÁROK A KOCSMÁBÓL

1. A vallomás

...Ha lesimíthatná szélfúttá gyér haját...!
 (Mind az öt szál égnek meredt.) De nem, s nem!
 Vallott hát tovább hévvel, rezzenetlen
 a hölgynek. Ám az – ó jaj – leette magát,
 s mutatóujjával a szoknyácskáról menten
 a foltot tüntetgette lopva. Eszményietlen
 egy hely volt ez a Szlovák, mi tagadás.
 Azok a randán visszhangzó alu-lambériák...!
 Ha volt hiba, mégsem az álmennyezetben,
 ezt hamar konstatálták mind a ketten.
 Az, aki reszketve dohányzott, pedig nem szokott,
 közben a kávétejszínes pohárkát szabdalta körme.
 És az, aki kinyílt, noha már visszakozott,
 míg homloka közepén járt mutatóujja körbe.
 Hullámzott közöttük valami más.
 Pontosan érezték – forróhideg.
 A nő: megzavart radarállomás.
 A férfi: becsipődött ideg.

2. Inkongruencia

Nem kerget sportmotort, nem vezet kamiont.
 A blues zenét kinőtte.
 Jachtot se tart, se csónakot. Viszont
 érdeklí Goethe.

Nem épít házat, nem tervez kerítést.
 És gyereke se lesz több.
 Téged figyel, zártkörű vetítést.
 Marasztót. Menesztőt.

Inkongruencia, mondják az okosok.
 Sebaj, éljük meg ezt is.
 Ami bizonyos, az a semmiben kotyog.
 Órizd a széksziszt.

3. Sétából jövet

Túl Mátyásföld-alsón, túl a szeméttelen,
túl egy-két cseh filmbe illő jeleneten,
egymástól egyre távolabb azonban,
a poros úton, fénybuborék-halomban
rezgett az ősz.

Szoktam a gömbakácok egyensorfalát,
a rám húzott vigyori házibarát
papucskát, az én kerestem botrányt.
Más nem sült ki belőle, csak hogy a nap süt ránk
– ma legalább.

Míg finom rajzú szádból dőlt a szó,
a csipkedő inkább, mint a simogató,
végig az járt a fejemben,
hogy láthatok olyasmit a szemedben,
amit te nem...?

Balázsovics Mihály

HÁLAPÉNZ

az utókor általában kegyetlen
mindez nézőpont kérdése innen
onnan akár keresztbe s az idő
csak néha nagyító inkább cél-
kereszt-optikája szembogarába emeli
a mikró részleteket csiszolatlan üveg-
lencse ha akarod homályosabb
mint a lélekbúvárok kutatta
mélység a semmi mélysége ezért
kegyetlenebb az emlékezés a gyors
egyszerű halálnál mikor már
megsuhintottak az évek a fel-
habzsolt férfikor úgy nézel ki
mint amaz áldozati állat aki
némán-ordítva a taglót várja
egy elhagyott vágóhíd hússzínű
tégglákkal kirakott udvarán egyedül
és nincs aki megkegyelmezzon

és nincs aki kieresztené véredet
az iszamos kövezetre nincs senki
magad vagy elcsapott prédikátor
lesajnált-csakazértis didergő éjek
vacogó nappalok váltják egymást
s az állat szemében tarka-rétes-
-homálya foszlik a félelem nem
érti nem értheti hogy egész lénye
olyan mint egy életrekelt hála-
pérez amit elfelejtettek ott hagyni
senki asztalánál

Határ Győző

MÍG ÉLT, CIMBALMOZOTT; MÍG CIMBALMOZOTT – ÉLT

Széljegyzetek Rácz Aladár életéhez – művészetéhez

Két ellensége volt. Az egyikről csak hallott, a másikat naponta sinylette.

Az egyik. Violet Gordon Woodhouse (1872–1959). A századelő angol zenei világának *Lilitje*: noha nem ő a női főszereplő, váltig kerülgeti az Édenkertet, és minden szem rátapad. Félarisztokrata, dúsgazdag; testőrtiszten/milliomoson/művészen/irodalmáron alul nem áll szóba senkivel. Parányi természetű, de olyannyira tudatában van mágneses hatásának, hogy egyszerre négy művésszel/tudóssal él egy fedél alatt, bár udvarába éjszakai vendégnek azt hívja be, akit akar. Szeretőinek felvonultatása káprázatos: Wilfred Owen, Bertrand Russell, Stravinsky, Kipling, Shaw – talán még Gyagilev meg Picasso is. Selyembe-bársonyba öltözik, egzotikus ruhakölteményeit – orientális bugyogóit-turbánjait-tollékeit – maga tervezi. Annyi az ékszere, hogy barátnőinek nem győzi elajándékozni; csak attól az egytől nem válik meg: van egy akvárium-fülönfüggője, melynek parányi medencéjében gombostűfejnyi igazi aranyhalacska úszkál. Noha művészetével bejárja a világot, jobban szereti, ha csupán a kiválasztottaknak játszhat palotaszalonokban – amilyen az övé is londoni palotájában. A Bloomsbury-körrel imádtatja magát, barátkozik Lady Diana Coopertól Virginia Woolfig mindenkivel, a két Sitwell fivér is odavan érte, Osbert úgy ír róla, ahogyan a megbűvölt kígyó írhatna a kígyóbűvölőről: Violet keze alatt „nem az a kisszerű, ódon hangszer volt a klavicsembaló, aminek a XIX. század elhíresztelte: felduzzadt, megnőtt, és ami kicsendült belőle, maga volt az ifjúság zenei nagygyűttese”. Violet Gordon Woodhouse volt az első, akinek játékát fonográfhangereire vették, és aki csembalórepertoárját a barokk és a preklasszikusok remekeiből, Bach, Couperin és a két Scarlatti műveiből merítette.

S ez volt a lényeg – nem bizarre öltözködése, pazarlása, úti kalandjai, szerelmi szélei, amiről a világ alig-alig tudhatott valamit; hanem ez, amiről nagyon is tudott:

hogy Violet a klavicsembaló „utolérhetetlen virtuóza”, és hogy ő az, aki e régi mestereket előásta, leporolta, és régi fényében megragyogtatja a rokokó Couperint, a szilaj és szenvedélyes Domenico Scarlattit. Aladár fanyalagva mutogatta barna-sárga fényképét ennek a paradicsommadárra emlékeztető idegen nőnek, aki a régmúlt hátsó kiskapuján az ő világába behatolni nem átalott – de lemezét hallani sohasem hallotta. Ő volt az egyik.

A másik: a varsói születésű, elfranciásodott Wanda Landowska (1877–1959). Hallhatta, nem is egyszer és nem is lemezről: a Salle Pleyelben, ahol úgy kellett lefogni székén, hogy fel ne rohanjon a pódiumra, és rá ne borítsa a *clavecint* a hangszer koronázatlan királynőjére. Ha megvette is lemezeit, csupán azért, hogy sorra elemezze és „megcáfolja” a felfogás hitelességét, de már a cimbalom mögül és *baguette*-tel a kézben (neki a cimbalomverőt magyarul haláláig *baguette*-nek hívták). Míg ő, Aladár, még árvalányhajas pörgekalapban és sujtásos álmagyar zekében mulatókban, orfeumokban játszott, Landowska már világméretű virtuóz volt, és azt merete állítani, hogy a preklasszikusok „spinétre” írott mesterműveinek tolmácsolására csak és egyedül maga a „spinét” hivatott. Honnan tudhatta volna, amit Stravinsky is belátott már, hogy a „spinét” soha nem érheti utol amaz őseredeti hangszert, amelyet már a Biblia is úgy emleget, mint *Jubál hangszerét* – hiszen a tollpengetős billentyűsor közvetítése helyett a *baguette*-en, a cimbalomverőn keresztül *közvetlenül* ömlik át a hangszerbe játszójának minden rezdülése, vére lüktetése, és ezt a *közvetlenséget*, legyen bár két- vagy háromemeletes a billentyűsor, és módosítsa húrjának rezgését akárhány pedál, semmiféle *clavecin* nem érheti utol – – –

Wanda Landowska. Ő volt a szeretve gyűlölt, a nagy fenntartásokkal csodált őselenség, az igazi. „Ki-ki ellenfelével méri és becsüli magát” – Aladár nem idézte a nietzschei mondást, és haláláig tagadta, hogy volt ilyen vetélkedés, vagy hogy ez a szembenállás valaha is megfordult volna a fejében. Bár annyi szent – ha *baguette*-je alatt társalogni kezdtek Couperin *madarai*, és Yvonne belesimulva-búgó zongoraakkordjai nyomán rászállt a teremre a szent áhitat, Aladár tökéletesen megfeledkezett kettejükről; átlépett az ő világába, az igaziba, amelyben nyomokban sem volt se Wanda Landowska, se Violet Gordon Woodhouse. Mint a tridenti zsinatra a szentlélek csendje – úgy szállt rá a pamlagokon, heverőkön végigülő háború előtti pesti társaságra Polihimnia megilletődött, szorongó, viharra váró csendje.

Aladárékkal először 1935-ben találkoztam: még csak „körülnézőben” jártak Pesten, hogy kiszimatolják lehetőségeiket, huszonöt év francia élet után Svájcban, Franciaországban csak nagyon tétován gondoltak a hazatelepedésre. Szondázó szándékkal pár hónapra hazalátogattak – maguk se gondolták volna, hogy itt ragadnak.

Fölöttébb különös találkozás volt. A VII. kerületben, az Akácfa utca 45. alatt ötemeletes szecessziós bérházban laktak albérletben, éppen szemközt szüleim szatócsboltjával, amely a 38. sz. alatt volt. A miénk a XIX. század hatvanas éveiben épült, s második emeleti legszebb négyszobásában Komlós úr lakott, az aglegény háziúr. A kaputól jobbra-balra egy-egy üzlethelyiség; balról Gartner kárpitosék, a műhely mögött udvari lakás (kis srác koromban tizennyolc éves, gyönyörű, égimeszelő Ilus lányukba, mint mindenki, én is szerelmes voltam); ebből a kárpitosműhelyből lett a mai Kispipa vendéglő. A kapu jobb oldalán volt a mi üzletünk – ma kigyönyörített iroda, felső emelettel, hivalkodó portállal. A földszint elég magas volt ahhoz, hogy emeletet szusteroljanak bele; ezt tette Édesapám is, amikor, szatócsboltjával a tönk szélén, feladta lakásunkat, és mi beköltöztünk az üzleti raktárba.

Betonpadlós, sötét helyiség volt, nehéz vasrácsos két ablaka a lépcsőházra nyílt, közvetlen szellőzése nem volt – örökké barkácsoló apám ezt az 5 x 5 méteres helyiséget cukrosládák fedelével felpadlózta – ez lett a „szoba”. Mellette a keskeny „konyhának” sarokkilépője volt az udvarra; primitív kiöntővel, az is volt benne – vízvételi hely, meg egy hátsó sötét empóraféle, csigalépcsővel, a mindenes szolgálónak (aligha sejtette hadirokkant apám, hogy ezen a maga barkácsolta kislépcsőn fog a fia éjszakánként felfelopakodni az ágyzugolyba, hogy teherbe ejtse a visszafojtott lélegzettel elélvező hadjonokat).

Cudar élet volt, reggel-este átrendezés/ágyazkodás, csak hogy elférjünk hárman. Késő este újságpapír ernyővel árnyékoltam el az ágyukat, hogy szegény holtfáradt szüleimet a fény ne zavarja; én meg az ebédlőasztalra helyezett rajztáblán hol a chartres-i székesegyház, hol a kölni dóm nagy léptékű metszeteit-portáljait rajzolgattam önfeladott gyönyörűséggel, lévén, hogy életre-halálra belehabarodtam a gótikába. A fellángolás csak addig tartott, amíg fel nem fedeztem, hogy rajzkészségem rosszfélé mutat Hekaté hármass útján – hiszen a fiatalság csupa fellángolás, másik örök szerelmem a zene volt, s a muzsikát csak akkor „halasztottam máskorra”, amikor kiderült, hogy egyszerre a Műegyetemre meg a Zeneakadémiára járnai fizikai lehetetlenség. Így azután egy darabig azzal hitegettem magam, hogy – az igazgatóság kivételes engedélyével – Kemény Rezső tanár úr fasori palotájába ha eljáróghatok, akkor majd csak felvergődöm a művészképzőig, és csak úgy, mellékesen, a hangszer virtuóza is lehet belőlem; hiszen ki ne tudná, hogy Leone Battista Alberti nemcsak jeles építőművész volt, muzsikos, polihisztor, hanem – futóbajnok is...

Életünk rendje volt tehát, hogy délelőtt, amikor szüleim a tele üzletben ide-oda rohagáltak, és a műegyetemi tanrenden épp akadt négy-öt órányi „lyuk”, a szoba az enyém volt; nyúzhattam a nyirettyút kedvemre. Annak viszont, aki a boltban nézelődött, ajtajáról ítélve a hátsó helyiség más, mint raktár nem lehetett.

Történetesen egy délelőtt épp a Bach-partitákat gyakoroltam, a *Chaconne*-t – melynek *arpeggióival* sehogyan sem sikerült elérnem azt a „zenekari hatást”, amire minden hegedűs törekedni szokott: félbeszakítottam, újra próbáltam – s ugyanakkor tévedt be, hogy napi bevásárlását intézze, a Rácz házaspár. Nyájas arckifejezéssel, földbe gyökeredzve, hosszan hallgatták a „raktárból” szűrődő hangfoszlányokat, előreengedték a tülekedőket, hallgatóztak-vártak.

Végül Aladár odafurakodott, oldalról elkapta a magas sarokfülkében trónoló, édes mosolyú pénztárosnő – Asszonyanyám – tekintetét, és megtudakolta:

- Ki hegedül a raktárszobában?
- Odabent? Nem raktár, hanem szoba. A fiam.
- Bemehetünk?
- Már hogyan mehetnének! Tessék, a pult mögött...

Elsőnek Aladár és mögötte Yvonne – ketten, a rohagáló segédet kerülgetve – a pult mögött beóvakodtak az üzletközépre, a nyitott szájú zsákrakaszok meg az ormótlan mák- és kávédaráló útegei közt rákerültek a raktárajtóra, és rám nyitottak. Rám csodálkoztak.

- Maga az, aki hegedül?
- Hát... csak próbálok, de nem megy.
- És mi az, ami nem megy, és miért nem...?
- Nem úgy, ahogy én szeretném.
- És hogyan szeretné?

– Mint a zenekar. Hogy úgy szóljon –
 – És akkor mit keres ez a ménkű rajztábla a szoba közepén...?
 – Szigorlatra csinálom, valakinek: albérleti munka. Jól fizetik; élni kell.
 – És „albérletbe”, másnak: nem hegedül?
 – Kitettem a cédulát az Akadémián. Vizsgázom helyettük – csekély díjazásért. Élni kell.

Yvonne és Aladár egymásra nézett, aztán rám, megint össze, megint rám. Ahogy arkangyalok bazsalyognak – úgy tudott az a hajkoronás cigánykép bazsalyogni. Szépek voltak, párizsias-elegánsak. Szép emberpár, gondoltam. Nagyot kacagtak.

– Mi olyan mulatságos?

Nem feleltek. A cigánykép hosszan nézett, rám bazsalygott; és ezzel a cinkos muzsikuskacagással mintha egyúttal megpecsételtük volna ezt az életreszólónak szánt barátságot.

Hozzá kell tennem: Yvonne kukkot sem értett ebből a párbeszédből; a maga introvertált módján fel-fellázadt ellene, és évek beleteltek, amíg az ország belesulykolta a magyart. Azért örültek meg nekem, és ez a kivételes, különleges kapocs váltig megmaradt: ahogy felfedezték, hogy –

– *Mais dis-donc, que veux tu, mais zoui: IL PARLE FRANÇAIS!*

Alighogy felfedezték nehezen titkolt titkomat – hogy beleérzelegtem magam a francia nyelv, az irodalom, a gall világ interpenetrálásába, és gyógyíthatatlan frankomán vagyok, örömük határtalan volt: a „sziget” voltam, akire nyelvileg kiléphetnek, akivel Yvonne megértetheti magát, aki kíséretésre-tolmácsolásra, apró fullajtárfeladatokra vállalkozik, hivatalba eljár, helyettük intézkedik, szaladgál, telefonál stb. Ez persze nem akadályozta meg őket abban, hogy önfeledt tête-à-tête-jeikbe belemelegedve, időről időre ne figyelmeztessék egymást: „vigyázz, csacsi: *ért franciául*” – aminek komikumán ők mulattak a legjobban. Így hát eleinte én voltam a „tudod-az-a-fiatal-ember-aki-a-raktárban-Bachot-hegedül”: a mindenes jó barát, ki, ha kell, nyomban odarohan, és kiismeri magát a bennszülöttek dolgaiban.

Nem sok időbe telt, és Aladárt kinevezték a Nemzeti Zenede tanárának. Sorsa eldőlt, feladta albérletét, és én nyakamba vettem a várost, hogy Aladáréknak alkalmas fészket találjak. Találtam is, úgy, ahogy ezerszer a lelkemre kötötték, olyat, ami a világ elől bújhatnéjkjuknak megfelel. A VI. kerületben, valahol a Szív utcai jezsuita kolostortemplom táján lehetett, a zsúfolt-keskeny utcára jól emlékszem, a nevére nem. Egyike volt azoknak az ódon, másfél évszázados uzsorabérházaknak, amelyek még az Építésügyi Szabályzat előtt épültek; tüdővészkeskeny homlokzatuk mögött két-három hasítékudvar következett, a függőfolyosók („gangok”) tömkelegében minél hátrébb volt a lakás, annál nyomorultabb lehetett a lakója. Minden udvar végén porolóállvány állt, reggelente éktelen szőnyegporolás dördülődzésére ébredhettek az otthon maradók, lift sehol, és a negyedikre vakoskodva kell felkecmeregni a leghátsó cselédlépcsők setétjén, ha történetesen az a szál tizenötös körte is kiégett. Itt leltem rá leg hátul-legfelül arra az „ideális” bújj-bújj-rekluzóriumra, ami alkalmasint a hátsó szárnyon keresztbe – titkos ráépítés lehetett (mosókonyha?), erre vallott a hihetetlen alacsony, 2,20 m-es belmagasság, hogy a hórihorgas vendég felpipiskedve megérinthette a mennyezetet, ami mindjárt bizalmas, lakályos jelleget kölcsönzött a hodályocskának – és persze ha hárman-négyen rágyújtottak, nyomban telement cigarettafüsttel. 5 x 8 méteres, négyablakos „nagyszoba” volt a szíve közepe a magasra dugott lakásnak, há-

lőszobával, szükségfürdővel és sírni való mellékhelyiségekkel. Itt voltam a tanúja Rác Aladárék élete első virágba borulásának, kivált amikor a Nemzeti Zenedét – Kodály jóvoltából – felcserélte a Zeneakadémiára, s annak tanáráként már viszonylagos úri-szegény jómódban élhetett. Ez a mindig füstös, alacsony „terem” lett a gyűldéje sok-sok, jószerével baloldali értelmiséginek, aki akkor a *la crème de la crème*-hez tartozónak számított. Szájról szájra szállt a híre e muzsikáló csudaszalonnak, az Akadémián a tanítványok is szétvitték, aki meg a nem muzsikáló zenerajongók csapatához tartozott, és a betű embere volt – az is idetódult, hiszen Aladárék „nyílt házat vittek”, nem volt szokásban a bejelentkezés.

Mondom, a dzsungeltávíró megtette a magáét, egyre-másra érkeztek „beérkezettek”, írók-újságírók, tanártársak, zeneesztéták, költők, korifeusok, lapszerkesztők, melománok, ismert nevek. Bálint Györgytől Szabolcsi Bencéig, Molnár Antaltól Weiner Leóig mindenki felvonult. A társalgás, lett légyen akár alacsony-, akár magasröptű, mindig színvonalas volt, a közbekottyanók úgy sziporkáztak, hogy leesett az állam: ehhez képest lassabban forgott az eszem kereke, ilyen „dörzsölt”, ilyen rutinos, ilyen szalonokban jártas a magam 21–22 évével nem voltam. Hamar háttérbe szorultam, és rám borult az az árnyék, ami a hátsó hencsereken a nagyokat hallgatókra ráterül: „közönségge” nyomorodtam, tátott szájjal hallgattam a naprakész élceket, a titkos jól értesülteket, a felkészült fejtegetéseket, rémhirt-reménysugarat, miegymást. S mármost hogy ettől megkeseredtem-e, összegyűlt-e bennem valamennyi *rancune*, a másodrendűség, a mellőzöttség érzése? Azt hiszem, nem. Nem pedig azért, mert mint kísérőbolygó, úgy tartoztam a háztartásukhoz, Aladárék számítottak rám, akire megújra, váltig szükségük lehet; és de meg azért sem, mert rendszeren e hosszú paláverekkel egybekötött, késő éjszakába nyúló házihangversenyek végén vagy egyike voltam az „ott maradónak” – vagy éppenséggel hármásban maradtunk; s ilyenkor Yvonne boldogan visszazökkenhetett anyanyelvére, és franciául felkérődzük-megemésztettük a hallottakat-történeteket. S utána hajnalban, zenemámorban hazabaktattam.

Nem amilyenek a fényképek/biográfiaik mutatják, hanem amilyenek én láttam. Milyen volt Aladár kívül-belül? Először is: méltó a szemügyre vételre, a rajta való elidőzésre. Olyan kaliberű embernél, mint ő volt, a külső szorosan egybevág és összefügg a belsővel.

Amíg a vendégsereg összeverődött, lábát maga alá húzva ott ült törökülésben a nagy dívány közepén – vagy inkább lótuszülésben, mintha borobudori faragvány volna a templomfalon; de jöllehet az a hullám, amely a XII–XIII. században érkezett a szubkontinensről Európába, és a romaság etnikus alapanyagát szolgáltatta, napnál világosabb, hogy indiai volt, Aladár arckoponyája, fiziognómiája egyáltalán nem volt „cigányos”, kiálló pofacsontja inkább törökre-tatárra vallott. Kis-középtermetű volt, de nyurga és hallatlan hajlékony, ugyanakkor taglejtéseiben volt valami táncszerű: formás és harmonikus külső megjelenése teljes összhangban állt belső harmóniájával: csak a vak nem látta (a süket nem hallotta), hogy mindenről kész és kiformált véleménye van, és a tréfától a szentenciáig minden megnyilatkozása mögül kivillan kiérlelt világlátása. Mert gyakorta volt szentenciózus, de szerény derűvel, mintegy önmagát megmosolyogva (vagy mókás volt mórrikálással önmagát alakítva). Humorérzékét a politikának/politikusoknak tartogatta: szarkazmusa nem ismert tréfát, s ebben úgy volt baloldali, mint sokan, akik nem a német szociáldemokrácia másodfelöntésű kézikönyveiből, nem Mehringből és Lasalle-ból táplálkoznak (tán hírüket sem hallotta) – ha-

nem az enciklopédisták pabulumával szívta magába a francia forradalom életérzését, történelemlátását Montesquieu-tól és Voltaire-től szerezte be.

Aki nem hitte volna, lépten-nyomon bizonyosságot szerezhette róla, hogy *így is* lehet: autodidakta módon egyetemi fokra felvergődni, sőt tovább – mert Svájcban, még a húszas években Aladár vasszorgalommal olvasott, és ha rendezetlenül is, fejében óriási ismeretanyagot halmozott fel. Igaz, modernekbe is bele-belenézett, és barátsága, összejárása a Margueritte fivérekkal¹ közismert volt (ne felejtjük el: Aladár 1910-ben érkezett Párizsba, Paul Margueritte pedig az 1914–18-as világháború utolsó évében esett el); de vonzódni igazában csak a XV III. századi francia felvilágosodás iróihoz vonzódtott, azokból idézett, azokat bújta, és azokhoz tért vissza, pihenésül, űzöttes óráiban.

Merthogy a lényegről se feledkezsem meg: bármi ostoba, utálatos és provinciális a szó, mai szóval „*performansz*” volt Aladár, a monológ mestere, és amíg a vendégsereg összeverődött, másfél-két óra hosszát bírta szusszal, és elméjének bőségszaruja nem merült ki. Míg e zsarnoki monológ tartott, felesége és nemtője, Yvonne, megigéző-lapossarkúan és azon saruszárnyas-nesztelenül ide-oda siklott, és feketekávéval kínálta, akinek még nem volt, eligazította az újonnan érkezőt, kabátot akasztott, illemhellyel kínált, illő helyére kalauzolta a vendéget.

Zsarnokinak mondtam? Jól tettem; mert *az* volt, az egyeduralzkodók joviális-felvilágosult fajtájából, akik a közbekottyantott élcet/aranymondást/kiegészítést hálásan veszik, új nekilendülésre serkenti őket, az összekacsintástól pedig egyenesen megtáptosodnak. (Azért is volt, hogy nem sok jövőt jósltam az ötletnek, és fölöttébb elcsodálkoztam, amikor a társaság több szenior tagja abban a rosszban törte a fejét, hogy „össze kéne ereszteni Aladárt Milán bácsival”. Hogyan? Füst Milán és Rác Aladár: két dudás egy csárdában? Két ellentmondást nem tűrő Zsarnoki Monológ egy fedél alatt? Tudom, másoktól hallottam, hogy az „összeeresztés” fényesen sikerült, a „stikli” remekül sült el; de mindez a háború után történt, s az már egy más történet.) S ha valaki rám kérdezne, mi volt Aladár tematikája, ha belekezdett: mi volt a „tudomány”? Csöppet sem jönnék zavarba: nagyon is előttem van mindenestül. Először is: akárhol kezdett bele, ha gúnyolt, ha magasztalt, mondandóit valami gunyoros gracilitással, olyan gesztusokkal kísérte, mintha minden egyes szó táncmozdulat volna. A hétköznapi sarát hamar lerázta, az aktualitásról mindjárt a *sub specie aeternitatis* nyergébe lendült: ha (nagy ritkán) odamutatott a falon Violet Gordon Woodhouse paradicsommadár-daguerotipjére – hát olyan köntörfal-as-körmönfont „magasztalásba” fogott, hogy azért Violet bátran beperelhetett volna hitelrontásért. Más ugyan nem merte volna bedobni, de ha fel-felmerült Wanda Landowska neve, a Hölgy tíz ujját megnyalhatta volna, Aladár olyan ditirambusba fogott; ám ha valami kifogása volt, az nem a landowskai utolérhetetlen művészetet érte, hanem a háza táját: a *harpsichord* soha nem is volt és nem is lehet az a hangszer, ami Couperint és Scarlattit a maga igazságában életre kelthetné. Amit ő, Aladár csinál: a *megszólaltatás*; amit (a hangsú-

¹ Paul (1860–1918) és Victor (1866–1942). Táborkok apjuk a francia–porosz háború elején, 1870-ben életét vesztette. A két katonatiszt fivér csakhamar megvált a hadseregtől, és az irodalomnak élt. Együtt írták regénysorozatukat az 1870–71-es eseményekről (UNE ÉPOQUE, LES DEUX VIES, LE PRISME etc.). Paul halála után emlékéit kegyelettel ápolta fivére, Victor, és még sokáig szellemi „társszerzőjeként” emlegette. Victor Margueritte 1922-ben a LES COUPABLES és 1925-ben a LA GAR ONNE című regényével közfelháborodást keltett, és bizonyos notoriétásra tett szert.

lyozottan utolérhetetlen) Landowska csinál: a *tolmácsolás*. Lévén a cimbalom: a zene szabad tánca; a klavicsembaló: a mankón való sántikálás.

Olyankor, amikor a belpolitika botrányai kerültek szőnyegre (és mind e panamákon elutálkozott a baloldal a maga előlegezett eszményi tisztaságában), vagy ha magasröptűseinkbe az ablakokon belesörömpöltek a világhírek, fenyegető felvonulások, határvillongások, háziháborúk, a Mussolini kiagyalta *prebelligerenza* – akkor a Monológ szentenciózussá vált, a francia felvilágosodás klasszikusaihoz menekült, s jóllehet emlegetni soha nem is emlegette név szerint a Szovjetuniót, hitt egy katartikus-utópisztikus „kibontakozásban” – melyet hogy megérünk-e, s meglátni vajon megadatik-e kinek-kinek személy szerint: előlött sóhajos generálpauzával siklottunk el. Még járta az angolszász eredetű közmondás, hogy omlettet se lehet tojástörés nélkül rittyenteni; a lényeg, hogy mi tojásfejűek ne legyünk a közelben ott, ahol éppen törik.

Ha viszont a világpolitika elkötetlen szálaival megfeneklettünk, és a Monológ (lát-szólag) zátonyra futott, akkor az Unszolás szertartása következett. Minden művész ismeri, nincs mit pironkodni rajta. A népes vendégseregéből valaki röpfohászként elrebegette Aladár felé:

– Nem játszanál valamit?

(Mire Yvonne azonnal megmervült, letette a csészét-kávét-kanalat; és lelkileg zenekészültségbe helyezte magát.)

Aladár:

– Én? Hogy játsszak valamit? Nem is tudom.

– De! De! Aladár! Ne mondja, hogy nem: *Mester!*

– ...Mert ezt az *Allemande*-ot még csak próbálgatjuk: nyers és kidolgozatlan.

– Csak azon nyersen! Az *Allemande*-ot!

– Ma nem vagyok se formában, se hangulatban: tegnap este görcs állt az ujjamba, ebbe, la, még most se állt ki belőle!

– Aladár! Ne tedd ezt velünk!

– A Svábhgyőről idáig kutyagoltunk, csak hogy halljunk!

– Budafokról!

– Nem bánom, ha lekésem az utolsó villamost!

– ...Meg az új *baguette*-em is: tegnap kötözgettem, szarvasbőr verő, még nincs kész. A régivel nem lesz jó, nem az igazi...

– Újjal-régivel: mindegy! Csak játsszál!

Aladár elveszett tekintettel élete párjára pillant:

– Játsszunk nekik...?

Yvonne már indul a zongorához; mire odaér, Aladár már mustrálja-válogatja a verőket.

Elrémülök a gondolatától is. Felidézi a múltat a nekromancia erejével, a jelenvalóság monumentalitásával, az érzéklés evidenciájával? Bátorságot meríteni időelméletekből a skót McTaggarttól, a magyar Posch Jenőtől – abból, hogy az időnek objektív realitása nincs?

Mert még ha a semmiig leszázalékolva igaz is az a bennünk perszeveráló, évezredek gondolat, hogy a hanghullámok még mindig „*ott* vannak”, zengnek-vibrálnak, jóllehet a terem, amelyben felcsendültek, már nincs is *ott*; olyan ez, mint az asztrofizika kvázárjai milliomm fényévnnyire – tudva tudjuk, hogy csupán a *múltját* látjuk valaminek, ami *rég nincs ott*... Merjem-e? Megkiséreljem-e?

Soha nem házikoncert következett; hanem *beavatás*; *mesteriskola*; mintha valamennyien alig várnánk, hogy nekiüljünk a hangszernek, és verőt válogassunk.

A verőválogatás sokáig eltartott, magyarázattal kísérve: mi a kiváltázott előnye a fa kemény csupaszágával szemben; ez a szarvasbőr bevonatú mikor készült (tán még Lausanne-ban), az a bársonyverő, a pesti, még kísérlet csupán. Ha meglegelte az *igazit*, amely éppen *illett*, és elárulta titkos virtusát, Aladár végigszaladt a húrokon, és bemelegített. Aki addig nem csitult el, most maga is a leejtett gombostű hangját figyelte: figyelemfelcsigázó, várakozásteljes csend. A muzsikus házaspár pillantást vált, összebólint (némajáték):

(– Kész vagy? Minden rendben?)

(– Rendben. Kezem a billentyűkön. Kész vagyok.)

Már mindnyájan vadul nekiadnánk magunkat a felcsendülő muzsikának, amikor Aladár hirtelen ellazul, körülvillantja tatár mosolyát, és anekdotázni kezd.

– Ez a Domenico Scarlatti, a „Nagy” (bár a papája is elég nagy volt, a „Sándor”, mert az magyarul, Alessandro), mondom, a „Nagy”, akit Nápoly-szerte *il Mimmónak* becéztek, a jópálfenéje se tudja, miért, nincs itt olasz szakos? Mindegy. Szóval. Hogy ez a Domenico, a miénk, vagy hatszáz szonátát írt össze hangszerére, a klavicsembalóra, és ki is adta, ESERCIZI PER GRAVICEMBALO címmel. Hát nem csodálatos? Ő még *gravicembalónak* mondja a klavicsembalót, ami tulajdonképp az ősi psalterionnak, vagyis hát a mi *dulcimeriünknek az elrontása* – ha ismerte volna a cimbalmot, nem arra, hanem *erre* írta volna azt a hatszáz szonátát, és akkor nekem se kellene vesződni az átírással... No de *passons outre*. Most Couperinbe vagyunk belehabarodva, akinek több esze volt, mert azon nincs mit átírni, szinte alig. Ezt a *Sarabande*-ot? Világért se: nem *játszom*, csak megmutatom –

(*belekap, játssza; fülével ráhajol a hangszerre. Valami „nem tetszik” neki, újrakezdi. Megjátssza, hogy „belezavarodik”, és mókásan abbahagyja*)

– ezen most dolgozunk, még nincs egészen kész –

(*szemjáték, suttogás félhangon franciául: konzultál Yvonne-nal. Yvonne indítványoz, mint aki tudja, hogy úgyse hallgatnak rá. Aladár önfeledten bele-belekap a húrokba: konzultál önmagával, de mondja is:*)

– Legyen a *Courante*? Vagy inkább a *Sarabande*? A *Gavotte*-ot ismerik, szavazzassuk meg őket. Akarjátok? Nem? Akkor a *Musette*? Jó, legyen a *Musette* – – –

(*Yvonne kottát cserél, hamar előkapja, odalapoz a Musette-re. Nekiadjuk magunkat, de csak-hamar kiderül, hogy nem házihangversenyen, hanem mesteriskolában vagyunk; és a muzsika színes szalagját hűségesen követi a kommentár másik színes szalagja, amely amazzal összefonódik – szétvállik, összeér*)

– De halljátok ezt, halljátok is? Ez a basszus alatta, ami brum-brum-brum-brum, végigbrummogja: mi ez? Hát mi más volna? A *bőrduda*! Mert ez ilyen dudálékos:

(*fokozza a hatást: megállusztrálja, hogy a bőrduda alatta milyen. A mennyezetre, majd afőlött az égbe néz, homlokát ráncolja. Hirtelen abbahagyja – Yvonne tanácstalanul követi. Aladár:)*

– Nem erre való. Ez a verő. Kivonni a forgalomból. Nem addig, amíg újra nem bőrzöm. Hát verő ez? Egy az elsők közül, még Svájcban amit akkor ahogy lehetett: a fája se, nehéz is, meg ahelyett, hogy dudamód brummogna, azt mondja, pluttly-pluttly-pluttly. Másikat nekem.

(*Egy tétova hang megkérdi, hány verője van. Csak az kell, lovat adni alája: Aladár máris lelkenedezve magyarázza, mikor-miből-hogyan; miért nem veszi a boltban. Maga csinálja; cipőt, villanyfűzőt, bútorhuzatot maga javít, hiúrt maga sodor, verőt is, maga, mind, már az ötvenedik-*

nél tart, mert semmit el nem dob, eldobni vétek. Mutogatja kajmós verőit, hirtelen kikap kettőt, és „bemutatót” tart, végigveri glissandóit a húrokon: eszményi Couperin-verők. Újabb szemhunyorítás, meghitt tanácskozás suttogvást, franciául, Yvonne-nal a zongoránál:)

– Akkor melyiket? Legyen a L'ARLEQUINE? A LES TRICOTEUSES? Legyen, amit te szeretsz, a LES SATIRES CHÈVRE-PIEDS?

(Úgy kérdi, hogy egyúttal bele is kap, de két taktus után abbahagyja.)

– LE COUCOU? LES OISEAUX? Az egyik ahogy mondja a magas ágon: trram para plim plim plim! Mire a másik alul, az ágról felszól: trrim buru bram bram – (a témából idéz, és játssza is, de Yvonne zongorája néma marad. Elbizonytalanodik:.) – Akkor mégis? Maradjunk a LES TRICOTEUSES-nél?

(Yvonne odalapoz, és a KÖTÖGETŐK-nél a kottát széttárva – a billentyűkre helyezi ujjait. A cimbalom felindítja a koncertáló szólamot, már-már házikoncert közönsége leszünk, de azért mérget vehetünk rá – a „mutatvány” tovább tart. Bár játssza folyamatosan, nyolc taktus után Aladár meg nem állhatja, hogy ne kommentálja:)

– Halljátok ezt? De halljátok is?... *Les commères! Les bonnes femmes!* A jóasszonyok, ahogy ezek szomszédolnak! Összeülnek, kötögetnek, és közben triruli rulluri trituli tititi! Az egyik jóasszony azt mondja: triruli rulluri! A másik rámondja: triluri tititi! „Ezt itt vettem hatjával!” „Én meg ezt, belefőznilálnak, fél piculáért!” „Gyöngyömtyűkom!” „Az enyém kendermagos!” Kofák ezek, vásári kofák! A rondája! Egyem! Hát nem zabálnivaló! Trécselnek! De még ha csak trécselnének: be nem áll a szája, a pofája a rondájának! Triluri rulluri triluri tititi! tututu! tatata! – – –

(Aladár belelendül, és innen kezdve nem tudni, meddig tart Couperin, és hol kezdődik az invenció: se vége, se hossza a cifrázatoknak – fioriturának-acciaccaturának, mordentnek, trillának. Elragadtatottan improvizál: „Változatok Couperinre” – spontán átírja. Átadja magát a hangok árjának, és egyszeribe, ég felé fordított arccal, átszellemült ábrázata Nagy Szent Teréz Bernini faragta EKSZTÁZIS-ának és egy cigányra fájó tatárnak a keresztezése lesz; innen kezdve nem kommentál, csak játszik. A baráti vendégsereg a pamlagokon megbűvölve követi a képet a trécselve kötögető jóasszonyokról, ahogy Couperin keze nyomán kottafejékké kövült, és Rác Aladár ahogy látomássá kibontotta.)

– – – Felidézni a múltat a nekromancia erejével, a prezencia lenyűgöző hatalmával, az érzékletesség legyőzhetetlen meggyőzésével – ahogy szemtől szembe vele, minden érzékünk tanúságtételével vitába szállni eszünkbe se jut: hogy úgy legyünk ott, mint mikor ott vagyunk? Elrémülök a gondolatától is.

Nem sikerült bátorságot merítenem sem a skót McTaggart, sem a magyar Posch Jenő időelméletéből – abból, hogy az időnek objektív realitása nincs. Nem inkább úgy van-e s úgy igaz, ahogyan Nagardzsunától Aksapadáig, a „Szemlábúig”, Sankharától Husserlig annyi sok bölcselő véltén-véli és fennen hirdeti, hogy semminek sincs objektív realitása – s akkor tán annak a vendégseregnek sem lehetett objektív realitása: valamennyien az én *fantazmám*, az én képzelgése, Aladárék vendégszerető fedele alatt...?!

Hadd egészítsem ki Aladár vázlatos portréját – limitációival.

Az egyik. A zene univerzuma oly terjedelmes és teljessége oly zsarnoki, hogy megeszi minden idejét annak, akit rabul ejt, s a hangszer virtuóza akar lenni („Lisztje” – aminek Saint-Saëns – „Paganinije” – aminek Stravinsky Aladárt nevezte). Nincs és nem is lehet ideje arra, hogy elolvasson *mindent* – hiszen magában véve már az is csodálatos, hogy Aladár annyit olvasott, amennyit a muzikológusok igen, a mesterségükkel jár, de muzikusok úgyszólván soha. Ám akármilyen tenger sokat olvasott és tenger sokat

tanult a francia felvilágosodás „filozófusaitól” – érdeklődése és tudása erre az írói körre szorítkozott. Egybelátta őket valami soha volt, csudálatos, népes „Szent Családban”, s ha tudott is Rousseau és az enciklopédisták háziháborújáról, családi „kocódásnak” tekintette, amely a múltnak megszépítő messzeségében már rég elsimult.² Pedig Párizsban, Victor Margueritte révén belekerült az irodalmi élet egyik, balra ki-kilengő *pléiade*-jába, műveikről gyakorta füllenthetette, hogy „olvasta”, oly meggyőződéssel, hogy maga is elhitte; de írásaikba csak bele-belekapott. A líra? Költők és költészet egyáltalán nem érdekelt, és ha volna a fülnek „vakfoltja”, hát az ő – irodalomra oda-hallgató – fülének ez volt a „vakfoltja”. A költészetet ignorálta, lett légyen a magyar vagy a francia.

A másik – mely ebből némileg következik.

Schopenhauer-imádata. Úgy imádtá, hogy sort sem olvasott tőle; de „elmesélték” neki udvarló csodálói. S nem is az volt a döntő érv, hogy akárcsak ő, Schopenhauer is csupa részvét volt a szenvedő világ iránt, s akárcsak ő, irtózáttal fordult el az „Anyatermészet” kannibál körforgásának, kiméletlen önfelzabálásának poklos látványától.

Hanem egy kép.

20 x 30 cm-es kis olajkép lehetett, ismeretlen festőtől: úgy vehette tán Párizsban, a bolhapiacon, mert csak ránézett, és beleesett. Nyomban ráismert, a portré senki más nem lehet, mint maga Schopenhauer, a hasonlatosság – a „ráismerés” hitelesítette. Műkedvelő mázolványnak néztem; XIX. századi öltözékben, redingot-ban, ingmelles-nyakfodros, kopasz koponyatetős, őszülő nagy barkós öregurat ábrázolt: megtört tekintetével épp elgyászolja a világot, s vagy éppen abba hagyta, vagy rákezd a sírásra. Aladár – valahányszor leakasztotta a falról, és dédelgetve mustrálta (mert nemcsak a képet, megindultságát is közszemlére tette, amilyen extrovertált volt) – maga is közel járt hozzá, hogy kibuggyanjanak a könnyei:

– Schopenhauer – mutatta oda imádata tárgyát – a kevesek egyike. Ő tudta, hogy a világgal mi a baj! – sóhajtotta, és visszatette kegytárgyai közé.

Igaz, volt másik ilyen kegytárgya is, egy Rousseau-rézkarca, amely az „isten Jean-Jacques-ot” a magányos sziget közepén ábrázolta, ahova utóbb temették.³ Ezt is könnyekig megindítóknak találta, és úgy azonosult a rézkarca felírásában szereplő *Promeneur Solitaire*-rel, mintha a másik Magányos Sétáló lenne abban a pergolás-filagóriás műpagonyban; valamennyit minden bizonnyal olvasott tőle, de sem az ÉMILE-re, sem az HÉLOÏSE-ra kötve hiszem, hogy lett volna ideje. Alpári blaszfémia, ha valaki azt hiszi, hogy ez nála a cselédromantika sírékonysága volt. Más volt ez Aladárnál, egészen más; egyfelől a szünös-szüntelen felzaklatottság, amelyet jól ismernek a zene univerzumában élők, és kevesen kerülnek el, hiszen az idegeiken járnak; és másfelől az a hallatlan veleérző-beleérző-együttérző képesség, a hiperesztéziás szenzorokon beszűrődő világ megválthatatlan tragikumai és annak majdnem roncsoló túlságai: Aladár az empátia kolosszusa volt, ahogy az abszolút morális lények és életszentség állapotában élő, madarak táplálta anakoráték lenni szoktak.

² Rousseau 1757-ben D’Alembert-hez intézett levelével (LETTRE SUR LES SPECTACLES) megvédte a jó genfiakat attól a tervtől, hogy a városnak színháza legyen, amely, úgymond, „*megmételjezi a lelkek természet adta vallássságát és romlatlan egyszerűségét*” – mint tette Párizs népével. Előszavában az *Ecclesiastest* idézi, melynek fulánkijával Diderot-t halálosan megsebezte. Azontúl kölcsönösen csak támadták egymást, s ezzel „az Ermenonville-i Remete” és az enciklopédisták közt a kapcsolat megszakadt.

³ Rousseau-t az ermenonville-i tó parányi szigetén, az Île des Peupliers-n temették el, de hamvait a forradalom alatt Párizsba vitték, és a Panthéonban helyezték el.

Kiket emlegetett? Ernest Ansermet-t, a karmestert és Jacques Dalcroze-t, akik buzditására kiszabadult az orfeumok-kabarék cirkuszi légköréből, és elkezdte Bach/Scarlatt/Couperin-stúdiumait; Stravinskyt, akit beavatott hangszerének furcsaságos anomáliáiba – hogy rajta csak ugrabugrálva lehet játszani az egyszerű hangsort. Hogy mint konzultálta a zeneszerző, amikor a RAGTIME és a RENARD cimbalomszólamait írta; sőt még azzal is megtisztelte, hogy a VALSE és a POLKA című zongoradarabjait átírja – zongorakisérettel – cimbalomra. Megvallom, ez a kettő volt a gyengém; és ha társaságunknak szabad volt szavaznia, lármás-szenvedélyesen váltig e mellett a két Stravinsky-remekléssel mellett törtem lándzsát.

– *Alors, soit* – adta be a derekát Aladár, ha összevillant a tekintete az enyémmel: – *il aime ça, le gredin. Pourquoi pas. C'est pour Victor qui nous jette des oeillades amoureuses et puisqu'il en est si engoué...* LA VALSE – – –

(Megvallom, bármi hihetetlen – alighogy a címét leírtam, beugrik a téma, és itt, könyveim közt ülve, Londonban: a Torbágyi útról már idecsendül a hangja, és én követem is, az utolsó hangig, úgy, ahogy Rác Aladár valaha a Farkasréten cimbalmozta.)

Hogyan láttam a feleségét? Yvonne Barblan (vagy Barblain?) jó két évtizeddel volt fiatalabb a férjénél. Tán gondolatlanul magasabb is nála – ezért is hordott örökké sarkatlan sarut, amivel az akkori túsarkú divatból kilógott –, ruganyos, nesztelen, sikló léptekkel osonó macskaféle, nagyon dekoratív, megigéző szép, kivált franciaságával, ahogy törte a magyart.

Ám igazi lénye meghazudtolta ezt az attraktív külsőt. Füttyült a divatra, ruhatára fél szekrényben elfért, és alig változott; bár sohasem volt szegényes, és mindig ösztönös ízléssel válogatta össze szürkésbarnás, tört színű gönceit, amiket magára dobott. Örületes kizárólagossággal csak a zene érdekelt és Aladár szolgálata – ami ugyanaz volt. Ha hozzávesszük, hogy mint végzett hegedűművész nő akadt össze Aladárjával, és a kedvéért feladta karrierjét, szakított hangszerével, családjával, Svájccal, csak hogy zongorakisérőjéül szegődjék, és megossa küzdelmes életét jóban-rosszban, átvegye szempontjait, szemléletét, és apródja/kengyeltartója/fegyvernőke legyen, akkor már tudjuk, mi volt. Szent nő volt Yvonne, életszentsége vonta köré a vonzó megközelíthetetlen glorióláját; csak tisztelői lehettek, barátai csupán Aladáron keresztül, tudtával és jelenlétében. Barátnői nem voltak, nem is lehettek: s hiszen ha csak „ideje” nem lett volna rájuk...

A munkamegosztás hamar kialakult. Aladár fűrt-faragott, kajmós cimbalomverőket, a cimbalmon új hűrtámasztókat eszelt ki, intenzíven gyakorolt vagy intenzíven pihent. Yvonne intézte az intézendőket, a gáz- és villanyszámlát, a hatóságokat, a levelezést, a hangversenyirodát, a telefont, a bevásárlást, a főzést/varrást/mosást/vasalást, a zsákoló szenesembert, a soványka havi fizetés beosztását, és mindezt anélkül, hogy zongorajátéka rovására menjen.

Mint tökéletes harmóniában élő házaspároknál lenni szokott, váltig egyet gondoltak, s ha előbb mondta ki az egyik a másik gondolatát – összenevettek; a „performansz” alatt Yvonne nem szólt, és rábízta férjére:

– Yvonne se gondolja másként – s azzal oldalt sandítva odaszól: – *D'accord? N'est-ce pas?*

A bizalmas baráttal persze a feleség is közbe-közbeszólt, hogy színesebb legyen a francia társalgás; s mit is mondjak, egymás szájából kapták ki a szót, ha vég nélkül Svájcot mesélték. Kispolgári mentalitását, csoroszlyaerkölceit, a prüdériát, a templomba járó szemforgatást, előítéletüket a nem svájciakkal – mint idegen fajú betolakodókkal – szemben; papjaikat; a gyalogsátánok teadélutánjait. Így tudtam meg,

mennyit kellett harcolnia Yvonne-nak, hogy „sült svájci” családja Aladárt beeressze-elfogadja; mindez félig sikerült vagy félig se, mert elhidegülés és hátat fordító hallgatás lett a vége. Kitagadás nem lett ugyan, mert levél Svájból ha gyéren is, de jött, aztán végül elmaradozott, egyszer mégis jött, hivatalos és ügyvédi – s tán itt az ideje, hogy barátságunk „hiányszakaszának” történetére is rákerítsem a szót.

Valamikor a harmincas évek elején a pesti Operaház állóképben megrendezte Szi-nyei-Merse MAJÁLIS-át, és a színpadi műgyepen rézsút elhenteredő két fiatalember az előtérben Viktor és Aladár – az Olgyay ikrek voltak. Ez az operaházi *tableau* az egész magyar sajtót bejárta. Amikor ők a Műegyetemen lediplomáztak, én még gólya voltam; de mindenki tudott róluk, és tüneményes pályafutást jósoltak nekik.

Tudott róluk a *Jótársaság* című képeslap és maga a „jó társaság”; apjuk Olgyay Viktor, jeles képzőművész-illusztrátor volt, maguk az ikrek oly jóvágású-jóképek és oly látványos-egyformák, hogy az emericánás diákegyleti bálokon minden lányos anya sóváran nézte és jövődöbéli vejét látta bennük.⁴ Nem volt építészhallgató, aki ne hallgatta volna irigy elismeréssel az Olgyay ikrek szerencsését: nem kellett elmenniük irodába, bérabszolgának – alighogy megkapták és bekereteztették a lógó pecsétes építészoklevelet a *Nos Rector Magnificus* cirkalmas aláírásával, rögvést akadt szép megbízásuk, egy gazdag ember palotavillájához kellett dupla garázst építeniük, és ennek a hegyoldali garáznak a pompázatos megtervezésébe a lelküket beleadták.

Hogyne adtam volna bele én is a lelkemet, amikor nekem meg 1939 elején, alig hat hónappal a lediplomázás után kétszobás villa megtervezése, építésének levezetése akadt a horgomra! Az első és utolsó építészeti sült galamb volt, ami valaha a számba repült; s ez így történt.

1939 egy kora nyári napján váratlanul beállítottak hozzám Aladárék. Yvonne sugárzó arccal újságotla, hogy svájci örökséghez jutottak, a család is megenyhült, hívják őket, hogy néhány hónapot töltsenek velük, maradhatnak akár az év végéig. Más építész nem ismernek, aki muzsikus is, és könnyen megértethetnék vele franciául, hogy mire vágyanak, és akiben úgy megbíznának, mint bennem. A pénz – háromezer pengő – „megélni kevés, éhen halni sok”, minden építész ismeri ezt a kutyaszoritót: a szeretlen álmokhoz/elképzelésekhez, hogy „zeneterem” is legyen, és hálószoba-összkomfort is legyen, ennyi pénz édeskevés.

Addigra pompás, vadregényes telkük is került a Torbágyi úton (ma Rác Aladár út), és a kutyafuttában vásárolt telekre már másnap kilátogattunk.

Örömpesve ide-oda szaladgáltunk a meredek hegyoldalon, és tervelgettük Aladárék kacsalábon forgó „zenetermét”. Kiderült, hogy igazában elképzelésük nincs, fogalmuk arról, hogy akkoriban kétszobás családi ház építéséhez öt-hatezer pengő kellett, meg hogy a háborús hírek fenyegető légkörében naponta mennek fel a tégláarak, a munkabérek. Mindent teljességgel rám bíztak, a terveket is, a pénzt is – egy darabig baráti veszekedést komédiáztunk azon, hogy tőlük nem fogadok el egy fillért sem, ők meg rám akarták tukmálni a honoráriumot „úgy, ahogy dukál”; de valójában már alig várták, hogy itt hagyhassanak csapat-papot, és valamikor a vénasszonyok nyara táján

⁴ 1947-ben mindketten az Egyesült Államokba emigráltak. Valóban szép karriert futottak be, mindketten építészeti tanítottak a princetoni egyetemen, és Amerika-szerte számos középületet terveztek. O. Aladár 1964-ben meghalt, O. Viktor számos kiváló építészeti szakmunkát írt, melyek a princetoni egyetem kiadásában jelentek meg.

hazatérve Svájcból, egyéb dolguk se legyen, mint hogy álmélkodjanak rezidenciájukon és beköltözhesenek.

– *Qu'il soit une boîte à surprise!* Legyen csupa meglepetés!

– Megküldöm a vázlatokat! A beadványi tervet! Aláírásra! Muszáj!

– Süsd meg a beadványi tervet: eszedbe ne jusson! Semmit! *Pas de chichis!* Csak csináld!

– De levelet csak írhatok...?

– Csak amikor már épülünk! *De pas de photos!* Fénykép hozzá ne legyen!

Kikisértem őket a vonathoz, felraktam a csomagjaikat. És nyargaltam haza, hogy nekidülleszkedjem a rajztáblának.

Ha az Olgyay ikrek gellérthegyi dupla garázsához, műegyetemisták, el-elzarándokoltak, majd gondom lesz rá: *ez olyan lesz, hogy ennek a csodájára járnak...* Megtálosodtam.

Ahogy akkoriban az ugrásra kész „pre-poszt” modern, fiatal építészek Corbusier-t becézték: *Corbu* híve, tanítványa, megszállottja voltam. Fogpiszkáló oszlopokra ugyan nem állíthattam a házat, mert ahhoz tízszer annyi pénz kellett volna: teljes szélességében a mélység meredélye fölé kiugró erkélyt terveztem, melyre a „zeneteremből” ki lehetett lépni. A teremhez harmonikaajtóval összenyitható hálót csatlakoztattam, hogy a zeneterem annyival is nagyobb legyen. Ablaksor helyett – (ez volt a *pièce de résidence*) – nyolcméteres, függesztett *üvegfalat* terveztem, amelyet (titokzatos, rejtett fali szerkenyűvel) az épület teljes hosszában el lehet mozgatni, s ezzel koncertterem és háló, az egész laktér a nyári hónapokra afféle „nyitott-fedett terasszá” alakul át, és a ház belső terébe beengedi a kék eget – a szabad természetet.

Önelégülten legeltettem szemem a házacska távlati képein alulról, felülről, belülről, és nekiálltam a pallérterveknek. Abban is *Corbu* tanítványa voltam, hogy a csudálatos tengeri herkenyű további sorsával nemigen törődtem. Hogy a Farkasrét hófúvása, havas esője, szélviharai, fagy és hőség mit művelnek majd a házzal, hogyan kornyítják-koptatják-sarabolják és szedik darabokra – az már a tulajdonos baja. Ezer szerencse, hogy úgy, amint terveztem, soha nem épült meg: a görgőkön lógó üvegfal első dolga lett volna, hogy befagy, a sodronykábeles mozgatószerkezet kiugrik/besül/lerobban, mert csupa hibaforrás volt a szentem; ám én mit se törődtem sem az ilyen lappáliákkal, sem azzal, hogy a derék pallérok fejcsóválva teregetik-forgatgatják részletrajzaimat: ilyesmivel még nem találkoztak. Bízam szerencsecsillagomban, és rettenthetetlen bátorsággal szétküldözgettem – vagyis ahogy akkoriban mondták – „árlejtésre bocsátottam” a költségvetést.

Megbízható kismestereknek küldtem ki – tudtam, hogy nagy cégekkel alkudni nem lehet. 1939. június végén jártunk. Augusztusban öt árajánlat közül válogathattam. Nem a legolcsóbbat hívtam el, hanem az okoska, idős sváb pallért, akiben megbíztam, és a háromezer pengős költségkereten még épp csak hogy belül maradt. Levélben értesítettem – övé a munka; augusztus végén megállapodtunk, hogy felugrunk a Torbágyi útra, és megkezdjük az alapárkok kitérését. Távíratoltam Aladáréknak Svájcba: épül a ház.

S akkor történt valami – Rabelais szavával: S.P. Q.R., *Si Peu Que Rien* – szeptember 3-án Anglia és Franciaország hadat üzent a náci Németországnak, Amerika bejelentette semlegességét: kitört a második világháború.

Szeptember 4-i keltezéssel 5-én levelet kaptam az én sváb palléromtól: *vis maior* esete

forog fenn, árait nem tarthatja, s csupán a költségkeret harminszázalékos megemlése esetén kezd hozzá. Felcsöngettem ellenlábását, aki a legolcsóbb volt: ajánlatától eláll. A harmadik: a bizonytalan időkre való tekintettel egyelőre semmit nem vállal.

Hamuszürke arccal ültem rajzasztalom előtt, tanácstalanul bámultam az Üvegfal Elvonó Darálószerkezetének részletrajzait. Jó három hónap beletelt, amíg az építőipar első rémületéből magához tért, és rájött, hogy a háború Köztes-Európát nem érinti, és Magyarországnak csak konjunktúráját jelent; de addigra már itthon teremtek Aladárék. Újra az ódon bércszárnya negyedik emeletére kellett hazatérniük, amit addigra meggyűlöltek: azt hitték, áll a ház a Torbágyi úton, már csak a bútorokat kell áthurcolniuk.

Megérzésem szerint a legrosszabbra gyanakodtak: szélhámos sikkasztóval van dolguk, kigyót melengettek keblükön. Patáliát csapni, dühöngeni, ügyvéddel fenyegetőzni, „jelenetet” rendezni – ez nem az ő formájuk volt; de még akkor sem enyhültek meg, amikor meggyőződtek róla, hogy pénzük hiánytalanul ott van a bankban, a meghatalmazás használatlanul visszaszolgáltatta a kezükben. Miért is bíztak egy tapasztalatlan tanoncban, akit csak tegnap szalajtottak a Műegyetemről...?! Yvonne – mintha minden szavát ő mondta volna – buzgón bólogatott, Aladár szemrehányt:

– Miféle háború? Svájcban nincs háború, Magyarországon nincs háború. Jó, tudom, valahol a fenében, messze, van; de itt nyoma sincs, az emberek mennek a dolgukra; ahova nézek, építkeznek. Miért nem áll a ház?

– Drága Aladár, ezerszer elmondtam töviről hegyire. A háború kitörése hírére a pallér azt mondta, hogy *vis maior* –

Yvonne összecsapta a kezét, Aladár felcsattant:

– Próbálta volna valaki nekem mondani, hogy *vis maior*! Nem hagytam volna magammal gorombáskodni. Úgy kiszidom, hogy amíg él, megemlegeti; megyek a máshoz, a harmadikhoz –

– Értsd meg, a háború hírére leállt a munka, megbénult minden építkezés –

– „Megbénult”? Ugyan?!... Hát az, amit a szomszéd üres telken kezdtek, amikor elutaztunk? Látom, már áll, pedig ötemeletes, bontják az állványokat. *Quelle saloperie. Dis-donc, toi*, mért nem mondod meg az igazat?! Elfelejtkeztél öreg barátodról, aki *le vieux con qu'il est*, gebedjen meg: elutaztál a babáddal a Balatonra, barátom, nagyot nyaraltál, és megfélekedtél arról az öreg hülyéről, aki vagyok, Svájcban; aki azzal hittegetem magam: épül már, beköltözhetünk –

– A Holdban éltek. Háború van –

– „*Van, van!*” Volt, van, mindig is lesz. De azért az emberek élnek, esznek, alszanak –

– Látom, nem akarod megérteni. Nem tehetek mást, itt hagyom a terveket, tégy velük, amit akarsz –

– Ne számárokodj, senki nem haragszik rád: magamra haragszom. Majd én megmutatom, hogy háború ide, háború oda, találok mesterembert, aki megépíti. Mert ha nem, sátort verünk az üres telken, és kiköltözünk a Torbágyi útra, cigányszokás szerint! –

– *Tais-toi, Aladár, tais-toi!* (Yvonne: Ugyan hagyd el.)

Aladáréknak igazuk volt: a politika „mikroklímája” – a „béke” tündéri közérzete tartósnak bizonyult, és az olyan apró epizódtól eltekintve, amilyen „a kassai bombázás”, közel négy évig is eltartott, amíg határainkat a háború lánvája körülfolta. Borbíró Virgil, egykori főnököm jóvoltából a Közmunkatanácstól hirtelen minden elképzelést meghaladó nagy munkát kaptam, egy várostervezési felmérést, amelyhez stábot kellett toboroznom, elkészítése évekre elhúzódott; nem volt sem időm, sem érkezésem,

s így sem a cimbalmot nem hallottam, sem a cimbalmost, sem zongorakísérő vetett árnyékát jó darabig nem láttam.

Másoktól, közös barátoktól hallottam, hogy Aladár meglelte pallérját; tervemről józanul lefaragták, ami „kivihetetlen”, a sok „ostoba moderneskedést”, a méreteket szerényebbre szabták, lapos tető helyett kontyos tetőt kapott, és megépült a ház a Torbágyi úti telek szakadékos peremén. Mire újra összeverődött benne a baráti kör, addigra én már államköltségen üdültem a katonai büntetőintézetek egyikében – Rác Aladárék nemigen gondoltak velem –, kis híja, hogy elkerültem a kivégzőosztagot, felségárulást, miközben a korszakról szóló gyilkos szatírám elkobozott kéziratát valahol a Palota boltíves könyvtárában olvasta a Főmagasságú Úr; pedig mindez még a béke „mikroklímájában” történt, teltek a pénzzel a tulipántos ládák, s szerte az országban áldott békesség honolt – – –

Las Cases SZENT ILONA-SZIGETI EMLÉKEZÉSEI-ben Napóleon hosszan fejtegeti az utánpótlás fontosságát, s alkalmasint e hosszú fejezetből szűrték le azt a Napóleonnak tulajdonított *mot*-t, hogy „minden hadsereg a gyomrán jár”. Hadd tennénk hozzá azt a helyesbítő kiegészítést, hogy „a gyomrán és a hímveszőjén”. Marquis de Sade tizenhat éves fejjel kezdte, tizenkilenc volt, amikor a hétéves háború végén leszerelt, de a német fejedelemségeket dúló franciákkal úgy beleszokott az asszonyok megerőszakolásába, hogy a végén a háborúzásban egyebet sem látott, mint isten küldte alkalmat a nőgyalázásra. Ebbe a katonaszokásba annyira belejött, hogy többé sohasem tudta levetni, második természetévé vált; ez lett írásainak igazi forrása, filozófiájának eredete.

Elévülhetetlen történelmi intézmény ez, a háború *jus primae noctis*.

Sokunkon elúrhodott az a téves elképzelés, hogy csupán a szovjet hadsereg űzte velük ezt a játékot olyan előszeretettel, mintha az asszonyok megerőszakolása első számú hadi cél lett volna; pedig adott alkalommal minden hadsereg ezt művelte/műveli, a némettől a franciáig, a japántól az amerikaiig; a vezérkar vagy megszervezi a katonabordélyokat, vagy szerelmi szolgálatra fogja a megszállott ország asszonyait (mint a japánok tették Koreában) – vagy belenyugszik a fegyelem időleges felbomlásába: hadd ünnepeljék a fiúk a győzelmet úgy, ahogy győzelmet fiúk ünnepelni szoktak.

S noha még a fülembé cseng, ahogy Rákosi Mátyás az 1945-ös „első szabad” választásokon a csepelieknek a mikrofonba mennydörögte: „Nyolcvanszázalékos kommunista többségre számítunk”, a hatalom igazi birtokosai a látszat kedvéért hátráltak az agarakkal, és megengedték, hogy a kompárt vereséget szenvedjen: ismét „mikroklímában” találtuk magunkat, ötödfél évre élvezhettük az „üvegházi demokrácia” szűrtes napsütését. Alighanem minden irodalmár, festő, zeneszerző úgy emlékszik vissza ezekre az időkre, hogy ez volt legtermékenyebb korszaka: pedig már elközelt a visszarendezhetetlen („*visszarendezhetetlen*”?!) Fordulat Éve.

A Torbágyi úti házban helyreállt minden, a házihangversenyek, a sereglés, s mintha a háború sose ritkította volna ki a baráti kört, a tanítványok zarándokjárása... Azaz-hogy mégse minden, mégsem egészen.

Pedig emlékezetes nap volt, egy élet diadala, amikor '45 után Yehudi Menuhin autókaravánjával felkövetkezett a Farkasrétre, hogy személyesen keresse fel a Cimbalom Paganinijét.⁵ Se vége, se hossza nem volt a megkülönböztetett tiszteletnek, a hangszert

⁵ Beszámolómat róla lásd önéletrásom második kötetében (H. GY. ÉLETÚTJA II. MINDEN HAJÓ HAZÁM. 11. fejezet, 161. o.).

demonstráló muzsikálásnak, a negédeskedésnek a tolmácson keresztül, aki voltam. És mégis...⁶

Senki Aladárnál ártatlanabb lélekkel, gyermekibb hittel nem várta a megszállókat – mert igazában Szabadító *Szótért* látott bennük; Yvonne is alig várta az első szovjet katonát. De megelőzte őket a hírük, és Aladár jónak látta, hogy környezetének legkedvesebb fiatal nőit a fürdőszobában elrejtse, és annak ajtaját elállítsa festett-cirádás nagy almáriomával. Mi vezethetett a nyomukra?

Hasztalan bizonykodott Aladár, hogy a házban egyedül él, és nincs senkije; az ukrán legények elrúgták a szekrényt, előcibálták az asszonyokat, és rájuk engedték a szakaszt. Már a harmadik, a negyedik szakaszig is eljutott a híre az „erdei háznak”, amikor feleszméltek, és elmenekítették a nőket, le, Pestre, a lerobbant hidakon túlra. De még azután is jártak a nyakára kalasnyikovval fenyegetőző ukrán kiskatonák, hogy kiköveteljék asszonyait, és hová tette, adja elő, aki volt, mert még ott a felkötőjük szaga, a szoknyájuk nyoma – – –

A háború előtti utópisztikus-balos elképzelések tornyos tündérvárai azon a végzetes napon vetületükre omlottak; ami a „felszabadítók” idealizált idoláiból maradt, az lövöldözve csörtető kannibál ármádia képévé torzult. Megutáltatta életemen át táplált eszményeit, elundorította az életkezdestől. Máig sem jöttem a nyomára, Aladár idegrendszere hogy tudta kidobni, szervezete kiizzadni ezt a traumát, s nem jött-e vissza az a nap, valahányszor a tekintete elgyalázott asszonyainak a kötényével találkozott. Aladár nem tudta, mit gondoljon, mire vélje: végképp kiábrándult a politikából, begubózott, visszahúzódott abba, amit – Duhamel-t oly gyakorta idézve – úgy hívott, hogy *la Musique Consolatrice* – a muzsikába.

A felvonulás fényesebb volt, mint valaha: Solymos Péter, Tóth Dénes, Major Ervin, Szervánszkyék, Szöllősy András, Mihály András, Szentjóby Miklós – zeneszerzők, muzikológusok, főiskolai tanárok, majd zenebolond irodalmárok; felcsábították Füst Milánt is, vagyis hát megrendezték a két fejedelem találkozását – „magam én” ennek az egymásra találásnak tanúja nem voltam.

Háború előtti „összezőrdülésünknek”, amely barátságunkat elfelhőzte, nyoma sem maradt. Valahányszor a Torbágyi úton megjelentem, kitüntető kedvességgel fogadtak. Yvonne nesztelen siklással szaladt a konyhába, és már a feketekávé is ott párolgott székemnél; de kevesebbszer, ritkán bukkantam fel, lefoglalt az írás, a műfordítás – a kenyérkereset és a pásztorórák hajszája. Nem ahogy szerettünk volna, hanem ahogy tudtunk, úgy éltünk: megírta Vas Pista, elnézést a prózásításért: a Fordulat Éve utáni dögszürkeség már előrevetette árnyékát, arrafele mutattak a kirakatperek és arra az irodalom kíméletlen *gleichschaltolása*; az *Újhold*, a *Válasz* megszűnt, a *Magyarokat* átlopták a kommunisták táborába.

Csodamód, „kapuzárás” előtt még megjelent HELIÁNE című regényem – hogy kisérvént egyenesen a zúzdába küldjék; és még hálásnak is kellett lennem a társutas költőnőnek, aki a hírhedt Könyvhivatalban titkon elirányított belőle és megmenett másfél tucatot. Aladáréknak is eldicsekedtem vele: pamlagközépi luggom-ülésben Aladár a neki dedikált példányt kézbe vette, végigpergette, körülsimogatta – és máris úgy kommentálta, mintha olvasta volna. Amit soha nem reméltem, s hogy más-

⁶ R. A. életének ezt az – eufemisztikusan szólva – kínos zökkenőjét részletesen megírtam már (uo.), és nincs hozzá lelkierőm, hogy még egyszer végigmenjek rajta.

nak rákerítette volna a szót – nem tudok róla; de pár nap múlva levelet kaptam tőle: maga írta.

„Kedves Maria,⁷ Viktor! – Mindent megérték, de nem helyeslek! Viktor, te még egy nagy gyerek vagy, azt gondolod, hogy rögtön király leszel, ha a könyved a kirakatban lesz!!!! Miután az én »könyvem«, azaz »könyveim« már nagyon-nagyon sokszor nem jelentek meg időre... és amikor már megjelentem, és... Liszt és Paganini lettem »egyszemélyben«, akkor még mindig árvalányhajjal és bőgatyában kellett lefényképeztetni magamat. Nagyon sokat tudnék papolni, de nincs rá türelmem. Majd ti is egyszer bölcsék lesztek az élet sok-sok misériája által, de addig is nem érdemlek lefogyni és különösen elrontani a környezet életét!!!! – sok szeretettel öreg Aladártok.”

Hogy megérdemeltem-e a szerető megrovást? S hogy elegendő volt-e az azóta eltelt fél évszázad „misériája”, s immáron időnap múltával és egy életművel később „bölcsőbb” lettem-e? Milyen bölcs volt ő maga, s elértem-e az ő beavatottságát? „Az egyetlen eszmének élő aszkéták átszellemültsége és magánossága jutott osztályrészül” – írta róla Füst Milán első nekrológiájában (1958 áprilisában).

Nos, ha valaki nevetés, kétségbeesés, harag, indulatok nélkül megállja, hogy élet-hossziglani szemlélője legyen az emberiség hihetetlen intellektuális igénytelenségének, megőrizve rendithetetlen derűjét – és ez a bölcsesség jele, akkor bizonyára bölcs ember volt. A maga módján. Vajon hogy mit szólna ma, most, ha körülnézne, és látná, amit én látok? Hogy mint használják fel az értelmesezés, a „felvilágosodás” eredményeinek eszközhálózatát, gépparkját az obskurantizmusok térítő hadjáratára? Az értelem örök parazitája, az irracionális hogyan sütögeti pecsenyéjét az atommáglyák tüzenél? Hogy a felcseperedni képtelen közemberiség hogyan védeli a valláspótlékok, vajákosok, szubkultúrák, táltosok, sátántisztelők kancatejét, s hanyatt-homlok hogyan követ önjelölt messiásokat, akikről Cioran oly találóan mondja: „*Sauveur = forcenés qui croient en eux-mêmes sans vergogne*”⁸ ...?!

Aladárnak a bölcsélet ősforrása a francia felvilágosodás volt: *eredetiben* és nem kompendiumokból, hallomásból, tanári átszűrésben; és mentalitásom megformálásában nekem is ők adták az első lökést, az enciklopédisták – s ez volt közöttünk a mindig működő titkos kapocs. A másik: a zene szabadkőművessége. Tudok gorombán őszinte lenni, meg is vádoltak érte, kiméletlenséggel, de így igaz. Ha Aladár elhallgattatta feleségét a zongoránál, és invenciójának lobogása tetőzött, tudtuk mindnyájan, hogy most, inntova improvizál. Otthagytuk a preklasszikus zene régióit, és visszacsúszunk valahova, ami a cigányzenekarok cimbalmosának rögtönzéseire emlékeztetett: „cigányos” volt, pántlikás-pörgekalapos, akkordjaiban lapidáris és repetitív, melodikája témátlan ömlengés és fel-le viharzása a semmitmondó kromatikus skáláknak. A zeneszerzés demiurgosza távollétével tüntetett. Beharapott szájszéllel, udvariasan túrttem, és vártam a végét. Tapsoltam – de csak hangtalan félkéztaps volt ez az enyém.

Tudom, magának Lisztnek is volt ilyen eltévelyedése, franciául írta, ma könyvritkaság és kuriózum: félrefogása, amelyben a magyar zenét a cigányok muzsikálásában vélte megtalálni – Aladárnak is megvolt, vörös bőr szecessziós kötésben, s maga is tudta, mit tartson róla. Elnéztem zenei „atavizmusát”, és túltettem magam rajta: hiszen ezerszeresen kárpotolt érte – feledtette a *többivel*.

Hogy művészetének zsarnok időzsugorgatása mián tán soha egy soromat sem olvasta, és Milán bácsitól is – ha tán vitt is neki dedikált könyvet – alig-alig; hacsak in-

⁷ Első feleségem, *née* Fenyvesvölgyi Mária.

⁸ „*Dühöngő örültek, akik szégyentelenül hisznek önmagukban.*”

tuíciója „Harmadik Szemével” nem. Irigyen gondolok vissza rá, ifjonti szeretetem kései eláradásával; mert ami benne végképp megragadott, hogy testi valóságában csakúgy, mint emlékében, élet és művészet *öntvénye* volt; s hogy életéből és művészetéből *egységes remekművet* alkotott – ez az ő apoteózis. Míg élt, cimbalmozott; míg cimbalmozott – élt.

A napokban rábukkantam erre az adatra: ugyanabban az évben halt meg, mint Édesapám.

1958 kora nyarán Londonban, kartondobozban hozta a posta, ormótlan ónkupakot halásztam elő a gyaluforgácsból, s rajta a név és az évszám. Édesanyám kívánságára az övét összeöntöttem apám hamvaival, s most onnan néznek le rám, egy faragott, tabernákulumforma mahagóni kegyszekrényből, a könyvespolc tetejéről. De hol van Aladár...? S ez készítette Füst Milánt második nekrológja megírására: „*Mért telik meg könnyel a szemem, valahányszor rágondolok? Talán azért is, mert nemcsak hogy meghalt, hanem még el is égették, s így semmi, de semmi nem maradt belőle...*” Innen tudom, hogy a Farkasréti temetőben hiába keresném.

Azzal érdemelte ki tiszteletünket, mert „vesztett ügy” bajnoka lett volna? S úgy hát mégis Wanda Landowska spinétje lett volna az „igazibb”? Vagy Polihimnia neki ítélte a pálmát: a cimbalom és zengettetője tolmácsolta hívebben Scarlattit, Couperint, Bachot?

A zenebeszéd oly istenáldotta mesterei ők, akik ebben a *holtversenyben* üdvözülnek.

Csak valaki szűrná le utcahosszat az ő maga faragta cimbalomverőit, mind az ötvenet, a farkasréti Rácz Aladár úton – tudom istenem, hamar idő múltával fává terebélyesednének, fasorra sokasodnának.

Kántor Péter

GYERMEKDAL

A halál, az valahol messze jár,
sok teendője van, sokat kaszál,
és egyszer majd lekaszál engemet.

Ha elmúlik a tavasz, el a nyár,
üzen nekem a halál, megtalál,
rám hullajt egy elsárgult levelet.

Ne félj! ne félj! ne félj! – sűg a halál,
valaki széke mögé lép, megáll,
s megreccsen akkor az a szék, lehet.

Ki ül azon a széken? Senki már!
s a halál, az valahol messze jár,
de egyszer majd lekaszál engemet.

KÖDBEN

Talán elmúlok – mondtad. Nincs semmi dolgom.
Mit felelhettem volna? Hogy élj nekem?
Szolgálj, légy a rabom apaszerepben?
Szeress örökké, hogy könnyebben viseljem el az életem?
Vagy mondtam volna azt, hogy ugyan, butaság!?
Vagy hogy rendben van, és ne törődj velem!?
Mit? Hogy a köztünk lévő köteléket ezennel eloldom?
Azt soha! De mondhattam volna akármit, a rák
rég döntött már helyetted és helyettem.

Aztán... aztán elmúltál, bár nem teljesen.
Csinálj valami jót! – hallom a hangod.
Nincs semmi dolgod? Hát legyen! Legyen!
És messzebbről, egy szinte idegen:
Vagy átúszta már a folyót? Megmászta a hegyet?
Megszólt már a havasi kürt neked?
S akkor megkondítom a ködben a harangot,
hogy halld túl a folyón, túl a hegyen.

FEBRUÁR HÁROM

Amikor elvették a személyi igazolványodat,
bevontak, töröltek a sorból, kiiktattak,
és ezzel hivatalosan is megkezdődött
végérvényes másságod: nemléted.
Egy darabig még érkezett a nevedre posta,
de már nem terítettünk meg neked,
a széked üresen állt, vagy más ült rá,
és a születésnapod hirtelen értelmét veszítette.
Hiszen minek a halottnak születésnap?
Meg az élő is mit kezdjen vele már? Semmit.
Csak elfelejteni, azt se tudja,
kitörölni az emlékezetéből, kiiktatni.
Sétál a fejében a fölös számmal.
Jól van ez így? Jól van! És látja:
Mint az akváriumban a halak,
madarak úszkálnak az égen ide-oda.

FIGYELŐ

FISCHER ANNIE ESTÉJE

Párhuzamos interpretációk

Beethoven: Zongoraszonáták 1–4

Előadja: Fischer Annie

Hungaroton Classic. HCD 31 626–31 629

A Hungaroton Classic Beethoven valamennyi zongoraszonátáját megjelenteti Fischer Annie tolmácsolásában. A vállalkozás sajátos körülményeiről Mácsai János számol be az eddigi forgalomba került négy lemez (HCD 31 626, 31 627, 31 628, 31 629) kísérőfüzeteiben. „A lemezfelvétel közvetlen előzménye, hogy 1976–77 telén Fischer Annie... a Zeneakadémia Nagytermében tizenhat koncerten eljátszotta Beethoven valamennyi zongoraszonátáját, először »ifjúsági« előadásként, majd a felnőtt közönségnek is megismételte a hangversenyeket... Nem tudjuk, hogy kitől származik a lemezfelvétel-sorozat ötlete, de tény, hogy a kulturális élet akkori prominensei és a Hungaroton Hanglezemgyár egyaránt teljes erővel a terü mellé álltak, és a hanglezemgyárban egyedülálló módon, gyakorlatilag korlátlan időben biztosítottak lehetőséget a munkára.

A felvételek 1977 tavaszán kezdődtek. Az első szakaszban Mátyás János zenei rendező irányította a munkát, amelyet nem sokkal később Antal Dóra vett át. Vele folyt azután tovább mintegy másfél évtizeden át, természetesen nem egyfolytában, hanem hosszabb megszakításokkal.

Fischer Annie idegenkedése a stúdiómunkától a Beethoven-sorozattal kapcsolatban végzetesnek bizonyult. Jó néhány esztendő eltelt, de Fischer Annie sohasem volt maradéktalanul elégedett az eredménnyel. Nem a koncertszerű eljárás módszerével rögzítette a darabokat, hanem a részletek minél tökéletesebb kidolgozásának érdekében apróbb egységek fölveteléből állította össze a teljes műveket. Ma már egyre több előadó számára idegen ez a módszer, s a tökéletesség (amellyel óhatatlanul együtt jár bizonyos mértékű sterilitás) fölébe helyezik az egy lendületből született előadás értékét. De Fischer Annie-t sem a technikai tökéletesség érdekelte elsősor-

ban, hanem a kifejezés pontossága, a darabhoz való hangulati, érzelmi vagy, kissé tágabban kifejezve: a zenei hűség. Mivel mindennek megjelenése az ő esetében erősen a pillanat hatásának befolyása alatt állt, ok lehetett arra, hogy néha az egyik, olykor a másik tessék neki jobban, akár egyenrangúan sikerült felvételek közül is. Fischer Annie szokásához híven ebben az esetben sem nyilatkozott a nyilvánosság előtt, de a muzsikustársadalom és a közönség nagy része tudott a felvételek létezéséről, és sajnálattal vette tudomásul, hogy nem ismerheti meg azokat. A kilencvenes években azután már nem foglalkoztak érdemben az anyaggal. Évekre dobozba került, habár néhány kisebb, technikai jellegű javítás még hátravolt. Teljes, végleges befejezésére csak 1995-ben, Fischer Annie halála után, a kiadás alkalmából került sor.

Szólnunk kell még egy szokatlan problémáról: a lemez megjelenésén munkálkodókban természetesen felmerült az etikai szempontból evidens kérdés: szabad-e egyáltalán kiadni olyan munkát, amelyet maga a művész nem akart nyilvánosságra bocsátani. Szerencsére a felelősség teljes súlya nem a »kíváncsi« utókort terheli, mert Fischer Annie az évek során jóváhagyta a szonátafelvételek egy-egy verzióját, bár igaz, életében – elsősorban az ő tartózkodása miatt – már nem kerülhetett sor a megjelentetésre. Fischer Annie azon kevés művész közé tartozott, aki saját maga számára lehetett az etalon. Ezért ha paradox is, szinte természetes az elégedetlenség önmagával szemben. A felvételek felbecsülhetetlen kincsei a magyar zenekultúrának, hiszen a felvett anyag a »lényegét«, a Beethoven-szonáták interpretációjának művészi tartalmát, értékeit hiánytalanul tartalmazza, közvetíti. A lemez közreadói úgy gondolták, hogy ezek az értékek mégsem porladhatnak el dobozba zárva, és kötelességüknek érezték annak elősegítését, és a kritikákban oly sokszor emlegetett »bőkezű adomány« megmaradt emléke a zenei világé lehessen.”

Még néhány információval kiegészíthetem ezt a beszámolót. A harminckét szonáta mintegy harmada Fischer Annie előadásában Budapesten–Magyarországon korábban, az 1976–77-es évad előtt nyilvánosan nem hangzott el. (A Magyar Rádió hangarchívu-

ma is mindössze nyolc Beethoven-szonáta – op. 13, op. 27/2, op. 31/3, op. 53, op. 78, op. 109, op. 110, op. 111 – tolmácsolását őrzi vele.) Ezeket a pódiuminterpretáció szintjén Fischer Annie először feltehetőleg hatvanhárom évesen vagy még később fogalmazta meg, művészetének zenei-szellemi kiteljesedése idején, de a „virtuóz évek” repertoárjához konkrétan kötődő tapasztalatok nélkül. Ekkoriban már magányosan élt műhelyében. Az a két nagy muzsik, akire mint hivatott, illetékes kritikusaira egy életen át hallgatott, Szabolcsi Bence és Tóth Aladár akkor már nem élt.

Nem tudom, beszélt-e valaha Fischer Annie a felvételeket készítő munkatársainak a szonáták csoportosításáról, arról, mi kerüljön feltétlenül egymás mellé, egy lemezre. A sorozat eddig megjelent négy lemezének műsora azt sejteti, hogy a művek CD lemezekbe tagolását más-más és különböző igények, lehetőségek határozták meg. Az első lemezen a két ASZ-DÚR SZONÁTA (op. 26, op. 110) jelenléte, majd lassú tételének és fináléjának sajátos összeshívottsága miatt az ESZ-DÚR FANTÁZIA SZONÁTA (op. 27/1) s a kései ASZ-DÚR szomszédsága mintha határozott zenei koncepcióra utalna. Bár melléjük, közéjük a KIS F-DÚR SZONÁTA (op. 10/2) valószínűleg csupán megfelelő, alkalmas időtartama miatt került, zárótételének fugatós szerkezete révén, még ez is tartalmazza a belső kapcsolat egy vékony szálát. A második lemezen a PATHÉTIQUE SZONÁTA (op. 13) és a KIS F-MOLL SZONÁTA (op. 2/1) világát a moll tónuson túl a közös Sturm und Drang lelkület fűzi össze. Már bizonytalanabb a C-DÚR SZONÁTA (op. 2/3) helyének indoklottsága: koncertszonátájellege a PATHÉTIQUE-kal rokonítja, négytétellessége és az azonos opus-szám, tehát Beethoven akarata az F-MOLL műhöz kapcsolja, viszont a három mű egymásutánja a lemezen, érthetetlenül, megfordítja az időrendet. Valamelyest magyarázza a szerkesztő szempontját a harmadik lemez műsorrendje. Ha az előző a PATHÉTIQUE SZONÁTÁ-val nyitott, ez az utolsó Beethoven-zongoraszonátával (op. 111) kezdődik. Azaz az érvek mindkét lemezen az első hely fontosságát hangsúlyozzák. A harmadik lemez további kínálata esetlegesnek tetszik. A népszerű, Thomas Mann által is „megénekelte” nagy opust fiatalkori

kompozíciók követik G/op. 49/2, D/op. 10/3, G/op. 14/2 hangnemsorrendben, egy két-, négy- és háromtételű ciklus. Közülük a Scherzóval végződő háromtételű G-DÚR SZONÁTA beválik csattanónak. A csoportosítást a D-DÚR SZONÁTA sínyli meg, egyike a legjelentősebb Beethoven-szonátáknak, benne a melankólia egyedülálló zenei képével, amelyet egy menüett-álmom old fel. Igaz, talán épp ezek a „már nem zsáner” menüettfantáziák jelentik ez esetben a legerősebb láthatatlan kapcsolatot a D-DÚR SZONÁTA és az op. 111 között. A negyedik lemez attrakciója a B-DÚR SZONÁTA („HAMMERKLAUIER”), hangnemileg hozzáillő társa a tizenhat évvel fiatalabb ESZ-DÚR SZONÁTA (op. 31/3).

A lemezek nyilván más-más fogadtatásra lelnek azok között, akik számára Fischer Annie játéka egykori zeneakadémiai élményeket idézi fel, s azok között, akik a Beethoven-zongoraszonáták esetenként mintegy negyedszáz nagy előadását összehasonlítva keresik Fischer Annie helyét a harminckét szonáta interpretációjának történetében. E sorok írója más utat választ. Azt a Beethoven-képet keresi és véli felfedezni Fischer Annie zongorajátékában, amely a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár-féle Beethoven-hang, Beethoven-gesztus, Beethoven-portré megtestesítője. A Plutarkhosz-féle PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK által is bátorítva az lesz hát a módszere, hogy amikor a zongorainterpretáció egyértelműen sugallja, mellé teszi idézőjelben Szabolcsi (és Tóth) szavakba foglalt műértelmezésének vonatkozó sorait. Am ettől független számára is az előadóművész nagysága. S amikor az első lemeztől felcsendül a gyászindulós ASZ-DÚR SZONÁTA ciklust kezdő variációs tételének témája, abban máris biztos lehet, hogy „igazak ivadéka” ül a billentyűk előtt, aki képes és méltó arra, hogy Beethoven szószólója legyen.

Kellő elfogulatlansággal játssza az Andante témát, nem a hozzá való viszonyát hangsúlyozza. A megfogalmazás egyszerű, a hang meghittentelített. A dinamika domborulatait a tolmácsolás itt még viszonylag lesimítja, inkább az architektúra monumentalitását érzékelteti a tizütemes középső boltozat emphatikus kiemelésével, és az első variáció azonnali indításával nagyszabású, dinamikus formát sejtet. Minden variáció teljes világ. A faktúra

nem marad zongoraletét, hangvétellel válik, a kifejezés jellegét sugallja. Eleinte folytatódik az éneklés, csak a regiszter mélyülése, a tónus elsötétülése vonja magára a figyelmet, majd a sűrűsödő hangsúlyok és az erőteljesebb dinamikai árnyalás válik irányjelzővé, hogy azután szinte megszólítsanak bennünket a bal kéz staccato menetei. Ez a személyesség, ez a belső erő, a balkéz-karaktereknek ez az időről időre minden mást háttérbe szorító irányító szerepe fontos összetevője Fischer Annie Beethoven-képének. A második változatban a bal kéz staccato tizenhatodjai rajzolják ki a témát. Félelmetes erővel, mégis vállalva a témadallam első két sorában a fegyelmező ritmuskontroll szerepét is. Ám a boltozatos harmadik sor előadásának hevesége, amely két óriási erejű hangsúlyban kulminál, nem tűri ezt a fegyelmet. Az előadás egyértelműen jelzi, hogy a nagyforma középső csarnokába a moll variációval lépünk. A kifejezés zenei elemei rendre felvonnak itt: a hangnemszín, a lüktetés szinkópás feszültsége, a hangsúlyjelek sűrűsége, a retorikus indulatszavak, sóhajok, a harmóniai elsötétülés. A Beethoven-értés mércéjeként hadd említsem csak az ütemkezdő átkötött hangok jelentésének költői átértelmezését: hogy válik ugyanaz a ritmikai formula a dallam kezdetét jelző felütésből érzelmi csúcsponttá, szenvedélyes kiáltássá. Fischer Annie tolmácsolásában, mondhatni, erről szól a moll variáció. A két önálló tételként megszólaltatott második és harmadik variációhoz ismét közvetlenül, szorosan kapcsolódik az újabb dúr változat. Itt sem a letét (legato és staccato szembeállításának) öncélú érvényesítése az előadó programja, hanem a hangulati ív továbbrajzolása, a tragikus légkör oldása, a hangpárok fogócskája, bújócskája, a bal kéz rövid hangjainak humoros toppantásai és az utolsó nyolc ütemet „felvezető”, de ellenkező irányú pajkos balkéz-skála, amely már-már lefut a klaviatúráról. Az 5. variáció kapujában váratlanul a kései Beethoven jósló hangvétel kelt rendkívüli benyomást. Az ornamentika (triola és trilla) nem disz többé, hanem a dallam még mélyebb, teljesebb átélése, kiéneklése. A nagy zongorista mindent tud erről a zenéről. Ez a zsongás, ez az emelkedés, ez a szárnyalás, ez a hit a kiéneklés boldogító erejében, ez Sza-

bolcsi-Tóth Beethovenje is. A coda sem marad csupán a dallam letisztult ideálképe és summázata. Fischer Annie búcsúnak szánja, olyan simogató, elnyugtató mozdulat ez, amely elcsitítja az utolsó crescendóban rejlő kérdést is. Nagyszerű a scherzo előadása, igazi beethoveni „molto”. Szerzője a vázlatban még Menuettónak szánta, esetleg karakterdarabot tervezett a helyére. Lényegévé végül is a scherzo temperamentum lett, és Fischer Annie éppen ellenállhatatlan lendületét, iramlását vállalja, a zene fiatalos izmait látatja. Nem erőlteti egyoldalúan a trio sempre legato karakterét sem, a vázlatbeli „o qualche altro pezzo caratteristica” terv megvalósulásként a harmadik tételt, a GYÁSZINDULÓ-t értelmezi. Ám ez is zongorazene marad, az orkesztrális effektusok csak színezik, teljesebbé teszik a cimben is kifejezett zsánert. A zongorahang a ritmus háttérfa előtt sem hátrál meg, dallamban, harmóniában, hangnemkapcsolatokban keresi a színpadra képzelt hős helyett az emberit, tehát a morális karakter lírai lényegét, amit mintha az utolsó ütemekben, a pedálhanggal elhomályosított felkiáltásban és a dúrrá kivilágosodó zárlatban találna meg. Az utolsó tétel tempókaraktere egyértelműen jelzi, hogy Fischer Annie ezt a talányos és piano tónusban induló Allegrot, amelynek kétségtelen kapcsolata van a GYÁSZINDULÓ dobpergéses dúr szakaszával is, nem akarja meditatív zeneként értelmezni, de nem érzi etűdszerű, talán Cramer hatására készült virtuóz darabnak sem. Az előadás technikai szintjén is érvényesül a művészről által képzelt karakter, amelynek lényege az éneklő zongorahang, a dallam szüntelen felmutatása és az erőteljes kontraszteremtés. Semmi zenén kívüli program, semmi önkényes pszichologizálás. Ezt mint Beethoven-interpretációinak egyik legfontosabb elvét szövegi le számunkra Fischer Annie a Beethoven-zongoraszónáta-összkiadás első lemezének első darabjában.

Az F-DÚR SZONÁTA (op. 10/2) első tételének zseniális előadói mozzanata a reprim. A fiatal Beethoven még a zongorástriók (op. 1) idején kipróbálta Haydn London számára készült C-MOLL SZIMFÓNIA-jának azt az ötletét, amely két különböző kezdőtéma esetén lehetővé teszi, hogy a szónátaforma döntő dramaturgiai eseményét, a visszatérést csak az

egyik téma valósítsa meg, a másik viszont a feldolgozás és a repríz határvidékét szélesítse. A mi szonátaallegroinkban ezt a lehetőséget a két téma idegen hangnemű, úgynevezett átvisszatérésével ötvözte Beethoven, és így nagy eseményé, meglepetésteli fordulatá emelte a hangnem és a második téma egyidejű visszatérését. Sőt ezzel olyan közel hozta a feldolgozáshoz az úgynevezett melléktema megjelenését a reprízben, hogy azt a mozzanatot, ami a klasszikus stílusban a megkönnyebbülés, a feloldás helye volt, a forma egyik legdinamikusabb pillanatává változtatta. Fischer Annie érzékeny tolmácsolása ezt a zeneszerzői manővert csattanók sorozataként képes megjeleníteni. E szonáta három tételének egyensúlya a második tétel karakterén múlik. A Bécsben komponált első szonáták négyteteles ciklusát most váltja fel Beethoven műhelyében a háromteteles rend. Az op. 10 első darabjában Beethoven lassú tételt komponál a második tétel helyére, itt Allegretto feliratú moll zenét. Ezzel még egy döntésre érett problémát jelez: ha nem lassú, de nem is menüett vagy scherzo, milyen karakterű legyen az új középtétel? Fischer Annie előadói válasza az, hogy mindkettő karakterisztikáját vállalja. A tétel pulzálása és irama menüettek, scherzók 3/4-ére emlékeztet, de akcentusai, sóhajai, kromatikája a lassú tételek kifejezési köréhez tartozik. A meghatározó tehát kezdettől fogva nem az Allegretto tempó, hanem a moll tónus, a mély vonósokéra emlékeztető hangszín, a két szólam oktávpárhuzamából adódó árnyékoság és a hosszú ideig érvényesülő kötött – legato – jellegből fakadó foltyszerű hatás. Ehhez járul a folytatás során az egymást utánzó szólamok túlzott tagolása, a motívumok rögeszmés következetessége, mégis szomorú, kérő jellege, az előadással igazolt hangsúlyok és regiszterek gazdagsága és a menüettek formája szerint igazodó közép részben a Desz-dúr trió varázslatos melankóliája, amelynek Schubert-közelét Fischer Annie előadása a legsekélyebb rájátszás nélkül is éreztetni tudja. Tehát nem a forma, nem a tétel felirata, hanem a hang, a hangvétel a döntő, a jó olvasó ezt hallja ki a kottából. Ebbe a körbe tartozik a tempó megválasztása is. Nem a metronóm, hanem a karakter és a zene irányultsága ihleti a Fischer Annie előadására jellemző kisebb gyorsításó-

kat. Hat az előadásra a hangszer, a modern nagy zongora (Bösendorfer) hangzása is, a röviden leütött, szünetekkel elválasztott akkordok (1. tétel) stílus helyett Fischer Annie legtöbbször a hosszabban zengő, a szüneteket is magába olvasztó éneklő játékot választja. A zárótétel megszólaltatásában a szövés mód pedáns érzékeltetése válik a humor forrásává. Szubjektív mozzanata az előadásnak a repríznek az oktávjátékból fakadó, de a moll árnyék által is igazolt megfogalmazása, s szinte megeleveníti a valamikor messze körben terjedő legendát Beethoven „küzdelméről” a fúgával.

Sugallatos interpretáció vár a hallgatóra, amikor az 1821-es ASZ-DÚR SZONÁTA szólal meg a lemezen. A formálás léptéke, a hang átszellemültsége, a kései stílus tökéletes érte, a kifejezés személyessége mind-mind együtt van, és élményként reveláldók, a szonáta egyik legjelentősebb interpretációjaként hallgatjuk ezt a tolmácsolást. A regiszterek olyasféle jelentéssel telítődnek, mint egy középkori moralitás szintjei. A hangszeres ének a maga gyönyörű testességében is léleként szárnyal. A tónus gyöngéd, szeretetteljes. Ha valaki érzékelni akarja, mit jelentett Beethoven szótárában a *con amabilità* hangzás-karakter, Fischer Annie zongoráján hallgassa e szonáta első tételét. A *cantabile* és a *molto espressivo* eszményi ötvözete ez a hang. A dallam, amikor lefelé hajlik, akkor is az égre tekint, és mindig a csillagok közelébe törekszik. *„A tétel, mely e dallamokat felszínre veti, eléggé élénk menetű megnyitó darab, sőt majdnem prológos: témái azonban inkább lassú tételre vallanak. S valóban, a teljes szakasz valami imbolygó fénytörés és kétértelműség jegyében áll: önkéntelenül hangsúlyozza, hogy határ és átmenet – egyik világból a másikba. S van benne valami lebegés és eldöntetlenség, mint minden határtünetében.”*

A legnagyobb pillanatait az előadásnak azok, amikor a mozgás, itt vagy ott, egyirányúvá válik, és elindul, vagy amikor egy trilla nyomán megmozdul valami a föld gyomrában, vagy éppen a magasban kigyullad a fény. Később a zongora beszéde jelent revelációt: ahogy Tóth Aladár mondta, a melódiáiból olykor szinte szavak hajolnak ki. S a forma? Olyan egyszerű, nyugodt, tökéletes, mintha a hetedik napon teremtették volna.

Mégis története van, „fátyolosabb színekkel indul... az ábrándos lebegésből... leszáll a mélybe, és onnan fokról fokra küzd fel magát a végső magasságba”. Amit Szabolcsi Bence mélybe szállásnak nevez, a ciklus lassú tételt és zárófúgát ötvöző soha nem volt hatalmas „finálójának” előjátéka, az a titokzatos hatütemnyi zene, amelynek középpontjában egy hangszeres recitativo áll, s amelynek misztériumjellegét Beethoven a kottában különleges hangszeres effektusokkal (una corda, Bebung) készíti elő és vezeti le, mielőtt rázendítene a moll panaszénekre. Fischer Annie mai hangszerén mindez csak imagináriusan jelenhet meg, de megjelenik, és mi alászállunk. Ami innen kezdve történik, és Fischer Annie interpretációjában bekövetkezik, azt csak Szabolcsi Bence volt képes szavakkal megjeleníteni: „*Itt a recitativo füledt félhomályból kitörő Arioso dolente a JÁNOS-PASSIÓ egyik nagy és tragikus dallamát zendíti meg, s a Fuga, amint egymás után kétszer előszáll az alákonyuló siratómelódiából, egészen Bach szimbólumnyelvét beszéli: előbb felfelé száll, mint élő bizakodás, azután a mély G-dúr akkordok sorsfordulást hirdető, súlyos harangszavára – fordításban, felülről lebeg alá, mint az Irgalom, mely fölébünk hajol, s élénk jön a nehéz út felén... Bach jelképei, igen: de éltek-e valakiben ezek a jelképek Bach óta ilyen véres-valóságosan? s jelentettek-e valaha ennyit akár Beethoven számára?*”

Rendkívül tartalmas és sokatmondó az ESZ-DÚR SZONÁTA (QUASI UNA FANTASIA) előadása. Ennek intellektuális nyitja nyilván az, hogy szerkezeti koncepciójában Fischer Annie a kései szonáták egyik előfutárát ismeri fel. A megszokáttalan tételsor kezdete, Andante „nyitánya” az emelkedettség szobra lehetne, olimposzi nyugalma, fedett tónusa a C-dúr Allegro közép-rész viharzenéjével alkot szétválaszthatatlan egységet. A következő moll tétel szenvedélyesen hullámzik, az ütemek három negyedhangja szinte triola-jelképként viselkedik, az előadás mégsem válik hajszolttá. A szerzői előírás Fischer Annie-t igazolja: Allegro molto e vivace. Nála a tempóra a vivace vonatkozik, a molto a karakterre utal. Az adagio con espressione interpretációja a „szent textus” atmoszféráját teremti meg, funkcióját azáltal tölti be ideálisan, hogy az utolsó, leleplező pillanatig nemcsak egy lassú tétel illúzióját kelti, hanem annak jelenlétét el is hiteti a hallgatóval, s et-

től az Allegro vivace zárótétel is hihetetlen kezdőlendületet nyer. Ez utóbbi tempója azonban végig lehetővé teszi a szerkezet, a szövés mód átvilágítását anélkül, hogy a tolmácsolás mechanikussá vagy egzaltálttá válna. Az interpretáció lehangsúlyosabb mozzanata természetesen az Introduzionének bizonyult lassú tétel kezdetének váratlan visszatérése a szonáta hangnemében. Fischer Annie a kései szonáták előadói gyakorlatával felvértezve költői hatással teszi szervesé a tétel és a ciklus menetének ezt a rebellis elemét is.

A második lemez legfiatalabb műve az F-MOLL SZONÁTA, lassú tételét Beethoven még Bonnból hozta magával. Fischer Annie tolmácsolása éppen ezt a zenét állítja a centrumba, nagy tételt csinál belőle, elhitheti, hogy karakterét tekintve is igazi Adagio. A díszítés jellegű apró hangok füzereként megjelenő melódiavonalat dallamivként rehabilitálja, mely billentéssel és igen részletes tagolással ad jelentőséget a zenének, a melléktéma hangsúlyait dramatizálja, a zárótéma regiszterárnyékát megjeleníti. Az egyanyagú és nyomatékosan egységes stílusú nyitótételben bámulatatosan sokféle karaktert mutat meg, miközben az éneklő jelleget hangsúlyozza. A Menuettóban a piano dinamika, az Allegretto tempó és a szextek, tercek együtthatásaként születik meg a nyájas alapkarakter. Vele szemben a fortissimo unisono jeladásra elementárisan tör fel és tombol tíz ütemen át a scherzo indulat. A prestissimo fináléban azután elszabadulhat a Sturm und Drang lelkület. A triolák nyugtalan, hullámzó háttere előtt éles, akaratosan dobbantó, kényszerítő erejű a témakarakter, a szenvedély áradása szüntelen, a zene egyszerre énekel és zúdul, a moll domináns azt jelzi, hogy örvény fölött járunk: „*Ez a híres Prestissimo, mely egyetlen lázas kitörésbe sűríti össze és kiáltja világgá egy örvénylő korszak minden őrjöngését s benne persze főleg a fiatal Beethoven viharzó pillanatait, a raptusokat, mint Breuningné odahaza Bonnban elnevezte: azt a fékevesztett ostromot mindenfajta börtönrács és börtönfal ellen, mely ha nem jut is az ostrom igazi végére, legalább megindította a döntő rohamot... Ez az egy vágató és lihegő tétel már a nagy Beethovené, de minden egyéb, ami az övé, most még nem a gyors tételekben szólal meg, hanem a lassúban.*”

Az Asz-dúr cantilenát a boldogság szigetével teszi az előadást, annyira zárt légkörű, s annyira önfeltedten nyújtózik a témája. Szügesztívek a „viharos tengerre” visszavezető oktávcsapások, a repríz előkészítése belső folyamat.

Mínthogy az éneklő karakter, a témafelületek melodikus értelmű kiszélesítése Fischer Annie valamennyi Beethoven-előadását, minden rendű és rangú, bármilyen periódusból származó és akárhány tétele Beethoven-sonáta-tolmácsolását egyformán jellemzi, a C-DÚR SZONÁTA-t sem virtuóz igénye, sem koncertjellege nem teszi külön előadói problémává számára. Még lényegesebb talán, hogy a márványba vésett gondolat és az improvizáció költészete között az ő muzikalitásában soha nem emelkedett átjárhatatlan fal: a rögtönzés, a cadenza, a fantázia elemei, egyáltalán, a fantáziaszerű gondolkodás és a strukturáltság kötelme Fischer Annie zenéléseinek két párhuzamos útja, s találkozásukat, különválásukat nem elvi állásfoglalás, csakis a konkrét mű kívánságai szabályozzák. Az előadás rangját azonnal jelzi a kezdő motívummá előléptetett díszítő formula tematikus nyugalma, a moll melléktéma telített hangja, dúr társának könnyed kontrapunktikája, az úgynevezett koncertepizódok (Spiel-episode) természetes lefolyása. Az első szonátatétel középső szakaszának második részében csodásan érvényesül az álrepríz hatás és a boncoló feldolgozás kontrasztja, a reprízben döbbenetes hatást kelt az új átvezető rész megjelenése, a coda helyét elfoglaló cadenza első akkordja villámcsapással ér fel. Az első tétel olyan eseménydús, hogy közel tízperces játékidéje ellenére szinte rövidnek tűnik. Az E-dúr Adagio kezdetének beszédessége nem retorikus, hanem személyes, mert a moll szakaszba vezet: „*az indulás klasszikus nyugalma egy zaklatott és sóhajos, oldottan hullámzó s mégis fojtott dialógusban torpan meg*”. Ki felejtheti Fischer Annie előadásában e különös prelúdium basszusoktávainak feszült, drámai légkört, azt a tragikus pillanatot, amikor a szonáta alaphangneme idegen támadóként fortissimo robban be a visszatérés békéjébe, vagy azt a különös szféraváltást, amit a nagy zongorista a regiszterek cseréjének és a nagyon magas és nagyon mély hangok közvetlen összekapcsolásának beethoveni műhelyében

felfedez számunkra? A Scherzo a kontrapunkt és a cumulus ellenére őrzi veszélyes játékosságát, a sforzatók a kifejezés hangsúlyai, nem öncélú mennydörgések, az iramlás megállíthatatlan, a trió szilaj és virtuóz, a coda harmóniailag érzékeny. A 6/8-os szext passzások ragyogása a finálé élén Fischer Annie-t nem vezeti félre: a tétel – bár talán nem is annyira a koncepció, mint inkább a megvalósítás következtében – súlyosabb, mint kezdetének technikai névjegye ígéri. Máshová kerülnek a súlypontjai is. Inkább a melléktéma hullámzása és triótémájának Brahmsra majd revelációként ható akkordikus, himnikus éneklése a meghatározó, sőt koncertszerű befejező jelenetnek hangulata is inkább drámai, mint humoros.

Ez a súlyosabb hangvétel a PATHÉTIQUE SZONÁTA természetének kedvez igazán (op. 13). A Grave bevezetésében az interpretációban ossziáni hangvételt. A téma kérő jellege fokozatosan alakul ki, ám amikor emelkedni kezd, félreérthetetlenül kihallani belőle Trisztán és Izolda vágyakozását. Kevés hasonlóan monumentális előadását hallottam ennek a Grave szakasznak, Fischer Annie *itt* teremti meg a mű GRANDE SONATE PATHÉTIQUE jellegét. Az Allegro molto-karakterre és bríója ellenére sem túlhevített, inkább világosan artikulált, arányos és plasztikus. Gyönyörű a melléktéma éneklő válasza a staccato basszusokra, ebben a tolmácsolásban ez a hely egyértelmű előképe a G-DÚR ZONGORAVERSÉNY középső tétele Orpheus-programjának, amit elsőnek A. B. Marx hallott ki a versenyműből, és végtelenül lírai a zárótéma nagy íve. A repríz előtti huszonnégy ütembe rettenetes feszültség sűrűsödik. A Grave visszatérései egy jelentésszerű változás állomárai: míg a feldolgozás kapujában csak tematikus emlékeztető (hiszen épp a következő percek tudatosítják, hogy a bevezetés témája a teljes tétel jelképe), és új üzenetként csak az utolsó decrescendo fájdalommal teli harmóniasorát érzékeljük, a codában már mind a négy ütemét a lemondás tragikumja járja át, a sforzato akkord diszsonanciája egyenesen elviselhetetlen. Az Asz-dúr Adagio cantabile szépsége ebben a tolmácsolásban megrázó: amikor a téma regisztert vált, másik hangulatszférába, érzelmi körbe költözik. Az f-mollból induló következő tág motívum ismét új

világ hírnöke: a díszítések Fischer Annie számára e helyt a parlando stílus lehetőségét jelzik, és a témareprízhez visszavezető ereszkedő hangpárok tónusa, kromatikája, sűrűsége sötét árnyékokot vet a zenei képre. Mintha ennek lenne folytatása az asz-moll szakasz: három fájdalmas kiáltásával az Asz-dúr visszatérést megelőző drámai elborulás kiteljesedése ez a hely. A zárótétel hangja nyílt, világos, teljes világképpé itt, ezzel egészül ki a mű. Fischer Annie ezt hangsúlyozza. Azzal, ahogy a kontrapunktikus középészben eljátszik a téma vázával, ahogy észreveszi a codában a zárógesztust közvetlenül megelőző „jelenet” derűjét, de mindenekelőtt azzal, hogy mindenféle zenei anyagot megénekeltet. Az ő zongoráján a rondótéma repes és nyújtózkodik, a melléktéma szinte madárként köröz. A GRANDE SONATE – feltehetőleg Beethoven tárlalmánya a műfaj tipizálása – nem maradhat egyoldalú jellemkép.

A harmadik lemez kínálatából ezen a magas szinten a D-DÚR SZONÁTA két középső tetele, az E-DÚR (op. 14) és az OP. 111 élményt adó tolmácsolása emelkedik ki. A d-moll Largo e mesto tételt Fischer Annie nem mitizálja. A 9. ütemmel kezdődő „ária” énekének és a melléktéma zaklatott, indulatos, szenvedélyes beszédének ellentétével végeredményben az exozicció csodálatos egyensúlyát teremti meg, sőt a forma következő szakaszában is inkább az új témák karakterét (lassú vonulás, szó és sóhajzene), színét érezteti, mint a feldolgozás elemeit és hangulatait. A döntő hangváltás ebben az interpretációban a prizéllal kezdődik. Az akkord hangjainak megnövekedett száma, a sűrűbb szálú szöveg, a formai redukció egy-egy jelzés számára. Ezeket követve az interpretáció a szonátaforma harmadik szakaszát drámaként értelmezi, amely egyre dinamikusabban tart a coda felé, ahol a forma valósággal felrobban. Iszonyatos ereje van Fischer Annie játékában ennek a basszus kromatikája által motorizált kitérésnek, amely szinte észrevétlenül lényegül át egy ponton felemelkedéssé, azután kifárad, s ami utána marad, az az üresség, a hiábavalóság, a magány érzése. Az interpretáció mintha ide sűrítene a Largo e mesto melankóliaprogramját. De ez nem az egész szonáta története. A lassú tétel után Fischer Annie cantabilis menuettót játszik. A dinamikai

súlyokkal és regiszterkontrasztokkal csak kiemeli a hintázó dallam boldog énekét, és a trió viharos, triolás háttere előtt zajló párbeszéd is csak arra való, hogy várjuk a tárt karú menuetto téma visszatérését.

A G-DÚR SZONÁTA (op. 14/2) nyitótételében Fischer Annie előadása az Allegro tempókaraktert s a beszélő, már-már improvizatív stílust elégikus hanggal ötvözi. Ez az a gyengéd és meleg líraiság, az az „életöröm, mely elsősorban befelé világít, s csak itt-ott lépi át a társasági ragyogás küszöbét”. Privát hangú az az Andante indulótéma is, amelyre Beethoven 1799-ben zongoraszonátáinak első variációs tételét írja. A zongora itt is énekel, az előadás hangja közvetlen, és a kifejezés egyszerű marad akkor is, amikor a zene kommentál. Ez fokozódik végül a virtuóz diszpozícióhoz társulva elengedettséggé, önfeledt játékossággá a záró Allegro assai Scherzóban. Ha az első tételben a zene a hármas és ötös számot húzta ki a kalapból, most a kettes és a hármas van játékban. („A Scherzo-finálé alap gondolata egyetlen szeszélyes ritmikai ötlet, amely kétértelmű ingásával a teljes tételt átliktetti.”) Másik játéklehetőség: elfelejteni a témát, illetve csak a hangnemét, vagy csupán hagyni, hogy eltévedjen. Lehet a regiszterekkel is tréffalkozni, s ha már egy szonátaciklus utolsó tetele 3/8-os Scherzo, miért ne csendüljön ki Musette-szerűen? Fischer Annie elemében van. Humora szíporakázik. „Beethoven humorának különleges formája ez. Nem hahotázó, gyermekes jókedvű többé, hanem kifinomult és bonyodalmas, szemérmes és mégis csillogó játék...”

„A HAMMERKLAVER-darab (op. 106) valóban a hangversenyszonáta hipertrófiája... a Fuga, ez a rettegett és szertelen remekmű, a kényszerű rend s a zilált szabadság egyedülálló találkozása! A skála szinte átfoghatatlan – nemhiába próbaköve és kelepceje a legnagyobb előadóművészeknek száz esztendő óta... Talán nincs is ennyi mesterfogás a valóságban, talán nem is volt soha... ennél a halmozókedvűl csak az a vakmerősége bámulatosabb, amellyel a legtelhetlenebb zongoramuzsikát oly zongoraszerűen, oly hangszerellenes szellemben fogalmazza, nyers és kibékítellen ellentétek, feloldatlan hangzások útvesztőin át.” Fischer Annie ennek a játszhatatlan műnek is jelentős előadója. Megállja a próbát, és nem esik kelepcebe. Mindig, talán akaratlanul is éneklő zongorahangjával egyedül a Scherzo tempóka-

raktereit (Assai vivace. Presto) és dinamikai hullámzásait, ellentéteit szelidíti meg (így éppen a semplice b-moll szakasz hangja válik viszonylag viharosabbá). Mindenesetre az a „*jártékos és ideges*” misztikum, amelyből Szabolcsi Bence már a „*borzas bursikóz, schumanni indulóhangot*” hallotta ki, hiányzik e Scherzo interpretációjából. Benne van viszont az első tételben az a hihetetlen életerő, amely már „*a főtéma anakreóni ritmusában*” ott dobol. Életerő, úgy is, mint monumentális formát építő szenvedély, életerő, amely tombolni és leborulni, markolni és simogatni egyaránt képes, amely a mélyből és a magasból egyaránt szívja erejét... Nincs egyetlen hang ebben a tolmácsolásban, amely ne irányulna közvetlen és végső célja felé, amelyet ne igazolna a pillanat éppúgy, mint a visszanező emlékezet. A lassú tétel (Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento) tolmácsolása több mint varázslatos, olyan, mintha egy lélek röntgenképe volna. „*Pillanatonként és fokról fokra váltják egymást az egyedüllet, a panasz és a megbékülés mély és mind mélyebb rétegei, a lélek gyökeréig, a csendig, a halálig.*” Soha ennél szomorúbb zenét, soha ennek értőbb, átérzetebb, személyesebb előadását. Reagál ez a tolmácsolás Beethoven itt „*keserűdes*” Benedictus-hangjára s a „*hímnikus békéjű*” zárótémára is, megsejteti a pillanatot, amikor a Chopin-stílus és -hang megfogon a Beethoven-zene ölében, sőt az utolsó szonáta Ariettáját is előrehozza a jövőből, „*a végső megérkezés hangját*”, amely még Szabolcsi tanár úr számára is „*az egyetlen, amellyel a Kalapáczsongora szonátája adós marad*”. Ő a lassú tételnek ezt az „*öregkori*” Fischer Annie-interpretációját nem ismerhette. A zseniális előadóművészt ez a közel húszpercnyi zene valóban élet és halál találkozásának mezsgyéjéig vezette el, ahonnan Szabolcsi 1943-as vízióját ő is látni tudhatta: „*Mélyseges éjszaka ez a tétel, nem a számonkérés, de az emlékezés éjszakája.*” Fischer Annie továbbviszi ezt a hangot „*a nehéz derengés (Largo) és a megszülető reggeli elhatározás (Fuga)*” zenéjébe is. Egyszerűen azért, hogy a Largóban vállalja a kezdés dolce tónusát, s a fűgában is a Sempre piano és a Sempre dolce cantabile előírásokat, valamint az una corda „*karakereket*”, miközben érzeteti „*a kényeszerű rend és zilált szabadság*” minden emberi

mértéken túlmutatató alkotójának „*fogcsikorgató és dicsekvő építészkedvét*” is.

A HAMMERKLAVER SZONÁTA párja a negyedik lemezen az 1802-es „*tavaszi*” ESZ-DŰR SZONÁTA (op. 31/3). Allegro első tételének előadását Fischer Annie inkább „*Pitypalatty*”, semmint „*Jó napot*” (a tétel első motívumának közismert becenevei ezek) hangulatban kezdi, és a kopogó alaphang nyugtalanságával már az expozícióban a feldolgozást vetíti előre. Annál felszabadultabban, boldogabban a második téma szárnycsapásai a derűs zenei égbolt alatt. Ennek a szonátának, mivel négyteteles, két „*se gyors, se lassú*” középtétele van, s a ciklus sorsát ezeknek egymáshoz és a presto zárótételhez való viszonya dönti el. Fischer Annie a 2/4-es Scherzót élénken, de Allegrettóként játssza, így, mivel nem „*staccato etűd*” jellegét hangsúlyozza, érvényesíteni tudja „*zörtőlődő és dohogó, merész és mulatságos*” karaktereit is. A Menuettót viszont moderato, sőt molto moderato tempóban zongorázza, tehát lehetőséget ad, hogy a gyönyörű grazioso dallam a lassú tétel atmoszféráját teremtsen meg maga körül. „*Mély és árnyékos, lengő és borongó... bölcs és bánatosan boldog, valóban a mélyből jön, s ott is virul ki, mint... a legjellegzetesebb lassú Beethoven-dallamok szinte valamennyien.*” Ezek a tempóválasztások ropant megnövelik a 6/8-os zárótétel Presto előírásának lehetőségeit. A karakterét persze galopp- vagy tarantellaritmusától kapja, s bár e jelzés mentén Fischer Annie érzeteti Schubert örvények fölött táncoló tarantellazeneinek közelét is, előadásában a tétel s a mű őrzi pasztellszíneit, és alaptónusát tekintve „*játék a fénnel és ritmussal*”.

Utoljára hagytam az OP. 111-et, a „*katasztrofá és felemelkedés*” kéttételes remekművét. „*Prométheuszi kezdet*”, hangsúlyozza a Maestoso bevezetésről írva Szabolcsi tanár úr. „*Mélyben és sötétben, vad felzokogások között érik az elhatározás és a szabadság: fokról fokra, a feketén görgő trillából, mint valami távoli mennydörgésből, nyílt színen születik meg a téma, az Allegro con brio ed appassionato főgondolata.*” Ám ehhez most hozzájön Fischer Annie „*öregkori*” stílusa, kommentárja. A diminuendo és a piano kiemelése, a főtételben is a lassítások (meno allegro, ritardando) drámai súlya, a sempre piano színek jelentősége. Különös Appassio-

nato ez így! Prométheuszi lelkületű, kicsen-
géséből is eljövendő „forradalmi etűdök”
morajlását hallja ki az előadóművész. Mégis
tele van visszahúzódo, önmagába merülő
momentumokkal, mintha arra várna, hogy
elcsendesüljön körülötte a világ, s ő csak a
belső hangra figyelhessen. S így, ekkor követ-
kezik be ebben a csodálatos interpretációban
az Arietta általi megváltatás. A téma, ez a
„halhatatlan és egyszerű melódia”, ahogy Fischer
Annie látssa, reliefszerű: körbejárni még
nem lehet, de már kiemelkedett a háttérből,
s elindult, hogy öt változata „még egyszer, kivo-
natban és összesűrítve megtegye Beethoven nagy út-
ját a mélyből a magasba, az alvilági gyötrődéstől a
csillagos nyugalomig és megdicsőülésig... Mintha
Beethoven minden régi variációs módszere egyesült
volna közös erőpróbára: előbb mindig aprózabb és
felbontottabb a mozgás folyama, aztán összeáll és
megsűrűsödik, nem díszít és magyaráz, hanem egy-
bevon és levetkőztet, lehetségessé teszi a variáció új
értelmezését, mely már kevesebb hangot ismer, mint
maga a téma: aztán a felnyögő mélységből utat tör
a magasba, és ott elvész a tejút szikrázásában, mesz-
sze-messze maga alatt hagyva a földet, a harcot, a
bánatot, mint aki előtt kitérül a világűr és a vég-
telenség”. Az út minden állomása a szellemi,
érzemi és pianisztikus interpretáció egy-egy
csodája. Az első dolce variáció a lekötött test,
kéz szinte érzéki megjelenítése, a szinkópák
és a megszakíthatatlan legato zenéje, mégis
éneke már felfelé száll. A második fázisban a
kötöttség még mindig meghatározó, de a
mozgás gyorsul, a ritmus hajtóereje nő, és
már kezd szétválni a lenn és a fenn. A har-
madik variáció az elszakadás, a kitörés első
fázisa, energikus, forte karakterű, tele van
hangsúlyokkal, a mozgás, a kilengés nagyívű,
a két kéz távolsága helyenként hatalmas. A
negyedik fázis az összehúzódo és a mélyben és
a lebegés fenn. Amikor variáltan ismétlődik,
a basszus fölött a hanghalmazokból sóhaj, pi-
hegés hallatszik, szinte könyörgés világossá-
gért, az újabb lebegés (majdnem trilla) már
ígéret, a csodavárás csendje veszi körül. Az
utolsó variáció következik: elrugaszkodás, a
föld megérintése, a trillákból szótt szivár-
ványhíd, a még lenn, már fenn egyidejűsége,
a visszatekintés espressivo fájdalommal vagy ép-
pen a befogadtatás pillanata, amiben döbbe-
net, kiürültség és megilletődöttség kevered-
dik. S csak ezután a dúr kivilágosodás és az

ellenállhatatlan erejű szárnyalás a fény felé.
Kevesen voltak ebben a vége felé közeledő
században, akik ilyen biztosan és a magányos
boldogság e végső csúcsáig, a végtelen küszö-
béig tudták követni Beethoven. Fischer An-
nie-nak megadatott ez. „A mélység alakatlanul
morajló trillájával indul, a magasság vakító tril-
lájával érkezik meg a szonáta, s végül megpihen a
középen, mint aki bejárta az életet s a mindenség
minden régióját, de hazatér, és hazatalál, s »el-
nyugszik a Teremtő ölében.«”

Króó György

MI SZÓL A LEMEZEN?

Beethoven: Kilenc szimfónia

Vezényel: Ferencsik János

Közreműködik: Magyar Állami Hangversenyzenekar,
Budapesti Kórus (karigazgató: Forrai Miklós),

Andor Éva (szoprán), Szirmay Márta (alt),

Korondi György (tenor),

Sólyom-Nagy Sándor (bariton)

Hungaroton Classic. CLD 4013–18

„Classical Diamonds”

Pernye András emlékének

Napról napra kevesebben vagyunk, akiknek
mond valamit a név, melynek 1980-ban eltá-
vozott viselője iránt a fenti ajánlással tisztele-
temet szeretném kifejezni. Pedig a muzsiku-
sok s a zenekritikát olvasók körében sokáig
valósággal hírhedett volt ez a név, utóbb – a
tévét *Ki mit tud?* műsorai jóvoltából – a nagy
nyilvánosság előtt is híresség lett. Pernye
András 1959-től ’74-ig a *Magyar Nemzet* ze-
nekritikusa, mégpedig a korszak kevés mér-
vadó zenekritikusának egyike volt – telítettsé-
ggel indokolt visszavonulásáig legalább három-
ezer hangversenyről számolt be. A XVIII.
század, a felvilágosodás, Voltaire és Diderot
kritikai szelleme élt benne, a józan ész meg-
vesztegető természetességével és csúfondáro-
san világította át s bontotta le a zenével kap-
csolatos előítéleteket, babonákat, mitoszokat,
legendákat és lila misztifikációkat, tárta fel a
zenélés és a zenei befogadás valóságos me-
chanizmusait: mivel érzékenységeket sértett,

a szakma tartott tőle, de – szemben későbbi, zenekritikusként foglalkoztatott s e minőségben tetszelgő pamflisztákkal és zsurnalisztákkal – elfogadta (mert a szakma a kompetens kritikust elfogadja, ha mégoly kemény is); presztízse szilárd volt. Aztán a *Ki mit tud?* zsűritagjaként a lehető legszélesebb közönség ismerhette meg az eleven szellemű, nyitott, fellvillanyozó csevegőt, az életet és a művészetet egységben érzékelő és látató charmeurt.

Pernye sok hanglemezkritikát is írt, ám – mint 1971-ben egy elmés és provokatív esszéjében (A HANGFELVÉTEL IGAZSÁGA) beszámolt róla – egyre nagyobb lelkiismeret-furdalással. Ahhoz a generációhoz tartozott (1928-ban született), melynek a zene „itt és most”, az előadó és a közönség közvetlen együttlétében és kiismerhetetlen egymásra hatásában való megszólalása jelentette e művészet egyetlen természetes, autentikus és adekvát létmódját; kilencéves volt, s nyilván már első, eldöntő zenei élményeinek birtokában, amikor Bartók szkeptikus felolvasását tartotta a „zenekonzerőről” (A GÉPZENE). De amit ő még feltételes módban mondott, hogy tudniillik „a baj ott kezdődne, ha a gépzene épp-úgy elarasztaná a világot az élőzene rovására, mint ahogy a gyáripari termékek ezt megtették a kézi-ipar rovására”, az Pernye számára a hatvanas évektől mindinkább aktuális valóság lett. A koncertformát védő érvei a „nagy pillanat” megvilágításakor sűrűsödnek egyetlen pontba: „A nagy művész érdekes módon éppen attól nagy művész, hogy nem képes biztosra menni. Mindent tud természetesen, és mindent nagyszerűen előkészít. De az az egy-néhány nagy pillanat – voltaképpen mindig kockázat jutalma. A Nagy Pillanatot magát legfeljebb előkészíteni lehet, de bebiztosítani soha. Vagy megszületik, vagy nem születik meg. Létrejöttéhez végtelen számú összetevő szükséges, és ezek többsége külön-külön is irracionális. Mert a Nagy Pillanat nem kizárólag az előadóművész »csinálománya«, hanem azt nagyrészt a közönség aktív figyelmének erőtere hozza létre. Ez az, amit összefoglalóan úgy szoktunk volt meghatározni, hogy »jó – vagy rossz – a terem levegője«. / Fogékony közönségnek jó játszani. De nem a legműveltebb közönség a legfogékonyabb. Ugyanaz a közönség – persze csak elvileg, mert gyakorlatilag nincs két azonos közönség! – az egyik este minden jóra kész, a másik este teljesen érzéketlen. Jó vagy rossz sugárzása elemi erővel befolyásolja az előadót.

Lehet, hogy pillanatok alatt szárnyai nőnek – de az is lehet, hogy meglevő szárnyait is elveszíti.” Ezek persze nem túl eredeti meglátások, sőt meglehetősen közkeletűek is. Mögöttük azonban olyan tények elismerése rejlik, amelyeket a szakmai rigorizmus, az esztétikai purizmus és a széplelkű művészetájulát nem akceptál. Pernye szerint tudniillik az előadó-művészet első és mindennél lényegesebb „alaptörvénye” így szól: „»Mindenfajta előadó-művészet elsősorban vizuális kérdés!« A zenei előadó-művészet is az.” Rámutat: akár tudjuk, akár nem, akár bevalljuk, akár tagadjuk, de a mindennapi életben is összbenyomás alapján ítéljük meg az embereket. Egy igazi Pernye-mondat: „Néhány ezer koncert után a belépő zongoristáról már azt is meg lehet mondani, hogy *cantabile-játéka nem elégséges, vagy hogy forte-hangzása szorított – pedig még egyetlen hangot sem ütött le a zongorán.*” Egy másik írásában (A LÁTHATÓ ZENE) kifejti, hogy a zene maga is gesztikus, s az előadás szükségszerű velejárója a hangzást létrehozó és vizuálisan felfogható mozdulat, és az igazi koncertlátogató mint egész ember, minden érzékszervével érzékeli, hallja, izleli, tapintja, szagolja és látja a muzsikát. Felhívja a figyelmet arra a zenetörténeti tényre, hogy Beethovenól kezdve a zeneművekbe belekomponált mozdulatvilág mind erősebben érezteti a hatását, azaz a hangversenyforma külsőségei konkrétan bele vannak komponálva a darabba. Summa summarum: „a látás mind a kompozíció létrejöttében, mind pedig az előadás teljes értékű felfogásában elhanyagolhatatlan mozzanat. S fokozottan az a karmester esetében! / A karmester és a zenekari tagok közötti viszony legfőbb eszköze a vizualitás. Rögvést be fogjuk ezt látni, ha arra gondolunk, hogy a zenekari muzsikus csakis vizuálisan érzékelheti a dirigens szándékait”.

A zenei előadó-művészet második Pernye-féle törvénye úgy foglalható össze, hogy a teljesítmény megítélése, az élményünk alapvetően hitkérdés. Ami az aktuális koncertteljesítmény értékelését illeti, az összefügg az említett összbenyomással: „»még a hamis játék, illetve – zongorán – a félreütés is bizonyos mértékig hitkérdés!« Ha az előadó érdekes, szuggesztív, rokonszenves stb., akkor elnézzük neki egy-néhány hibáját, ha viszont agresszív, arrogáns, visszataszító vagy bármilyen vonatkozásban kellemetlen, akkor kaján örömmel élvezzük és regisztráljuk hibáit. Az

előbbi esetben az akadémikusodokat, az utóbbiban a rajongókat egyaránt az »igen, de...« szavakkal szelveljük le. »Melléütött? Igen, de nagyszerű stb.« – »Hogy ez jól zongorázik? Igen, de melléütött...«.

Ami pedig a lemezélményt illeti: »A hit hegyeket mozgat meg!« – a hanglemez terén ez alap-törvény. Vagyis a lemezhallgató azt, ami a lemezen szól, feltölti „különféle hitbéli tudattartalmakkal”. Ez úgy történik, hogy „az illető 1. személyesen hallotta a nagy mestert, és a zenei hangok hallatán felédzi magában a közvellen koncert valóóság élményét, vagy 2. már személyesen nem hallhatta, csak legendákat ismer, illetve életrajzokat, méltatásokat olvasott róla. Igen érdekes az, hogy mindkét esetben hitről van szó”. És Pernye kínosabbnál kínosabb történeteket mesél el arról, hogy profi muzikusok milyen szakszerű összehasonlító elemzéseket tudnak végezni előadásokról, ha például különböző előadókkal programozták be őket, és nem vették észre, hogy ugyanazt a lemezt hallgattatták meg velük többször egymás után, s hogy idősebb koncertlátogatók milyen pontosan emlékeznek előadásokra, amelyeken nem lehettek jelen, vagy amelyek soha el sem hangzottak. Lehet kételkedni Pernye anekdotáiban, de a kísérletek megismételhetők, s eredményük sajnos őt fogja igazolni. Félő, hogy legkedvesebb előadóink lemezeivel lassan magunkra maradunk. Hiszen: »még koncertélményeink is folytonosan, velünk együtt változnak. Soha senkinek ne higgyen az olvasó, aki ezt mondja: »Még a fülemben cseng, ahogyan X. ezt meg ezt a művet játszotta!« Esküszöm: nem cseng a fülemben, illetve – mivel a füle is megváltozott – valami egészen más cseng benne. Az úgynevezett »nagy koncertélmény« kétségkívül megmarad – de belőle csak az élmény, méghozzá saját élményem maga marad, tehát mindaz az asszociáció, amelyet én hozzáfűztem, és amely ebben a formában csakis az én élményem, senki másé. [...] Az idős hanglemez-tulajdonos egyszerűen nem azt hallja, hanem valami egészen mást. Ez az »egészen más« számtalan dologból tevődik össze. Saját fiatalságára emlékszik, de mindenekelőtt arra az élményre, amelyet annak idején Huberman keltett benne”.

A zenében kevés előadóművész volt olyan fontos számomra, mint Ferencsik János. Tizenkét éves koromban, moziban láttam először. 1955-ben készült egy magyar film, Dísz-

ELŐADÁS volt a címe, amely felvonultatta a korszak valamennyi reprezentatív előadóművészt és együttesét a zenei műfajok területén – Ferencsik (ha jól emlékszem) a HUNYADI LÁSZLÓ nyitányát dirigálta. Elragadott megjelenésének, mozdulatainak – később értetem meg: klasszikus – zártsága, arányossága, eleganciája; valamikor a hetvenes években egy barátom egy Ferencsik-koncert után a schilleri fogalom párt idézte vele kapcsolatban: „Anmut und Würde”, „kellém és méltóság” – találoán. Élő előadásának 1956. március 6-án voltam először tanúja a DON GIOVANNI (akkor nálunk még DON JUAN) Erkel színházi felújításán – utoljára 1983. december 30-án láttam-hallottam, amikor utolszor vezényelte a PARSIFAL-t, ugyancsak az Erkelben. Néhány hónap múlva nekem jutott a fájdalmas feladat, hogy a *Muzsikában* elbúcsúztassam. Huszonhét év alatt rengeteg hangversenyét és opera-előadását hallottam, a repertoár nagy részét vele ismertem meg, illetve nagy részével az ő jóvoltából kerültem benső, személyes kapcsolatba – sok-sok interpretációja zenei kultúráim, sőt egész kultúráim alapzatához tartozik, nem annyira esztétikai megfontolásból, mint inkább – az esztétikai megfontolásokat is determináló – élettörténeti okokból megkerülhetetlen viszonyítási pont, legszemélyesebb ízlésem alkotórésze, zsigeri értékvalasztásaim motiválója. Sok-sok, mondom, de korántsem mind. Elég hamar felismertem, hogy e karmesternek, akinek egyénisége és művészete iránt oly erős az affinitásom, akinek egyénisége és művészete oly vonzó és kedves számomra, e karmesternek egyik legjellemzőbb sajátossága az egyenetlenség. Remek előadásai váltakoztak szürkékkel és koordinátlanokkal, s nem is csak alkalomról alkalomra, hanem egyetlen koncerten vagy felvonásról felvonásra is. Hírlett: nem szeret próbálni – s ezt akkor kielégítő magyarázatnak találtam.

Nem emlékszem már, hogy a Beethoven-szimfóniákat milyen alkalmakkor, rendben, előadásokban, fokozatokban ismertem meg. 1957, tizennégy éves korom óta járok rendszeresen hangversenyre, biztosan a repertoár alkalmisága hozott lassan össze velük, az első fix pont egy IX. SZIMFÓNIA Komor Vilmos vezényletével. Valamennyit ciklikusan azon-

ban Ferencsikkel hallottam először az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, mindjárt duplán, előbb vasárnap este a Zeneakadémián, majd másnap este az Erkel Színházban. Rádióban ezután kezdtem rendszeresen hallgatni valamennyit, nemcsak a leghíresebbeket, lemezről pedig már egyetemistaként, Supraphon-felvételekről. Kettőt közülük, a másodikat és a negyediket éppen Ferencsikkel a kiváló Cseh Filharmonikusok élén. Már nincsenek meg ezek a lemezek, nem tudom kontrollálni magam (tudnám-e egyáltalán?), de nagyon szerettem őket, sokkal jobban, mint Ferencsik hazai lemezeit. Pedig akkor már tudtam – nyilván interjúkból –, hogy nem szereti a hangfelvételt. Bár szórványos vállalkozások után a Hungaroton vezetésének a hatvanas évektől sikerült rávennie, hogy rendszeresen készítsen lemezeket, még azokban a beszélgetésekben is, amelyeket Bónis Ferenc folytatott vele 1983 februárjától május végéig, így nyilatkozott erről: *„Még a mai lemezeimtől is félek [...]! A lemez valahogy megfosztja az embert a hallgatóságtól: a karmester háta mögött gyülekező, muzsikára váró közönségtől. Mert a közönség, hála istennek, nem kritikus. A közönség azért jön el, mert valami szépet akar hallani. Azzal az előlegzett bizalommal veszi meg a koncertjegyet, hogy annak fejében valamit kapni fog. Tehát nem úgy ül be a nézőtérre, hogy »na, lássuk, mit tudsz«. De a mikrofon – még az a mikrofon is, amely most szavaimat továbbítja a mágneses szalagra – még az is azt mondja, hogy »haad halljam, mit tudsz«. Ettől pedig az ember dadogni kezd. Ha eleven emberrel beszélgetek, az egészen más, de ez a hideg fémdarab, itt az orrom előtt, határozottan idegesít. Mennyire idegesíthet hát a hangfelvétel mikrofonja! Még ma is. / Nagyon hálás vagyok a közönségnek, amiért annyira becsüli a lemezeimet. Tudom, hogy szépen fognak – úgy látszik, elég jók ahhoz, hogy megvegyék őket. Meg kell azonban vallani: szülési fájdalmak és kínok között hozom őket a világra. / Örülök minden sikeres opera-előadásnak, minden olyan koncertnek, melyről az ember maga is érzi, hogy jó volt. Vagy a PARSIFAL-nak, mely jó pár óráig tart, s amelyben a második felvonás utáni szünetet mégis mindig túl hosszúnak érzem: alig várom már, hogy elkezdhessem a harmadik felvonást. Egyszóval a PARSIFAL-t nem érzem túl hosszúnak. A hangfelvételt azonban mindig végtelenül hosszúnak, gyötrelmesen hosszúnak érzem. Mindegyiket. Nem*

tehetek róla – ez alkati kérdés. Vannak olyan karmesterek – például Doráti Tóni kollégám –, akik virtuózai a hangfelvételnek. Én, sajnos, nem tartozom közéjük. Csinálom, csinálom, de sokkal nagyobb kinnal, mint gyönyörűséggel.” (Bónis Ferenc: TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS FERENCSIK JÁNOSSEL.) Igaz, ami igaz: Ferencsik nem volt „hanglemez-művész”. Amikor a Hungaroton 1969-től ’76-ig felvette vele és az Állami Hangversenyzenekarral Beethoven kilenc szimfóniáját, ezem ágában sem volt meghallgatni a lemezeket. Amennyire szerettem Ferencsiket a koncerteken vagy az opera-előadásokon, olyan kevésbé érdekelték ezek a Beethoven-szimfónia-lemezei. Különben is: éppen azokban az években a Beethoven-szimfóniákban nem adtam alább Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter és Klemperer interpretációinál. Később aztán, eltávolodván e azok, romantikus egyéniségektől, zseniális, de mind kevésbé kongeniálisnak látszó szubjektivitásuktól, egy darabig Beethoven-szimfóniákat sem igen hallgattam. Majd a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jött az új nagy élmény: a historikus irányzat megismerése, s a nyolcvanas évtized közepétől a Beethoven-szimfóniák újrafelfedezése Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner, Brügggen jóvoltából. Doktriner historikus éveimben elviselhetetlennek éreztem volt bálványaim egykor lenyűgöző produkcióit. S ahogy korábban azok magaslatáról nem is látszottak Ferencsik lemezei, úgy most egy gyökeresen más, autentikusabb előadói esztétika végképp nem létezővé tette őket számomra. Manapság azonban, kigyógyulva a historikus dogmatizmusból, meglehetősen relativistává válva, de mindenesetre újra nyitottabbá a különböző megközelítések iránt, s ha már nem is feltétlenül azonosulva velük, mégis – tisztes távolból – újra csodálni tudva Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer zsenialitását, folyton azon kapom magam, hogy egyre fogékonyabb vagyok a zenei előadó-művészetnek egy olyan rétegére, amelyik mind a zsenialitásra, mind pedig a historizmusra orientált korszakomban kiesett az érdeklődésemből: a szolid tradícióra. Carl Schuricht, Franz Konwitschny, Josef Krips, Rudolf Kempe, Günter Wand Beethoven-szimfónia-felvételei az abszolút műismeret és -értés, az organikus építkezés és tökéletes for-

matiszta-ság-transzparencia s a szellemi elmélyedés nem páratlan, hanem éppen hogy közös, szerves hagyományba tartozó, közös, szerves hagyományt sűrítve képviselő példái. Noha természetesen mindegyiküknek megvan a maga egyéni arculata, érdeklődésünk elsődleges tárgya mégsem az, hogy milyen Schuricht, Konwitschny, Krips, Kempe, Wand Beethovenje, mint ahogy érdeklődésünk bizony hogy Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer Beethovenjére irányul – Stravinsky nem egészen jogtalanul beszélt gyilkos szarkazmussal Herr Professor von Schnell és Herr Doktor von Langsamer „változatairól” –, hanem a karmester, mintegy Kundry „*Dienen, dienen*”-éthosának jegyében, eltűnni látszik a szerző, a mű mögött, alázatos hűséggel őket szólaltatva meg – leg-alábbis ez az élményünk, bármennyire tisztában vagyunk is illúzió voltával, hermeneutikai képtelenségével. A század mitológikus karmester-egyéniségeinek Beethoven-szimfónia-interpretációit hallgatva a magasan az alapok fölé törő egyéni zsenialitást, illetve a kivételes szubjektumban való megalapozást s mindig közvetlenül a karmesteri akaratot érzékeli-jük – e másik típusnál azonban a sziklaszilárd alapokat s az anyag mozgásából-életéből kihallható funkciókat és struktúrákat, mintegy az anyag önmagát artikulálását. Ez a fajta interpretáció – nyilván a szervesség-és tradíciópusztító korszellem iránti utálatból is – ma minden másnál, minden szubjektív nagyságnál és historikus hitelességnél jobban vonz. Ebben a befogadói diszpozícióban ért Ferencsik János Beethoven-szimfónia-felvételeinek új, CD-kiadása. Hetekig vegyes érzelmekkel nézegettem a dobozt az üzletben. Meghallgassam? Ne hallgassam meg? Ferencsik hanglemez-művészi, az Állami Hangversenyzenekar színvonalbeli, a Hungaroton-lemezek technikai hendikepjei elég jól tudhatók. Érdemes valószínű keserűséggel megzavarni a lassan csak a pozitívumokat megőrző és továbbstilizáló érzelmi emlékezetet? Szorongva ugyan, de mégsem tudtam ellenállni a kísértésnek.

Még mindig kerülgetve a forró kását – Ferencsik elég pontosan tudta a helyét a zeneművészetben. Várnai Péternek mondta: „*valamennyien, akik ezt a mesterséget folytatjuk – halak*

vagyunk. Az a fontos, hogy úszni tudunk, a víz a mi elemünk. Az viszont más kérdés, hogy nagy vagy kicsi a hal. Hogy én mekkora hal vagyok, ennek megítélése nem rám tartozik, de semmi esetre sem akkora, mint amilyen Furtwängler volt. Éppen ezért nekem nem szabad, nem is lehet úgy úszni, ahogy Furtwängler úszott [...]” (Várnai-Ferencsik). Másfelől – ezt már Bónisnak mondta –: „*A művészetben ugyanis nem létezik a legjobb. Erre nincs mérleg, de ne is legyen. A művészet nem sport, ahol le lehet mérni: ki fut a leggyorsabban, ki ugrik a legmagasabbra. A művészetben nem lehet lemérni, hogy ki szárnyalt magasabbra, vagy ki ereszkedett mélyebbre, ki hatolt messzebbre az élet erdejében.*” Nagyon jellemzők voltak az ideál-választásai: Toscanini, Erich Kleiber és Fritz Busch, de az első nem a kivételes nagyságáért, hanem mindhármán azért, mert megfelelték egy alapkövetelménynek: „*Azt hiszem, a festő Mednyánszky mondta, hogy a művészetnek ugyanaz a szabálya, mint a klasszikus biliárdjátéknak: csak akkor érvényes, ha a játékos egyik lába a földön van.*” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) „*Legfőbb ideádom, példaképem azonban az a karmester, akit életben soha nem láttam: Arthur Nikisch. Ha őt magát nem is, de róla viszont sokat hallottam pesti és bécsi öreg muzikusoktól, akik még játszottak vezénylete alatt. Nikisch varázsló volt – így mesélik –; egy-egy zenekar hangzása, játéka teljesen átalakult, megváltozott, ha ő állt a pódiumon. Ezt szeretném én is elérni, hogy csak ott álljak a zenekar előtt, de tulajdonképpen mégse legyenek ott, mintha a zenekar egyedül akarná azt, amit én is gondolok. Teljesen összeolvadni a zenekarral – ilyen értelemben példaképem Nikisch.*” (Várnai-Ferencsik.) Sokat árul el róla, amit Dohnányiról mondott: „*Nagyon szerettem vele muzikálni. Dohnányi természetes, minden spekuláció nélküli, csak a zenei tartalomra irányuló felfogása nagyon tetszett nekem. Nem volt itt semmiféle »agyonkozmetikázás«, »agyonmagyarázás«: ő így muzikált, és mindenkiel így muzikáltatott. [...] Minden olyan természetes és annyira magától értetődő volt a játékában: az emberre átragadt a muzsikálás öröme.*” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) És nem véletlen, hogy a szigorú Kodálllyal való kapcsolatából mit emelt ki: „*egyszer felvettük a Rádiózenekarral a SZÉKELY FONÓ-t. Ez a felvétel rádióprodukciónak készült. Kodály meghallgatta a kész felvételt, és minden további nélkül engedélyezte, hogy az lemezként megjelenjen. »Tanár úr kérem – mondtam neki –, ha tudom, hogy ez*

lemez lesz, bizonyos apróságokat kijavítottam volna. Hiszen a lemez mégis kényesebb dolog, másképpen hallgatják. «Kodály azt mondta: »nem érdemes, az így nagyon jó. Nem kell nagyítóüveggel hallgatni.« (I. m.) A hatvanas-hetvenes évek fordulóján már világosan látta a maga történelmi határait is. A zeneszerzészről mondta, de egész zenei világára érvényes: „tölem ne várják, hogy húszéves fejjel gondolkozzam, mint ahogy nem várhatják azt sem, hogy húszévesek módjára öltözködjem. A mai generáció egészen más örökséggel jött a világra, mint én 1907-ben. Nem arról a harminc-negyven évről van szó, ami generációinkat elválasztja. Egy világ választ el minket. Mert ez alatt az idő alatt egy világ dőlt össze. Annak a világnak az épületeiben még lehetett lakni, amikor én születtem, de most már nem, még romjaiban sincs meg. Ezt tudomásul kell venni, de azt is tudomásul kell venni, hogy a felépített új házaknak a lakói is újak, és a berendezése is új. És ebbe a megváltozott világba, az új házakba, az új lakók számára kell zenét írni” (Várnai-Ferencsik). Személyesebben fogalmazva: „Természetes, hogy az én koromban már egy bizonyos fokig megállapodott az ember. Nem kisebb lángész nyugtat meg arról, hogy ezt helyesen érzem, mint Goethe. A STÜCKE IN PROSA egyik mondata így szól: »Wenn man älter wird, muss man mit Bewusstsein auf einer gewissen Stufe stehen bleiben« – »Ha idősebbek leszünk, tudatosan meg kell állnunk egy bizonyos fokon«. [...] Nem azt érzem, hogy megállt a gép, hanem azt, hogy csak egy bizonyos szempontból álltam meg. Tehát: ha tovább nem is mehetek, vagy nem akarok menni, vagy úgy érzem, hogy nem kell már továbbmennem, ez nem jelenti azt, hogy ne akarnék – tessék választani a kifejezések között – mélyebbre fúrni, vagy magasabbra szárnyalni. Ez a megállás azonkívül azt is jelenti, hogy az ember vissza is néz.” (I. m.) Egy évtized múlva is elsősorban ez az elv s nem csak a gyógyíthatatlan betegség tudata mondatta vele a maga jellemző stílusában: „Ami hátravan még, az sok újdonságot aligha hoz már. A régi kínai közmondás azt tartja, hogy öreg kutya nem tanul új kunsztokat. Most már én is a régi kunsztjaimból élek, amíg tudok.” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) S 1983. február 1-jén a Magyar Televízió STÜDIÓ című műsorában arra a kérdésre, hogy karmesterként kik követik az ő útját, így válaszolt: „Nekem nincsen utam. Ami utam van, azt örököltém a nagy elődöktől. Utóvédnek érzem magam, aki utánuk igyekszik, de azt hiszem, hogy az

interpretáció most egy bizonyos törésben van. [...] azt mondhatnám, hogy a potenciális energia [...] az kinetikus energia lesz az interpretálók kezében. Vagy másképp – és nagyon durván fogalmazva – érdekességre és idegre megy a játék. Holott Gustav Mahlernek adok igazat, aki azt mondta, hogy érdekesnek lenni könnyű, szépnek lenni nehéz!” (STÜDIÓ '81-'84.) Végül álljon itt Várnai Péter kérdésre megfogalmazott művészi credoja: a művészet „első számú, elengedhetetlen és egyetlen föltétele – s kérem ezt aláhúzottan, dőlt betűvelkiemelve – az őszinteség. Ha én a pulpituson állok, akkor nem hazudok. Nem mutatok nagyobb temperamentumot, mint amennyi valóban belőlem kikívánczozik, nem hazudok mélyebb költőiséget, mozdulataimmal vagy mimikámmal, mint amennyi bennem van. És ha egy kollégát hazugságon csúpek, hazudjon akármilyen hatásosan, lehangol. Az az érzésem, hogy be akar csapni, hülyének néz”.

Az idézett gondolatok és elvek szerves összefüggése, az egyéniség koherenciája – úgy vélem – nyilvánvaló; az már személyes beállítottságunktól függ, hogy rokon érzéssel viseltetünk-e irántuk avagy kívülről, hűvös távolságtartással, sőt kritikus szemmel nézzük őket. De még ha rokon érzéssel viseltetünk is irántuk, ma már akkor is kimondandó, hogy az a hagyomány, amelybe Ferencsik János beleszületett-belenőtt, amelybe mind tudatosabban bezárkózott, noha a fentieket generációjából sok osztrák, német vagy a nemzetközi zeneéletbe beépült magyar kollégája is elmondhatta volna, nem egészen ugyanaz a hagyomány volt, mint amelyik a nagy nyugati zenekultúrákban élt. Ferencsik egy magyar hagyományban, a nagy tradíció magyar változatában vált művésszé, és azt is testesítette meg, erényeivel és hibáival. Breuer János, aki először vette a fáradságot, hogy egyfelől a karizmatikus egyéniség bővületében tenyésző, problémákat elhallgató kritikátlan-ság, másfelől a kvalitásokat semmibe vevő nagyképi itélkezés helyett a maga kultúr- és élettörténeti kontextusában próbálja megérteni a magyar zeneéletnek ezt a majd' fél évszázadon keresztül centrális figuráját, TÖPRENGÉSEK FERENCSIKRŐL című kiváló írásában (Muzsika, 1994/11.) objektív s megrázó képet ad Ferencsik karmesteri pályafutásának 1940-ig tartó első évtizedéről, a karmesterré érés időszakáról. Megvilágítja azt az

operai gyakorlatot – a kezdő dirigens elsődleges működési területét –, mely szerint a hatvanánál több operát, ráadásul balettokat is műsoron tartó, három-négy hetente újdonsággal szolgáló üzem feszített munkatempója nem adott lehetőséget aprólékos zenekari próbákra, melynek kényszerére a kezdő karmester „*huszonévesen megszokta, meg is tanulta, hogyan kell a produkciót kevés próbával »megcsinálni«*” – ő lett az ügyeletes beugró dirigens, aki, anélkül, hogy a zenekarral egy percet is dolgozott volna, az irodalom legnehezebb műveinek előadásait mentette meg minimális felkészüléssel, sőt anélkül, blattolva. Emlékeztet továbbá a harmincas évek hazai koncertéletének egyik alapproblémájára, a zenekari kultúra állapotára, arra, hogy közpénzen fenntartott, megfelelően szubvencionált, zenészeinek biztos kenyeret adó szimfonikus zenekar 1940-ben alakult először Budapesten (Székesfővárosi Zenekar), tagjai addig valamilyen polgári foglalkozás mellett muzsikáltak, arra, hogy miközben Európa-szerte a húszas évek elején alakultak meg a rádiózenekarok, nálunk még 1936-ban is csak egy nagyobb szalonzenekarra futotta, arra, hogy a Filharmonikusok operaházi túlterheltségük mellett teljesítették koncertszolgálatukat – karmierjének kezdetén tehát Ferencsik koncertdirigensként is „*rákényszerült arra, hogy »al fresco«-technikával hozza létre a produkciót*”. Nagy vonalakban ezek voltak azok a feltételek és determinánsok, amelyek kialakították karmesteri habitusát; hogy „*fantasztikusan érezte a zenei formát, ritka gyors reflexek birtokában a karakterek váltásait*”, hogy „*neki az egész volt fontos*”, hogy magas fokra fejlesztette „*a gyors reagálás és improvizáció készségét*”, hogy „*művészi kapacitása, produkcióinak érzelmi töltése, személyes varázsa, stílusérzéke – egyszóval: mindaz, ami a közönséget élmény szintjén ragadja meg – messze meghaladta zenekarnevelő képességeit*”, hogy „*a műalkotás dramaturgiai íve, megannyi karakterváltása, a zene kifejezése foglalkoztatta, a megvalósításhoz vezető út kockái kevésebbé*”.

Ez a habitus: labilis alapokon létrehozni a csodát, nem Ferencsik megkülönböztető sajátossága volt („csak” majdnem mindenkinél magasabb fokon birtokolta), hanem mélyen gyökerezik a magyar zenei hagyományban – hogy mennyire az alkatban, azt nem tudom, de hogy a vázolthoz hasonló feltételekben na-

gyon is, az bizonyos. A tehetség és az intézményes alapok-feltételek összemérhetetlensége olyan állandója a magyar zenekultúrának, hogy alkatot képes teremteni. S ennek az alkatnak megvannak a grand-seigneurie példányai. A legnagyobb közülük Dohnányi volt. Még a mesterét csodáló tanítvány-monográfus, Vázsonyi Bálint leírásából is különös kép kerekedik ki: „*Általában rengeteget zongorázott, de ritkán gyakorolt. [...] Legtöbbször ideje sem maradt gyakorlásra. Évtizedeken át turnézott, és menetrendje legfeljebb arra engedett időt, hogy egyik városból a másikba utazzon. Akkoriban még nem állt rendelkezésre sugárhajtású repülőgép. Ötvenéves koráig senki sem érezte játéknak a gyakorlás hiányát. (Voltak, akik ezt – nem egészen alaptalanul – a tehetséggel való visszaélésnek tekintették.) / A harmincas évektől kezdve azonban előfordult, hogy melléütött. Hallgatóit ez kevéssé zavarta. Az meg éppen csemegezámba ment, ha egy-egy részlet nem jutott eszébe a pódiumon. Ilyenkor improvizált, és a beavatottak tágra nyílt szemekkel bámulták, hogyan lehet egy beethoveni fő-témától egy beethoveni melléktémaig tökéletes Beethoven-stílusban »kapásból« eljutni, anélkül, hogy a zene akár egy szempillantásnyira megakadt vagy irányt vesztett volna. A nagyközönség csupán utólag, a szakemberek révén értesült arról, hogy nem minden részlet egyezett a kottában található szöveggel; észrevenni soha nem lehetett semmit.*” (Vázsonyi Bálint: DOHNÁNYI ERNŐ.) (Emlékezzünk a második Pernye-féle alaptörvényre!)

És ilyen grand-seigneurje volt e magyar zenésztípusnak Ferencsik János. Bár Dohnányi nagyobb varázsló lehetett, a pillanatnyi anomáliák ellenére produkcióinak végső benyomása aligha volt annyira egyenetlen, mint Ferencsik működése. Ám ennek az egyenetlenségnek is két oldala van. Ferencsiknek legendásan „jó keze” volt, Breuer személyes megfigyelés és zenekari tagok véleménye alapján számol be róla, hogy „*tiszta, világos rajzú gesztusai roppantul megkönnyítették az együttesekkel folytatott párbeszédet*”. Megvolt a manuális képessége és a művészi rutinja ahhoz, hogy pillanatnyi ihletettségétől függetlenül „fel tudja dobni” az előadást, hogy szakmailag egyenetlenség, sőt hogy hatásossá tegye. Mégsem tette. Komolyan vette az őszinteséget. Ha a pulpituson állt, nem hazudott. Nem mutatott nagyobb temperamentumot, mint amennyi valóban belőle kikivánczolt,

nem hazudott mélyebb költőiséget, mozdulataival vagy mimikájával, mint amennyi benne volt. E tényállást ítélje meg mindenki a szerint a mérce szerint, amelyik fontosabb neki!

1961-ben Pernye András figyelemfelhívó cikket, alapos elemzést írt a magyar zenekari kultúra hanyatlásáról (ZENEKARI KULTÚRÁNK PROBLÉMÁI), az Állami Hangversenyzenekart állítva a középpontba. Működésének negatív tendenciáit elsősorban az együttes monopolhelyzetével, ebből eredő túlterheltségével, illetve önkritikátlanságával hozta összefüggésbe. De mivel 1953 óta Ferencsik volt a zenekar főzeneigazgatója, a súlyos diagnózis az ő közvetett, de kemény bírálataként is olvasható, sőt olvasandó – végül Pernye ki is böki: „A zenekarnak pedig olyan karmesterre van szüksége, aki mintegy saját magának neveli a zenekart, aki éppen ezért semmiféle »píszkot« nem hagy egyetlen produkcióban sem.” Hát Ferencsik nem ilyen karmester volt, s az ő monopolhelyzete sem kedvezett annak, hogy ilyen legyen. A fentebb említett dirigensek, Schuricht, Konwitschny, Krips, Kempe, Wand sziklaszilárd alapokra épülő művészete elválaszthatatlan zenekarnevelő tevékenységüktől, a sziklaszilárd alapokba az általuk ápolat zenekari hagyomány és kultúra is beleértendő – a mű anyagába és artikulációjába felszívódó, szolid interpretáció és a zenekari kultúra ott egymásban gyökerezik.

Ami a zenekart illeti, a Beethoven-szimfónia-felvételek nagyobb részben igazolják, kisebb részben módosítják Pernye egy-másfél évtizeddel korábbi diagnózisát. A vonóshangzás bizony erősen (azóta még erősebben) kopott, definiálatlan, formailag gyakran artikulálatlan, főként az elsőhegedű-szólamban seszínű, a gordonszólamban pedig változatlanul sokat, talán még többet „kennek” – „az együttes két feltámasztási pontja, tehát a legmélyebb és a legmagasabb szólam gyengesége folytán az együtt-hangzás tökéletlen”. Mégis: a hegedűszólamok matt, vonásnemekben szegényes játékán is áttetszik még az a világos, karcsú hangzás, amely a Hubay-iskola öröksége, s Bécs és Budapest zenei izlésrokonságának emlékét őrzi. A fafúvós szólamok viszont egyértelműen jobbak, mint az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, és feltűnő a javulás a kürtöknél, ahol már nemhogy nem a „vagy sikerül, vagy

nem” elve érvényesül, de a hangzás poézisa sem ritkaság. És van ennek a zenekarnak néhány sajátossága, amely előnyösen tér el a hagyományos szimfonikus zenekar modern ideáljától, a tökéletes homogenitástól. E szerint az ideál szerint a hangszercsoportok tónusának tökéletesen össze kell érnie, maximálisan hasonulniuk kell egymáshoz, ugyanannak az anyagnak kell megmutatkoznia más-más regiszterben: a fuvolában legyen valami a hegedűből, a hegedűben a fuvolából, a gordonka szóljon úgy, mint a klarinét stb. Az ÁHZ szólamai, főleg a fafúvósok, ezeken a felvételeken őrzik individualitásukat, sajátos éthoszukat: a fuvola XVIII. századian érzékietlen-spirituális, az oboa, ha kell, éles, ha kell, fényhozó, ha kell, melankolikus, ha kell, mézesen csillogó, a klarinét, mint a legfinomabbra kikevert krém, tökéletesen sima, a fagott hol komikusan bumfordi, hol poétikusab mélabús. De nemcsak a hangszernek, hanem az egyes játékosok is érvényesítik individualitásukat – nem egyszerű végrehajtói a karmesteri akaratnak, hanem ez éppen kreativitásukat szabadítja fel, közreműködésükben, megszólalásukban érezni a saját zenei fantáziát, az egyéni formálás-kifejezés többletét. Másfelől az együtt-hangzás technikai tökéletlenségei ellenére jelen van az összjátéknak az a szellemisége, amely csak az összeszokott, saját tradíciójukat kialakított, egymásra, egymás zenei mondanivalójára odafigyelni és reagálni képes tagokból álló együttesek sajátja. Az ÁHZ és karmestere ezeken a felvételeken gyakran elérte azt, ami Ferencsik vágya volt: „hogy csak ott álljak a zenekar előtt, de tulajdonképpen mégse legyek ott, mintha a zenekar egyedül akarná azt, amit én is gondolok. Teljesen összeolvadni a zenekarral”. S nemegyszer a kamarazenei áttörtség és érzékenység fokán.

Mindebből máris sejthető: ezekben az interpretációkban nem a romantikus zenei írók által, Schumanntól Wagneren át Romain Rolland-ig kidolgozott s a század első felének mitologikus karmesterei által is képviselt, sőt még a szolid tradíció nem egy letéteményese által is fenntartott heroikus, titáni, michelangelói Beethoven-kép valósul meg, hanem egy temperáltabb, kiegyenlítettebb, klasszikusabb. Ferencsiknek a nagy bécsi mesterek, Haydn, Mozart, Beethoven, illetve Kodály klasszikájára orientálódó, eredendően klasz-

szikus hajlamú művészete éppen e felvételek keletkezésének éveiben érte el a maga saját, időskori klasszikáját. Ő maga ezt így fogalmazta meg: „[...] megváltozott az elképzelésem az interpretáció egészéről. Remélem, nem hangzik be-képzeltségnek, ha úgy gondolom, hogy muzsikálásom megtisztult bizonyos üresjáratoktól. Nemcsak a nagy összefüggések, hanem a részletek is jobban izgatnak, mint azelőtt. Egyre több részletet dolgozok ki, finomítok, s ezáltal egy kicsit a port is letörölöm a saját elképzelésemről. [...] küzdök az üresjáratok ellen. Az ellen, amikor mechanikusan, egy bizonyos kezdeti sebességgel megindul valami, és ugyanebben az energiában forog tovább, ahelyett hogy valami karaktert kapna, belső energia hajtandó” (Várnai-Ferencsik). Produkciói a hatvanas évek közepétől igazolták ezt az önképet, egyre koncentráltabbakká, szervezettebbé, integráltabbakká váltak, egyre erősebb lett a belső kohéziójuk. Annak idején, a nekrológban a II. világháború utáni nagy utóvédek, Böhm és Karajan klasszicizmusával állítottam szembe az ő klasszikáját, mondván: a szépség birodalmába visszahúzódó zene náluk a hangzás és a formálás olyan végső tisztaságát, kifinomultságát és szívárványos, náhomszerű szépségét érte el, hogy annak, noha semmiféle romantikus torzítást nem szenved, mégis félreérthetetlenül van valami belső, érületi romantikája; szublimálták, stilizálták, magasabb hatványra emelték, sokszorosan reflektálttá tették a klasszikát, azaz rejtetten romantikus klasszicizmussá párolták – Ferencsik viszont a romantikát integrálta sajátos klasszikájába, minden zenét visszavezetett klasszikus alapjára, klasszikus foglalatba fogott. Akkor még – mint más összefüggésben már említettem – nem ismertem ezeket a Beethoven-szimfónia-felvételeket, melyek, ha nem teszik is tarthatatlanná ezt a szembeállítást, némileg más hangsúlyokat mutatnak. E felvételek klasszikájának fő tendenciája tudniillik nem egyértelműen a koncentráció, a szerves felépítés, az integráció, a belső kohézió fokozása, hanem talán még inkább a kiegyensúlyozás a klasszikára mint valami adott-ra és ismertre való hivatkozás, visszavonatköztetés jegyében, s a szimfóniák kiegyensúlyozott tagjain történik a részletek kidolgozása, finomítása. (Ma már azt is tudom, hogy annak a fajta utóvédszerepnek, amelyet Ferencsiknek tulajdonítottam és alapjában

véve ma is tulajdonítok, legnagyobb megtestesítője, a klasszikus hagyomány végső sűrítésének megvalósítója egy olyan karmester, akinek akkor még a nevét sem hallottam, az idén nyolcvanöt esztendőös Günter Wand az Északnémet Rádió Szimfonikus Zenekara élén.)

Beethoven szimfóniáiban kezdettől fogva volt valami újszerű, meglepő elem. Az I. SZIMFÓNIA ártatlanul Menuettónak nevezett harmadik tétele lényege szerint merész és eredeti beethoveni Scherzo, a II. SZIMFÓNIA-ról azt írta a kortárs kritikus, hogy „olyan, mint valami megsebesített, görcsösen vonagló sárkány, mely nem akar megdöglenni, és utolsó vonaglásában, a fináleban, örülten csaphod a farkával maga körül”, a III., az EROICA, méreteiben és mondanivalójában egyaránt rendkívüli, hatalmas mű s így tovább, egészen a IX.-ig, amely az egész addig ismert szimfóniaműfajt messze maga mögött hagyja. A más-más, de valamilyen módon mindegyikükhöz hozzátartozó rendkívüliséglményt repertoárdarabbá válásuk után, ismertségükhöz képest is mindig felidézni törekedett az előadó-művész; a hagyományos a monumentalizálással és a permanens intenzitással, az általános (túl)súlyozással és nagyfeszültséggel, a historikus a korabeli előadásmód dimenzióinak felelevenítési kísérletével, az élménykifejezés helyett az effektusok rehabilitálásával – a legkonceptiózusabban és a legnagyobb hatásfokkal, olykor megrázóan kiélezve Harnoncourt. Jellemző, hogy Ferencsik ezt mennyire nem ambicionálta. Ebben is került az „érdekességet”. Nem próbálta megéreztetni e művek egykori újszerűségeit, ellenkezőleg: ráhagyatkozott az ismerősségükre, mintegy hivatkozott rá, egy pillanat alatt evidenssé tette, hogy bensőséges, meghitt viszonyban van a Beethoven-szimfóniákkal, s ennek a viszonynak a hitelessége lassan bennünket is ilyen viszonyba hoz velük. Nemhogy nem élezi ki, inkább tompítja a kontrasztokat; a tételek tempókülönbségeit finoman kiegyenlíti, az effektusokat elfátyolozza, inkább a hozzájuk vivő úton vezet végig, bevonva a modulációs folyamatba, magát a poént már nem hangsúlyozza. A „leise Züge”, a „halk vonások” elve ez, melyről Goethe ír DIE GUTEN WEIBER című elbeszélésében. Mintegy szétajándékozva most egy hosszú operakarmesteri pálya ho-

zamat, Ferencsik *énekelletti* a zenekart. Az elemi hangközlépeésektől a témákon és motívumokon keresztül a IV. SZIMFÓNIA második és a IX. harmadik tételének „végtelen dallamáig” itt minden énekel – szabadon lélegezve, plasztikusan, rezerváltan, de beszédesen. Ferencsik, ha nem is előttünk történő szerves felépítését hangsúlyozza, most is világosan érezteti a formát, s e pontos tájékozódás jegyében megtehetette, hogy a részletezés veszélye nélkül valóban különös gonddal dolgozza ki, finomítsa és szinezze a részleteket. Beethoven szimfóniái, a szerves kompozíció e csodái tele vannak varázslatos, rendszerbe nem illeszthető, ha tetszik, irracionális részletekkel: átvezetésekkel, epizódokkal, toldalékokkal, önkényes kis ötletekkel, formailag „föls” részletekkel. Nem tudok még egy karmestert, aki annyira ismerje volna ezeknek a tüköt és varázsát, irracionális hatását, mint a hatvanon felüli Ferencsik. Noha sohasem engedi őket önállósulni, s mintegy ornamentikává összezáródva ráborulni a lényeges kompozícióra, bámulatos érzékenységgel fedezi fel és érvényesíti sajátos valójukat és atmoszférájukat. Tudta: Beethoven szimfóniáit a lényeges kompozíciójuk és mondanivalójuk miatt csodáljuk, de *szereletünk*höz hozzátartozik ezeknek a rendszerbe nem illeszthető, mellékes mozzanatoknak a megkapó hatása. A nagy Beethoven-szimfónia-interpretációk, de még a szolid tradíció legjobb megvalósulásai is valamiféle szellemi vigyázzállást parancsolnak ránk. Ferencsik tolmácsolásai mindenekelőtt oldottak, s a laza muzsikálás – mintegy a házimuzsikálás – örömeivel ajándékoznak meg. Zeneszerzők, egy Richard Strauss, egy Benjamin Britten előadásából ismerős ez a zenei „understatement” – de ha ezt egy előadóművész pályája utolsó szakaszában éri el, úgy nem annyira természetes, mint inkább retrospektív, rejtetten nosztalgikus-romantikus.

Az interpretációk két szélső pólusát a III., illetve a IX. SZIMFÓNIA-é képviseli – az előbbié a csúcs-, az utóbbié a mélypontot. Az EROICA még ebben a történeti különbségeket kiegyenlítő ciklikus előadásban is érezteti minőségi ugrás jellegét, s a megvalósítás példásan architektonikus és transzparens. Nem érezzük közvetlenül a karmesteri teljesítményt, mely a magasba emeli az előadást, ha-

nem csak az eredményét, a formák szilárdságát és összeilleszkedését, minek jóvoltából a mű mintegy megtartja magát a magasban. A IX. SZIMFÓNIA viszont kudarc. Háromszor hallottam Ferencsiktől koncerten, többé-kevésbé mindannyiszor az volt – úgy látszik, ez a grandiózus mű túl volt világának határain, s az őszinteségből itt sem engedett. A többi hét szimfónia előadása a két pólus között mozog, de mindig közelebb a pozitívhoz.

Doráti Antal elmeséli a memoárjaiban (EGY ÉLET MUZSIKÁJA), hogy amikor Fritz Busch szerződtette a drezdai Operába, minden este végig kellett hallgatnia egy előadást, és figyelnie kellett a nagy énekeseket. Az első egy akkor igen híres, idős baritonista volt. Fátyolos, reszkető hang jött a torkából, kétséges intonációval énekel, az összbonyomlás szánalmas volt. A közönség viszont ordított, magánkiül volt a lelkesedéstől, valahányszor az énekes a függöny elé jött. Amikor Doráti dadogott valamit Buschnak arról, hogy talán az énekes már túl van legjobb napjain, vagy talán indiszponált volt, a nagy karmester (tudjuk, Ferencsik egyik példaképe) meglepően reagált: „*Ő indiszponált? Ő kiöregedett? Élete legszébb estéje volt ez. Ez a higgadtság! Ez az odaadás! Ez a precizitás! Ez az erő! Ó, akkor maga nem értett meg semmit! Tanulnia kell! Meg kell hallgatnia újra!*” Doráti újra meg újra meghallgatta. „*És aztán szép lassan megértettem. Aminek én tanúja voltam, nem volt más, mint művész és közönség megható összeforrottsága – jelen esetben az utóbbihoz tartoznak a kollégái és a karmesterek is [!!!] – és ez a közönség tulajdonképpen az ő énekében egy élethosszig tartó örömet, gyönyörűséget és irányítást él át újra, amelyet mind tőle kapott, az ő énekesétől, aki csakugyan nagy művész volt, aki el tudta érni a közönségénél – az ő közönségénél –, hogy emlékezzék művészetére, és pusztán jelenléte révén szeresse is, hiszen jelenléte szellemileg érintetlen maradt, ellenállva mindannak a fizikai romlásnak, amelyet az évek magukkal hoztak. / Ezt a félelmetes leckét kellett megtanulnom. / Hány művésznek van manapság ilyen tartós, összeforrott kapcsolata a közönségével, amikor az emberek többsége csak kirakatnézőbe jön a művészet utcájába? / Talán egynek-kettőnek – talán egynek sem...*”

Kérdés, hogy az igazi zenekultúra nem adig tart-e, ameddig ez a lokalitás eleven.

Az 1949-es évad végén Ferencsik Bécsben dirigált, s nyárra haza akart jönni, mert szeptemberben megint ott kellett volna kezdenie az operaszerepet. Itthonról barátilag figyelmeztették, hogy nem fogják visszaengedni Ausztriába. Úgy határozott, hogy mindenképpen hazajön, de kíváncsi volt Kleiber véleményére, aki szintén Bécsben volt. Az így hangzott: „*Maga magyar, akit szeret a magyar közönség, akit szeretnek a magyar zenekarok. Maga oda tartozik: menjen haza.*” Persze az ő esetében a művészi minőség és a közszeretet diszkrepanciája sohasem, egy pillanatra sem volt akkora, mint Doráti példázatában. De akik számára „*jelenléte szellemileg érintetlen maradt*”, aligha tudják a tőle fennmaradt hangdokumentumokat személyiségéhez és művészetéhez való viszonyuktól teljesen elvonatkoztatva hallgatni, mely viszonyoknak másfelől e személyiség és művészet mégiscsak meghatározó, irányító tényezője volt. Mióta Beethoven-szimfónia-felvételeivel foglalkozom, rajtuk kívül állandóan hallgatom Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer, Casals, Karajan, Konwitschny, Krips, Kempe, Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner és Brüggén felvételeit is. Közöttük egyre világosabban kirajzolódnak az ő interpretációinak pozitívumai és negatívumai, de egyre jobban szeretem őket. S ez nem a két rovat mérlegén múlik.

Sohasem fogom megtudni, hogy mi szól a lemezen.

Fodor Géza

PÁLCA NÉLKÜL

Fricsay Ferenc
Bartók- és Kodály-felvételei

*Deutsche Grammophon 1951, 1953, 1955–1958, 1960, 1961 (LP)
1994, 1995 (CD)*

A felvételek

Az alábbi recenzió tárgyául szolgáló felvételecsoport (hat kompaktlemezen tizenhat mű) reprezentatívnak tekinthető: egyetlen kom-

pozíciót kivéve a teljesség igényével képviseli Fricsay Ferenc hanglemezelésművészetében Bartók és Kodály zenéjét. A karmester – akit, úgy tetszik, nemcsak élő muzsikusként, de 1963-ban bekövetkezett halála után a zenei interpretációtörténet részeként is többre becsültek választott otthonában, a német nyelvterületen, mint szülőhazájában – 1994-ben lett volna nyolcvanestendős. Ez alkalomból egykori kiadója, a Deutsche Grammophon, melynek stúdióiban (esetünkben többnyire nem stúdió falai között, hanem a berlini Jesus-Christus-Kirchében) a diszkográfiák tanúsága szerint Fricsay valamennyi felvétele készült, sorra jelentette meg technikailag is felfrissített kompaktváltozatban az egykori analóg Fricsay-lemezeket, köztük több nemzetközi nagydíjjal elismert produkciót.

A hanglemezekészítő Fricsay Bartók–Kodály-repertoárja csupán egyetlen művel számlál többet a jelen cikkben szereplő tizenhat kompozíciónál: Hertha Töpper és Dietrich Fischer-Dieskau szólójával az ünnepelt operakarmester felvette Bartók KÉKSZAKÁL-LÚ-ját. Ez színpadi alkotásként leválik a többi Bartók- és Kodály-hangfelvétel törzséről, s külön tárgyalást igényel. A maradék öt Kodály- és tizenegy Bartók-mű: HÁRY JÁNOS SZVIT; MAROSSZÉKI TÁNCOK; GALÁNTAI TÁNCOK; SZIMFÓNIA; PSALMUS HUNGARICUS, illetve KÉT PORTRÉ; TÁNCSZVIT; ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CELESTÁRA; DIVERTIMENTO; CONCERTO; RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA; 1., 2., 3. ZONGORAVÉRSÉNY; HEGEDŰVERSENY; CANTATA PROFANA. Fricsay egy kivételével valamennyi Bartók- és Kodály-felvételen azt az együttest vezényli, melynek előbb 1948-tól 1954-ig, majd 1960-tól haláláig vezető karmestere: a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekarát. A lemezeken hol Radio-Symphonie-Orchester Berlin, hol pedig RIAS-Symphonie-Orchester Berlin megnevezés szerepel: a két együttes azonos, ma (1993 óta) a zenekar Deutsches Symphonie-Orchester néven működik. (RIAS = Rundfunk im Amerikanischen Sektor – az elnevezés a háborút követő évekből származik.) A kivétel Bartók HEGEDŰVERSENY-e, melynek lemezén a kísérő együttes a Berliini Filharmonikus Zenekar. A szólisták a Bartók-versenyművekben a magyar hangszeres kultúra Svájcban meggyökerezett kiválóságai: Anda

Géza és Varga Tibor, valamint (a KÉT PORTRÉ első, IDEÁLIS tételében) Rudolf Schulz; a PSALMUS szoltárosa Fricsay kedvelt Mozart-tenorja, Ernst Haefliger, a CANTATÁ-ban a Legnagyobbik szarvast Helmut Krebs, az Apa szólamát a legendás Fricsay-partnerek egyike, Dietrich Fischer-Dieskau formálja meg. A kórus mindkét oratorikus műben a berlini Szent Hedvig-katedrális énekkara, a CANTATA lemeze a kétkórusos mű másik énekkaraként a RIAS-kamarakórus nevét tünteti fel. (A mai, eredeti nyelvű előadási gyakorlattal ellentétben mindkét oratorikus felvétel német szövegű. A példásan dokumentált kiadványok hiányossága: még a kísérfüzet sem ad esélyt a hanglemezzásárlónak, hogy legalább nyomtatásban találkozzék a magyar textussal.) Nem lényegtelen diszkográfiai adat, hogy a kísérszövegek tanúsága szerint a tizenhat felvétel közül három: Kodály SZIMFÓNIA-ja és PSALMUS HUNGARICUS-a, valamint Bartók CANTATÁ-ja most lát először napvilágot.

A karmester

Fricsay életrajzát a muzsikusszakma természetesen ismeri, a *Holmi* olvasója számára azonban hasznos lehet összefoglalni a curriculum vitae néhány tényét – annál is inkább, mivel a világsikert megelőző hazai pályaszakasz segít megérteni, pontosan elhelyezni a jelen cikk tárgyául szolgáló Bartók- és Kodály-felvételeket is. Fricsay apai ágon cseh származású, Magyarországra áttelepült muzsikusdinasztiában látja meg a napvilágot (1914. augusztus 9.). Apai nagyapja az olomouci (olmützi) püspökség énekesé („*apám és én örököltük tenorját; nem énekeltünk ugyan, de nagy hasznunkra vált zenekari munkánkban, mert segítségével mindig ki tudtuk fejezni zenei elképzeléseinket*”). Hasonlóképp nem henye életrajzi érdekesség, hogy a katonakarmester apa, Fricsay Richárd, aki fiát muzsikuspályára szánja, Ferencet a XVIII. század aranykorára emlékeztető, teljes körű képzésben részesíti. Nem elég, hogy Fricsay zongorát, hegedűt tanul, apai kívánságra – nem titkolva, hogy a zenekarban való majdani tökéletes eligazodás kedvéért – tizenkét-tizenhárom évesen előbb klarinétoznia, majd harsonáznia kell, végül ütőhangszereken játszik („*megtanultam a kettős ütést a kisdobon és a dobpergetést az üst-*

dobpáron. Még a török és a kínai cintányér között is különbséget tudtam tenni”). Mindezekhez csatlakozik tizennégy éves kortól – immár zeneakadémiai keretek között – a zeneszerzés. Az előképzésnek e ritka, kézművesipari alaposágáról olvasván nem nehéz megérteni, miért oly idiomatikusak hangszeres értelemben a későbbi nagy karmester felvételei, miért oly plasztikus és áttekinthető Bartók művei sorában az I. ZONGORAVERSENY, a TÁNC-SZVIT vagy a ZENE HANGZÁSA.

A Zeneakadémiára tizennégy évesen felvételiző Fricsay nem Kodály, hanem az apa jó barátja, Siklós Albert zeneszerzésosztályába kerül, ám a korszak valamennyi nagyságának óráira bejár (Bartók, Dohnányi, Kodály, Weiner). A gyermekkori széles spektrumú képzés és a zeneakadémiai tanulmányok után, de a világkarrier előtt van még a pályának egy sűrű és eseménydús alapozási időszaka: az az évtized, melyet Fricsay előbb katonakarmesterként, majd a Filharmonikusok élén Szegeden tölt, jelentős mértékben részt vállalván a város zeneéletének felvirágoztatásából. („*Amikor a Szegedi Filharmonikusokat átvettem, csak 260 bérletesünk volt. Még ma is büszke vagyok arra, hogy tízévi szegedi működésem alatt számuk kétezerre nőtt. Az évente 12 hangversenyen olyan vendégkarmagyk is felléptek, mint Dobrowen, Mengelberg, és szólistaként Dohnányi, Thibaud, Cortot, Szigeti és hasonlók.*”) Fricsay szegedi évtizedének gazdag és sokrétű tevékenysége, itteni fellépéseinek nagy száma s e fellépések színes repertoárja magyarázatot ad arra, hogyan szippanthatta magához szinte mágnesként a fiatal karmestert alig valamivel a felszabadulás után, csupán rövid budapesti periódust követően (Székesfővárosi Zenekar, Operaház) Bécs, Salzburg, Berlin – a nagyvilág zeneélete.

Ami az életrajzban ezután következik: a legélesebb fény és a legsötétebb árnyék. 1947-ben Fricsay szerződést köt a bécsi Staatsoperrel, 1948 és 1952 között, majd 1961-től a berlini Städtische (Deutsche) Oper, 1956 és 1958 között a müncheni Staatsoper, a már említett két intervallumban a RIAS-zenekar főzeneigazgatója. Hangverseny- és operakarmesterként sikereket arat Európa-szerte és a tengeren túl, díjakat nyer és kitüntetések kap, fesztiválokon ünneplik, és hanglemezek sokaságát készíti, partnerei a legjelentősebb

énekesek és hangszeres muzsikusok (köztük Yehudi Menuhin). Korán jelentkező, súlyos betegségével hat éven át küzd, míg végül e küzdelemben negyvenkilenc évesen alulmarad (1963. február 20.).

A szegedi koncertműsorok tanúsága szerint Fricsay már pályája korai szakaszában igyekszik a XX. század két nagy magyar zeneszerzőjének alkotásait repertoárjába illeszteni s lehetőség szerint gyakran megszólaltatni. A művek természetéből fakad, hogy ez Kodály esetében jár nagyobb sikerrel. A Szegedi Filharmonikusok, illetve a Szeged Városi Énekkar Egyesület műsorán 1934 és 1944 között nyolc alkalommal szerepelnek Kodály-művek (HÁRY-SZVIT, GALÁNTAI TÁNCOK, kórusok), három ízben Bartók-kompozíciók (RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA, MAGYAR PARASZTDALOK, KÉT PORTRÉ). E hangversenyek karmestere egy-egy koncert kivételével mindkét lista esetében Fricsay (Tóth Ferencné–Gyuris György: FRICSAY FERENC EMLÉKEZETE. Szeged, 1989). Külön figyelmet érdemel egy 1937. január 17-i, vasárnapi matiné-előadás, melynek során a Belvárosi moziban Fricsay a Szegedi Filharmonikusok élén (Komor Vilmostól egy szám idejére véve át a pálcát) a szerző közreműködésével vezényli Bartók op. 1-es RAPSZÓDIÁ-ját.

Az immár nemzetközi pódiumra lépő karmester XX. századi repertoárja éppenséggel nem nevezhető szűkösnek, bizonyos pontokon meglepő rugalmasságra utal (Berg: WOZZECK), ám egészében reális az a kép, mely Fricsayról mint alapvetően a klasszikus hangverseny- és operarepertoár megszólaltatójáról alakult ki a köztudatban. Ha radikálisan hiányzik diszkográfiájából szinte minden, ami a zenetörténetben a bécsi klasszika előtt keletkezett (a Haydnt megelőző zenetörténetet csupán egy Händel-hárfa-verseny és egy Gluck ORFEUSZ-keresztmetszet képviseli), úgy e hanglemezeletmű XX. századi fejezete vázlatosnak mondható. E fejezetet két vonás jellemzi. Fricsay egy-két elszigetelt művet vezényel a századforduló és a századelő alkotóitól (Rimszkij-Korszakov, Mahler, Debussy, Strauss, Glazunov, Dukas, Rachmaninov, Glier, Ravel, de Falla – a kompozícióválasztás slágerorientáltságát jelzik az olyan címek, mint TILL EULENSPIEGEL VIDÁM CSÍNYSZEI, A BŰVÉSZINAS, RAPSZÓDIA EGY PAGANINI-

TÉMÁRA, BOLERO, ÉJSZAKÁK A SPANYOL KERTEKBE), a szorosan vett XX. század területén azonban mint hanglemezekészítő, elsősorban ama komponisták felé fordul, kiknek műveivel a német nyelvterület zenekultúrájába való beilleszkedése során kapcsolatba kerül (Werner Egk, Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Wolfgang Fortner, Rolf Liebermann, Gottfried von Einem). Három név magasodik ki a XX. századi listából: öt jelentős kompozícióval (PETRUSKA, SACRE, ZSOLTÁRSZIMFÓNIA, CAPRICCIO ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA, MOVEMENTS ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA) Stravinsky, valamint a már részletezett repertoárral Bartók és Kodály. Hogy Fricsay, miután 1948-ban kizárólagos szerződést kötött a Deutsche Grammophon Gesellschafttal, milyen mellszélességgel vállalta a két magyar zeneszerző műveinek hangmezen való népszerűsítését, érzékeltetheti a számszerű mérlegkészítés: tényleges XX. századi hangfelvétellistájának tizennyolc egyéb tételcímével majdnem egyensúlyban áll *egy-magában* a Bartók–Kodály műcsoport tizenhét kompozíciója.

Ott és akkor – itt és most

Mi teszi Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeit izgalmassá a mai hallgató számára? A (joggal adható) banális válasz felől közelítve maga a kérdés válik feleslegessé: nagy előadóművész nagy interpretációi nem veszítenek aktualitásukból. Van azonban a kérdésnek valódi értelemmel bíró, mélyebb rétege: milyen visszhangot hív elő az *ott és akkor az itt és mostból*? Milyenek értékeljük történeti távlatból, a hangfelvétel-kultúra és az előadó-művészet időközben lezajlott változásait figyelembe véve e felvételeket?

Önértékükön túl ez az a szempont, mely Fricsay Bartók- és Kodály-lemezeit e sorok írója számára kiváltképp érdekessé teszi. Ha egy bő évtizedet a zenetörténetben egyetlen pillanatnak tekintünk – s miért ne tekinthetnénk annak? –, elmondhatjuk, hogy Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeinek „pillanata” mind a hangrögzítés, mind a Bartók- és Kodály-előadásmód esztétikájának alakulásában különleges intervallumként értékelhető.

Hogy mára e két fejlődésvonal: egyfelől a hangfelvétel-készítésé, másfelől az élő pódiumművészeté, tragikusan egybefonódott, ta-

paszthalhatja minden érzékeny zenehallgató. Követelményeivel és szempontjaival az előbbi mára visszafordíthatatlanul bekebelezte az utóbbit – borúlátó jóslatok szerint a fejlődés végén magának az élő zene hallgatásának mint társadalmi kommunikációs formának teljes megszűnése áll. Fricsay hanglemezkészítő munkásságának kezdete szinte pontosan egybeesik a hanglemez technikájának forradalmi változásával. Ekkor – 1951-ben – vezeték be a *long play* lemezt: a percnként 33 1/3 fordulatszámú, hosszan játszó korongot; 1958-ban jelenik meg a sztereofónia. Mindezek nagyszerű kibontakozás lehetőségét kínálják egy szuggesztív előadó-egyéniség számára. Már kínálják a lehetőségeket, de még nem uralkodott el a hangfelvételeken az a lassan kibontakozó, fokról fokra minden mást maga mögé utasító, kivitelezésbeli perfekcióigény, mely azután a hetvenes és nyolcvanas évek folyamán alakítja át a lemezkultúrát a műszerrel mérhető pontosságú, ám az élő előadó-művészet spontaneitásával immár egyre kevesebb kapcsolatot tartó, mindenekelőtt *dokumentumjellegű* felvételek műfajává. E tragikus folyamat szempontja felől közelítve Fricsay Bartók- és Kodály-lemezeinek egyik legfőbb élménye az, hogy az imént vázolt tendencia ezeket az előadásokat még nem érintette meg.

Miképp a Fricsay-felvételek időszaka a hanglemezkészítés történetének *már és még* kedvező fejezetét képviselte, akképp volt e periódus kedvező szakasza (kivált Magyarország határain túl) a Bartók- és Kodály-interpretációnak is. Ma, a kilencvenes évek végén, fél évszázaddal Bartók és három évtizeddel Kodály halála után mindkét életmű előadói kultúrájának keserves teherterele a sztereotípiákba dermedés, melyet immár nem is annyira folyamatként, mint inkább befejezett tényként regisztrálhatunk. Egy-egy kivételes előadói életmű (Kocsis Zoltán) teljes Bartók-fejezete kénytelen a sematizált értelmezések *ellenében* megfogalmazódni. (A Kodály-interpretációnak – ez is a Kodály-oeuvre sok tekintetben kényesebb helyzetét jelzi – tudtommal nincs a Kocsiséhoz hasonló animátora és purifikátora.) Ma a többség Bartókot „bartókosan”, Kodályt „kodályosan” játssza, és ezzel az interpretáció kérdése el van intézve –

vagyis a zeneszerzőről és a műről kialakított *sablon* az esetek túlnyomó hányadában elvárja a mű individuális arcát. Fricsay és felvételek tanúsága szerint érintetlen maradt minden effajta kísértéstől – olvasatai legfőbb vonzereje a zenélés frissességében, a rápillantás eredetiségében rejlik. Persze hiba volna a jelenséget misztifikálni, mindent a korszak erényeként tüntetve fel. Fricsay nemcsak azért olvasta hitelesen Bartók és Kodály partitúráit, mert a korszak, melyben hangversenyezett és felvételeit készítette, még nem termelte ki e szerzők életművével kapcsolatban később kitermelt sztereotípiáit, hanem legalább annyira azért is, mert *nagy karmester* volt. Olyan művész, aki, ha hosszú életet élhet, minden bizonnyal a későbbi évtizedekben, a Bartók- és Kodály-életmű emblemmá válásának idején is ugyanolyan közvetlen és magából a műből kifejtett előadásokat vezényelt volna, mint e felvételeken.

Amikor e recenzió megírására készültem, végignéztem a Fricsay- emlékkönyv (Rembrandt Verlag, Berlin, 1964) fotóanyagát. Azon felvételek többségén, melyek a karmestert vezénylés vagy próba közben ábrázolják, Fricsay nem használ karmesteri pálcát, hajlékony és humánus, leginkább a kórusvezetőkére emlékeztető mozdulatokkal dolgozik. Nem véletlen, hanem a lemezeken hallható muzsikálás szelleméből fakad, hogy Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeit hallgatva, ha magam elé képzeltem a karmestert, a pálcánélküli kéz jelent meg szemem előtt.

Zenekari művek

A HÁRY JÁNOS SZVIT Fricsay minden más Kodály-felvételénél erőteljesebben kiaknázza a sziporkázó színgazdagság eszközét, a hangszerezés változatos effektusait – egészében azt a meseszerűen illusztratív, játékosan pittoreszk részletekben bővelkedő zenekari írásmódot, mely sokkal jellemzőbb a HÁRY-SZVIT-re, mint a népiesség. Ahol persze a karmester széles dallamfelületeket talál, ott többnyire teret enged az árnyalatnyit mindig parlандós magyar népies dikciónak – függetlenül attól, hogy maga a dallam valóban népi eredetű-e vagy sem. A diáktüsszentés után így válik mindjárt kezdetben a hangszerezés felszíni rétegeinek villódzása alatt a ködökön

áttekintő múltba révedés espressívója a KEZDŐDIK A MESE alaptónusává. Mesteri, ahogyan Fricsay a hangszerelés rétegzettségét e tekintetben szinte tartalmi funkcióval ruházza fel: fent a zsongás, lent a mélység hínárjából lassú, patetikus mozdulattal merül föl a megálmódott emlék... A képeskönyv-lapozgatás öröme fűti s teszi aprólékosan részletezővé a BÉCSI HARANGJÁTÉK csengő-bongó előadását: külön élvezet hallgatni, ahogyan Fricsay a rövid tétel végkifejlete felé haladva az egymást követő dinamikai teraszokon mind feljebb hág, az emelkedéssel párhuzamosan kitarva a hangzás horizontját. Figyelemre méltó, hogy a DAL („*Tiszán innen, Dunán túl...*”) egymást követő hangszerelés-variációiban a karmester milyen kevéssé ad lehetőséget *dallamjátékosainak* (brácsa, oboa, kürt, oboa) a parlando dallamformálásra, a gyep-lőzítés eszközét rendre a strófák végét körülfordozó cifrázatoknak tartva fenn, sajátosan kiegyenlítve így a teljes tétel ritmikai lélegzetritmusát. Vérbő karikatúraként, az effektusokban tobzódó partitúra minden hatáselemét kiaknázza, ám ugyanakkor tudatos formálásban és mindvégig pontos kivitelezésben szólal meg a NAPÓLEON CSATÁJA. Ismét az interpretáció lélektani patikamérlegén kimért egyensúly teszi tökéletessé az INTERMEZZO lejtését-lüktetését, dinamikai arányait, hangsúlyait: a temperamentum erőteljes, a gesztusokban ott a romantikus nagyvonalúság, ám e gesztusok legbelső, kemény magja a fegyelem. Annál lágyabban, aranyló-mézedesen szólalnak meg a kürtök a középész kantilénájában. Végül A CSÁSZÁRI UDVAR BEVONULÁSA igazi finálé módján bontakozik ki Fricsay értelmezésében, rövidege ellenére magába sűrítve az addig megnyilvánult legtöbb zenei magatartásformát: groteszk karikatúrát éppúgy, mint tartást és pompát, aprólékos hangszerelési és ritmikai gesztusokra összpontosított előadói figyelmet éppúgy, mint a nagyforma dinamikus sodrását. A HÁRY-SZVIT Fricsay felvételén: remeklés.

A két nemzeti romantikus táncredő közül a MAROSSZÉKI TÁNCOK portréja a kevésbé barátságos – érezhetően nem is kíván megnyerőbb lenni. Fricsay sűrű, sötét vonóhangzással, daliás rubatóval indít. Az előadás hangsúlyozza a hangszerelésnek a GALÁNTAI-

énál lapidárisabb, egyenyagúbb jellegét. Az egész mű zord karaktere a döntő – ezen alapvetően még a színes epizódok hangszerzőlőinek hajlékony és könnyed megfogalmazása sem változtat, inkább csak annál jobban hangsúlyozza a témavisszatérések fojtott hangulatát, lassú vontatottságát. A GALÁNTAI TÁNCOK alapélménye: a visszatérő verbunkostéma méltóságteljesen kimért tánclépésinek lendülettel párosuló tartása, belső feszültsége. A vonóskar meleg, puha hangzásának háttere előtt rendkívüli szingazdagsággal – és a darab előrehaladtával mindinkább virtuózan – bontakoznak ki a fűvös szólók. Ha a MAROSSZÉKI TÁNCOK karakterisztikumai közül Fricsay a súlyos teher alatt vonuló nehéz lépteket és a magába fordultságot hangsúlyozta, itt épp ellenkezőleg: az érzékeny rubatójú és sok izes hangsúllyal fűszerezett előadásban dinamizmus és érzelmes-nostalgikus kitarulkozás adja az alaphangulatot. Igen hatásos tolmácsolás: a mű minden népszerű vonását tartalmazza – anélkül, hogy „eladni” próbálná a darabot.

Nehéz a recenziens helyzete a Toscanini emlékének ajánlott kései SZIMFÓNIA hangversenyfelvétele esetében (1961, Berliini Fesztivál – mint ismeretes, ugyanezen évben, augusztus 16-án Fricsay vezényelte Luzernben az ősbemutatót is). Fricsay és a RIAS-zenekar fordulatgazdag, temperamentumos előadásából süt a lelkesedés, a karmester mindent megtesz a mű sikeréért – s a mű valóban olyan hatásosan szólal meg, amilyen hatásosan egyáltalán megszólalhat. A kritikusai mondanó veleje: *lehetetlenre*, úgy látszik, még Fricsay Ferenc sem volt képes – nem tudott átlépni a mű korlátain. Az előadás hallatlanul színérzékeny, gazdagon kamatoztatja a hangszerelés finom áttűnéseiben rejlő hatáslehetőséget, azt azonban nem képes palástolni, hogy a bensőleg gyakran kevéssé tagolt nagy hangzásfelületek nem hordoznak igazán életképes tematikát: a sűrűn szinkopáló pentaton dallamosság, mely gyakran formulaszerű, s nem kevésbé gyakran idézi fel a hallgatói emlékezetben a kodályi szolfézs-gyakorlatok melódiavilágát, ebben az előadásban sem nyeri el azt a szuggesztivitást, amely alkalmassá tehetné arra, hogy egy szimfónia tematikus anyagaként meggyőzően funkcionáljon.

Bartók művei közül a KÉT PORTRÉ felvételén Fricsay rendkívüli formálókészséggel, szinte analitikus előadással világítja meg az IDEÁLIS arckép kontrapunktikus szólamszövetének fokozatos kiépülését, s ebben kitűnő partnere a hegedűszólót beszédes ritmizálással, árnyalt dinamikával és hajlékonyan előadó Rudolf Schulz. Szenvedélyes a wagneri ihletésű végtelen dallam folyondárszerű terjeszkedése, s az előadás vonzó erénye az is, hogy a hangzás az átszellemültség ezüstös fényét árasztja magából. A második, TORZ portré buktatója, hogy rövidsége miatt sok előadás képtelen e tételnek kellő nyomatékot adni, s így az, még mielőtt kibontakozhatna, gyakran súlytalanul röppen a semmibe. Fricsay sok fanyar színt kikeverő (egy-egy pillanat, néhány jóslatteli karakter megformálásának idejére egészen a MANDARIN némely mozzanataig előremutató) tolmácsolása mindenképp előtérbe szorítja a rubato szuverén alkalmazásával védi ki ezt a veszélyt.

A TÁNCZSVIT előadása részben virtuozitásával, részben a formálás céltudatosságával excellál. Fricsay egyetlen emelkedő ívben érzékelteti az első három tétel folyvást fokozódó lendületét, mind nagyobb feszültséget sűrítő ritmikái energiáit – anélkül, hogy ennek az emelkedésnek megvalósításában a ritornell lírai verbunkosdallamának távlatokat nyitón érzelemgazdag megfogalmazása a legcsekélyebb mértékben is megzavarná. Egzotikus keleti hangulatot áraszt keze alatt a Molto tranquillo IV. tétel párás mixtúrákat és szertartást idézőn recitativikus fűvös szólókat változtató antifónája, s végül szervesen kapcsolódik egybe a finálét előlegező V. és a teljes mű tematikai arzenálját feldolgozva-rekapituláló finálé, a VI. tétel. Ami a virtuozitást illeti, ez egyrészt a hangszerszólók spontán eleganciájú, gördülékeny egymásba fonódásában nyilvánul meg, másrészt azonban a formafolyamat karmesteri interpretációjában is: nincs egyetlen csomópont, formai kapcsolódás, mely ne volna átgondolt és átértékelve, ne kapná meg azt a természetes lüktetést és lendületet, mely funkcionálissá teszi és helyi értékkel látja el. A TÁNCZSVIT, ez a „sokizületű mű” bontatlan egységként hangzik fel Fricsay vezénylete alatt.

Zenei szempontból sugallatos interpretáció, ám a kivitelezés tökéletessége terén tán

nem minden részletében az eddigiék mércéjével mérhető a ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CELESTÁRA előadása. A tolmácsolás két magaslati pontja vitathatatlanul a két saroktétel. A fugális nyitó Andante hangzása tökéletesen homogén s egyszersmind világosan áttekinthető rétegződésű, formálása megszakítatlan ívű, kifejezésvilágának kozmikus fegyelmét is átvérzi a szenvedve küzdés szuggesztivitása. A körtáncfinálé ritmikái energiája lenyűgöző, különösen a végkifejlet előadásának temperamentuma figyelemre méltó. A III. tétel centrális szakaszának éjszakai effektusai e recenzió keretein belül először adnak alkalmat arra, hogy megemlítsék az a különleges affinitás, mely e felvételek tanúsága szerint Fricsayt a jellegzetes bartóki nocturno tételkarakter kivételes mértékben szín- és hangulatérzékeny előadójává avatta. A felvételnek az a részlete, mely miatt fenntartásaimat jelezni kellett, a szonáta formájú, scherzo karakterű II. tétel egy nem túl hosszú, de nem is elhanyagolható szakasza (242–372.): már a feldolgozási rész nagy felületet kitöltő pizzicatozenéjében feltűnik a játék lustasága, a ritmusok leragadása, majd a rekapitulációt megelőző visszavezetés folyondárszerű kromatikus motívumának tartás nélküli, alakatlan ritmizálása is meglepően kirí az igényességnek amaz átlagából, mely a kitűnő RIAS-zenekart egyébiránt jellemzi. (Talán e helyt érdemes általános érvényre közzébeiktatni: az együttes a felvételek tanúsága szerint élvonalbeli, érzékeny zenészek testülete, de világa *nem* az amerikai típusú, perfekcionista virtuozitásé – sokkal inkább az inspirált muzsikálás hibátlanul működő ösztöne az, ami munkájukban meghatározó. Az a fajta lemezhallgató, aki kedvét leli a hibákra való „vadászásban”, e tizenhat felvételen olykor találhat nem egyszerre megszólaló akkordokat, kissé pontatlan belépést, esetleg egy-egy kásás hangú szólót. E recenzió egyrészt nem tekintí feladatának az effélék beckmesseri lajstromozását, másrészt aki a legmagasabb rendű szellemiséget közvetítő előadások apró pontatlanságain fennakad, az ne hallgassa a Bécsi Filharmonikusokat sem...)

A DIVERTIMENTÓ-nak a KÉT PORTRÉ-hoz vagy a TÁNCZSVIT-hez hasonló, körüljárható tökéletességű felvételén alighanem az egyen-

súlyteremtés művészi törekvése a meghatározó. Egyensúlyteremtés a barokk concerto könnyed transzparenciát megkívánó műfaj-karaktere és az ízes-nehézkés népi hangszer-játék zamata; a telt vonós szimfonizmus és az ezt minduntalan központoszó csoportos szóló-játék; s végül: fény és árnyék között. Alighanem ez utóbbi a legfontosabb – Fricsay felvételén ez hangsúlyozza a mű három tételének organikus egységét. Az előadásban érvényesül a Molto Adagio közértétel monológjának személyessége és tragikum, ám e tragikum ábrázolásában Fricsay inkább él a jóslattelen fojtott atmoszféra megteremtésének eszközével, mint a drámaisággal, a gesztusok felfokozásával. Ugyanakkor a két saroktétel megfelelő területein erősre satirozza az árnyéket: a nyitótétel súlyának érvényesítésében különösen fontos szerep jut annak a kemény és zord központoszónak, melyet a mozgékony dallammenetek közé minduntalan becsapódó fortissimo tutti unisonók kontrasztanyaga képvisel. A vonósok hangminőség és játéktechnika terén egyaránt magasrendű partnerei a karmesternek, aki érzékelhetően a klasszikusan kiegyensúlyozott – mélységet és magasságot egyaránt bejáró – mű portréjának felmutatását tűzi ki célul.

Ama felvételekkel ellentétben, melyek a CONCERTO mutatós felpolirozásával, a kompozícióban tagadhatatlanul munkáló hatás-keresés abszolutizálásával akarva-akaratlanul a Bartók állítólagos „amerikai stílusáról” terjesztett elképzeléshez szolgáltatnak interpretációs érveket, Fricsay olvasata, úgy tetszik, ismét egyszer a művet és csakis azt akarja látni-láttatni, a hozzá tapadó képzetekről tudomást nem véve. A balladai indítású nyitótétel hangzása tagolt, de nem dekoratív, a gesztusokat tartás fékezi és lendület vezérli, hiányzik azonban belőlük minden szinpadiaság. A PÁROK JÁTÉKA korántsem kiélezett, inkább visszafogott – a recenzens némely ponton úgy vélte, az elsődlegesen mozdulat inspirálta tétel valóban kommunikatív előadása tán több humort s – mint a címben áll – játékos-ságot igényelt volna. Az ELÉGIA ritmizálását parlando lélegezteti, a recitativikus vonósdallamoknak verete, mély tragikum van – e tétel a felvételen (a bartóki szimmetriaelvű dramaturgiához híven) a kompozíció súlypontja. Először az INTERMEZZO INTERROTTO hallga-

tásakor érezzük, hogy Fricsay az erős kontrasztok eszközét alkalmazza: a három tematikus réteg és karakter élesen elkülönül. Igazán csak a Fináléban lazítja meg a karmester a gyeplőt: innen, a felépítésében és kifejezőmódjában egyaránt nagyvonalú zárótétel felől visszatekintve úgy érezhetjük, Fricsay az egyes tételeket is nyomatékosan a nagyforma részeiként, abban elfoglalt helyi értékük fokozott figyelembevételével vezényelte, ez utóbbi, a műegész értelmezésében pedig a kifejezés intenzitásának és a hallgatóval való kommunikáció közvetlenségének beosztó fokozását tekintette alapelvének. Ekképp Fricsay CONCERTO-felvételét talán az ideálisnál árnyalatnyit erősebben uralja a tudatosság fegyelme, ám az így megszülető összkép értéket képvisel a csillogón effektusközpontú CONCERTO-előadások dömpingtermése mellett.

Versenyművek

Az op. 1-es RAPSZÓDIA (1904) a hangját megtaláló zeneszerző érett kori műveit megelőző periódus kompozíciójának felvételeként bizonyos értelemben elkülönül a többi Bartók-lemeztől, ám annál érdekesebb hallgatni, hogyan közelít Fricsay és Anda Géza, a három zongoraverseny előadópárosa e korai opus-hoz. A formálás széles íve és lendülete magabiztosan tereli a hallgatót a műfaji származásvidék, a kétrészes, lassú-gyors felépítésű liszti rapszódia felé. Ugyanezen asszociációt erősíti fel a zenekar és a zongora dallamainak rugalmas, a tematika rögtönzésszerű vonásait tudatosító kibontása. Ami pedig a karaktereket és a kifejezőmódot illeti: Anda Géza nemcsak vehemensen és makulátlan virtuozitással zongorázik, ám előadása magába sűríti azt a hamisítatlan kuruc virtust is, mely az ifjú, hazafias Bartók kompozícióinak egyik alapvető magatartáseleme.

Az 1943 óta együtt muzsikáló Fricsay és Anda 1960/61-es megfogalmazásában a három zongoraverseny egyszerre elkülönülő táblákból álló triptichon s ugyanakkor a műfaj bartóki fejlődésvonalának megszakítatlan, érzékeny rajzolatú görbéje, melyen belül indokolt együtt jellemezni az első két koncert tolmácsolását. A két felvétel sem egybe nem mossa az 1926 és 1930/31 közti markáns különbségeket, sem ellendarabként nem állítja

szembe egymással az első és a második koncertet – sokkal inkább egy szerves felépülés folyamatába világít be; egy folyamatba, melyben a második versenymű nem tagadja vagy feloldja az első, hanem feltételezi és kiteljesíti azt. Anda Géza zongorahangja az első koncertben szenttelenül szikár, merő csont és in, a karakterizálás élesen fekete-fehér, az előadói magatartás kérlelhetetlen és egyetlen képzeletbeli pontra szegezten inkantatív. Megunhatatlan újra és újra megfigyelni, hogy a második versenymű Anda-féle olvastata a vázt nem tagadja meg, csupán bőkezűen kitölti: a száraz perkusszív ritmika csontjai és inai közti tér megtelik izommal, kötőszövettel – az értelmezésen eluralkodik a játékoság; ami kiélezett és feszült volt, most eredendő energiáit a rugalmasságban és a virtuozitás örömeiben oldja fel. Nagy a váltás a billentés, a zongorahang színe tekintetében is: a második zongoraverseny árnyalatok szivárványskáláját festi – a tónus, mely korábban tompán kopogott, most cseng, zeng, fényt áraszt. Külön mondatot érdemel a második koncert háromrészes középtétele, a keretrezs „mélyhűtött” vonósharmóniáinak nem e világi szinköltészetével, a zongora orpheuszi monológjainak személyességével és a centrális scherzo szakasz elementáris, látomásosan szuggesztív előadásával: ez a tétel nemcsak a három zongoraverseny interpretációegyüttesének, de Fricsay összes Bartók-felvételének is jellel megjelölt pillanata.

A harmadik zongoraverseny előadásának ritka megszólító ereje ama képességben rejlik, melyet színészi teljesítmények jellemzésekor az *eszköztelesség* terminus technicusával szoktak illetni: Fricsay és Anda minimálisra csökkenti mindazt, ami interpretáció, közvetítés, előadói hozzátétel. *Kívül, felül, túl* – ezek a kulcsszavak a szinte anyagtalannul áttetsző, a műnek az első két koncerthez képest úgy szólván kamarazenei faktúráját hangsúlyozó, többnyire a vágytalan derű lelkiállapotát sugárzó, a fájdalmas resignáció vagy épp az erő hatásától (II. és III. tétel) inkább csak megérintett felvételen.

Könnyen kapcsolható a HEGEDŰVERSENY lemezének jellemzése a harmadik zongoraversenyéhez: noha alapvetően más dimenziók közepette, az előadás itt is egy mű klasz-

szikus lekerekítettségét, kiegyenlített arányrendszerét hangsúlyozza. Fricsay keze alatt a formálás, a gesztusrendszer, a hangsúlyok egyaránt a kompozíciónak a versenymű-műfaj beethoveni–brahmsi fejlődésvonalába illeszkedő nagyságrendjét tudatosítják. Varga Tibor tartalmasan karcsú, ám ha kell (például a nyitótétel cadenzájában), erőteljes tónusú hegedűjátéka a saroktételekben feszes tartású, ám egy-egy fordulat észrevétlen fellazításával mégis újra és újra szabad lélegzethez jut; ugyanilyen egyensúlyérzékkel engedi a művész váltakozva elsőbbséghez jutni szólamában egyfelől a kantilénát, másfelől a ritmika, a gépies előrefűródás jegyében fogant jellegzetességeket. A bensőségesen gesztikus dallamformálás foglatában az Andante tranquillo középtétel alapélménye, hogy az egyes karaktervariációk újabb és újabb hangszeres játékmódjait Varga Tibor rendre zenei magatartásváltásokként ábrázolja: így a téma a bemutatás és a tételvégi visszatérés között, a hat variáció során valóban szubjektumként viselkedik, metamorfózison esik át. Külön figyelmet érdemel az az érzékenység, mellyel Fricsay irányítása alatt a Berlińi Filharmonikusok e tétel aprólékosan kidolgozott hangszereleési effektusait érvényesítik.

Oratorikus kompozíciók

Tanulságos megfigyelni, hogyan viselkedik két, élményvilágával, nyelvi közegével alapvetően a magyar (illetve a CANTATA PROFANA esetében a közép-kelet-európai) kultúrában gyökerező, azt jelképező oratorikus mű fordításban, a német nyelv lejtésének, hangzásának és ritmusvilágának engedelmeskedve. Tapasztalatom szerint a szituáció a PSALMUS HUNGARICUS felvétele esetében hozzájárult egy téves elképzelés megvalósításához, a CANTATÁ-ban viszont tartalmas megoldást hozott, olyan hangsúlyáthelyezéseket eredményezve, melyek nem hamisítják meg a művet, csak épp más tulajdonságait helyezik előtérbe, mint amilyeneket a hazai előadásokból megszoktunk.

A PSALMUS felvétele koncerten készült. Bár némely ponton a szokásosnál több köhögés zavarja, s az önfleedt pillanataiban zenekarával együtt éneklő karmester hangja is eljut a mikrofonokig, mégsem gondolnám,

hogy e – koncertlemezek esetében szóra sem érdemes – kísérőjelenségekkel magyarázhatnánk a felvétel több évtizedes publikálatlan-ságát. Az *interpretációt* érzem vitathatónak: a probléma gyökere részben Ernst Haefliger szólamfelfogása, részben Fricsaynak a teljes műről alkotott – s következetesen megvalósított – elképzelése. Már maga a német fordítás is elkerülhetetlenül és fájdalmasan kénytelen meglágyítani azt a feszes tartást, azokat a daliás éles ritmusokat és kezdőhangsúlyokat, melyek a PSALMUS-ban egy egész világgép hordozói, Haefliger azonban önkéntesen is továbbfolytatja e karakterológiai-esztétikai filézést, kicsontozván magának a Zsoltárosnak a jellemét. Szép hangon, kulturáltan és intelligensen énekel, de vagy nem ismerte a mű előadói hagyományát, vagy ha igen, úgy talán meg akarta mutatni, hogy ő mást fedez fel a darabban. Ez a *más* azonban nem Kodály PSALMUS-a. Haefliger Zsoltárosának énekéből hiányzik a lendület és indulat, a panasza ereje és szenvedélye, annak az egyenes gerincű embernek az alapállása, aki még Istenhez is emelt fővel szól.

Eddig mindez érthető: német énekes saját felfogással, melyet a karmester engedett érvényesülni. Az igazán furcsa Fricsay értelmezése. Némi túlzással azt mondhatnánk: furtwänglerien lassú tempókat vesz, s a nagyformát minden lehetséges ponton cezúrákkal pihenteti. A *himmlische Länge* azonban éppúgy hűti a kodályi hevületet, mint Haefliger artisztikus, de langy szólamformálása, a hangsúlyozott cezúrák pedig széttagolják a kompozíciót, minduntalan megakasztva annak lendületét – a folyamat újra és újra megtorpan, a forma szakaszokra bomlik. (A lassú tempókról: a partitúrában 23 perc a mű megadott terjedelme, maga a 74 éves szerző 1956-ban Rösler Endre szólójával készült lemezén 24'15" időtartamú PSALMUS-t vezényel – ehhez képest Fricsaynál a durata 28'11".) Fricsay PSALMUS-felvétele érdekes és tanulságos különlegesség, melyet azonban nem neveznék előadói alternatívának, mert olyasmit iktat ki a mű jellegzetességei közül, ami azoknak nélkülözhetetlen eleme.

A PSALMUS-éval ellentétben a CANTATA PROFANA felvétele feszes, pergő, összefogott

előadást rögzít (itt nem koncertről van szó: ez a hanglemmez stúdióban készült). Erősek, sőt filmszerűen élesek a kontrasztok, természetes gesztussal virtuóz a zenekari és a vokális megmunkálás – e felvétel hallgatója, ha nem tudja, tán nem is gondolná, milyen elképesztően nehéz minden tekintetben e mű méltó megszólaltatása. Műfaji szempontból ez az értelmezés mintha kevesebb súlyt helyezne a kompozíció mitikus hátterére és misztériumjellegére, takarékosan adagolja a sejtlemességet és a titkot, ám a koncertált, fegyelmezett megszólaltatás felerősíti az *európai zenetörténelmi* konnotációkat, a passiók alap-karaktert – ez a benyomás mindjárt a mű elején megfogalmazódik, és mindvégig kitart. A kettős kórus fokozottan turbaként viselkedik, a zenekari kontrapunktika plasztikus átvilágítása is minduntalan a bachi gyökerekre irányítja a figyelmet.

A hallgatót újra és újra elismerésre készíti a két énekes pompás teljesítménye: a magyar előadói gyakorlat hozzászoktatott minket, hogy a kórus az I. és II. rész több pontján az éneklést kiáltozással helyettesíti, előadásmódként csúsztatva el bizonyos felkészültségbeli fogyatékoságokat. A RIAS-kamarakórus és a Szent Hedvig-katedrális énekkara a legforróbb pillanatokban sem szűnik meg *intonálni*. Helmut Krebs cizellált tenorszóloival járul hozzá a felvétel sikeréhez: tisztán énekel, orgánuma hajlékony és teherbíró – győzi a gyilkos magasságokat is. Energetikus szólamformálásába az Átváltozott, a túlsó oldalról beszélő hűvösen rituális távolságtartása vegyül, amit izgalmasan ellenpontoz az apát megformáló Dietrich Fischer-Dieskau gonddal részletezett előadásmódjának fájdalmas és keresetlenül e világi szelidsége. Ez az éneklés nem tart távolságot, primer és személyes. Tapintható a különbség mögötti logika: az „öreg apó” nem ment át a hídon, megmaradt annak, aki volt – ő szólhat az érzelmek hangján. Fricsay CANTATA PROFANA felvétele egyéni árnyalatú műfajértelmezésével inspiráló élmény, pontosságával pedig már 1951-ben messze felülmúlja a kompozíció hazai megszólaltatásainak *ma is érvényes* átlagát.

Csengery Kristóf

KOCSIS ELŐTT TISZTELETTEL MEGHAJOL A ZONGORA

**Zoltán Kocsis in Concert
1973–1986**

Franz Schubert: f-moll impromptu
Liszt Ferenc: Csárdás obstiné
Szergej Rahmanyinov: Esz-dúr etűd op. 33/7
Szergej Rahmanyinov: A-dúr prelűd op. 32/9
Szergej Rahmanyinov: E-dúr prelűd op. 32/3
Fryderyk Chopin: g-moll ballada op. 23.
Fryderyk Chopin: c-moll mazurka op. 56/3
*Richard Wagner–Kocsis Zoltán: Viráglányok
 jelenete és finálé a Parsifal II. felvonásából*
Liszt Ferenc: Notturmo (Liebesträume, No. 3.)
Liszt Ferenc: Ave Maria (Lebert & Stark)
Liszt Ferenc: Venezia e Napoli
Kodály Zoltán: Székely keserves
Hungaroton Classic. HCD 31 679

Kocsis Zoltán írja új CD-jének kísérőfüzetében, hogy a lemez műsor-összeállítását és a művek előadói megközelítését Liszt Ferenc művészi attitűdjé hatja át. A CD négy Liszt-kompozíció mellett olyan zeneműveket tartalmaz, amelyek Liszt játszott vagy játszhatott volna (Schubert, Chopin, Wagner), illetve amelyek nem születhettek volna meg Liszt zeneszerzői-zongoraművészi habitusának hatása nélkül (Rahmanyinov, Kodály). A CD-n hallható tizenkét zongoradarabból hét már 1980-ban megjelent egy Hungaroton-feketelemezen, amelyen 1971 és 1978 közötti koncertfelvételeit adta ki Kocsis. A régi lemezen a hét romantikus zongoradarabhoz Bartók és Schönberg egy-egy kompozíciója társult – helyükre az új CD-n néhány 1983-ban és 1986-ban készült felvétel került. Ezek az új darabok logikusan illeszkednek a Liszt Ferenc alakja köré épített dramaturgiai koncepcióba.

Liszt „szelleme” a művek előadói megközelítésében tulajdonképpen csak áttételesen ragadható meg. Valójában Kocsis interpretációs elveit vesszük górcső alá, az ő művészi meggyőződésének jellegzetességeit próbáljuk meg feltárni. De hogy egyáltalán beszélhetünk interpretációs elvekről és művészi meggyőződésről, abban vitathatatlanul osztályrésze van Lisztnek, illetőleg az ő kiemelkedő

szerepének a zenei előadó-művészet emancipációjában.

A virtuozitás a zenei interpretációban elengedhetetlen. Kocsisnál azonban sohasem a l'art pour l'art önimádó csillogását vagy a léha közönségbűvölést szolgálja. Technikai tudása páncél, amely bőrre tapadt, úgyszólván testének részévé vált; ilyen vértetben mérészen járhatja be a zongora birodalmát. Ezért játssza Kocsis a CSÁRDÁS OBSTINÉ-t, a VENEZIA E NAPOLI-t, ezeket a briliáns variációsorozatokat. Minden variáció egy-egy technikai probléma bemutatása: a dallam és a kíséret hangerőviszonyának kialakítása, akkordfelbontások, pergő futamok, nagy hangköztávolságok, gyors tempó – egyszóval mindaz, amit egy zongoristának tudnia kell.

És Kocsis kétségtelenül sokat tud. Még a VENEZIA E NAPOLI felvételén hallható „pedálba rúgások”, a le nem játszott hangok és „félrement” akkordok mellett is elképesztő a technikai biztonsága. Valami mégis hiányzik mindkét Liszt-kompozíció előadásából, éspe-dig az, ami jószerivel közvetíthetetlen. A felvétel ugyanis nem tudja megőrizni, nem tudja visszaadni a koncertterem levegőjét, Kocsis játéknak primer hatását, jöllehet Liszt ezekben a műveibe eleve „belekomponálta” ezt az effektust.

A Wagner PARSIFAL-jának II. felvonásából kiemelt VIRÁGLÁNYOK JELENETE ÉS FINÁLÉ-ból is, amelyet Kocsis átdolgozásában hallhatunk a CD-n, a színház atmoszférája hiányzik. Habár Kocsis valóban mindent megtesz (elkülöníti a zenekari kísérszólamokat a dallamoktól, ha kell, zenekari hatást teremt stb.), interpretációja mégsem nyújtja az operai előadásokból ismert katartikus élményt.

Mindazonáltal a koncertfelvételeknek is megvannak a maguk pozitívumai. Megőrzik számunkra Kocsis játékmódjának jellegzetességeit, zongorahangjának színeit, előadásának tónusát és főként gondolatait a muzsikáról.

Szép pianókat, cantabileket hiába keresünk Kocsis zongorajátékában. Csengő, feminin hangok helyett inkább sokféle különleges hangszin szólal meg zongoráján. Schubert F-MOLL IMPROMTU-jében nincsenek gyöngyöző skálák, futamai sokkal inkább hidegek és kopogósak. Chopin C-MOLL MAZURKÁ-jának hangvétele sem idézi „elomló” hangjával a tüdőbajos Chopint. Liszt NOTTURNÓ-jának

dallama is sötétebb tónusú – kissé nazális hang, mintha magas fekvésű cselló vagy angolkürt játszaná.

Merőben technikailag vizsgálva ezt a hangminőséget, úgy tűnik, Kocsis hangjai nem csengenek fémesen. Ezeket a hangokat valamiféle homály veszi körül. Ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy Kocsis billentése körvonalazatlan lenne. Sőt épp ellenkezőleg: ez a billentés céltudatosan mindig egy pontra irányul. Mintha a billentyűzet és a kalapácsok között, a zongora húrjaira átlósan, vékony és feszes húr lenne kifeszítve. Kocsis minden hangja ennek az imaginárius húrnak az érintésekor születik meg. Ezzel egyrészt konstans hangminőséget hoz létre, másrészt – tekintettel arra, hogy a hangszer belsejében jön létre a hang – tudatosan lemond arról a csábító lehetőségről, hogy a billentyűk felszínén zongorázzon, és csilingelő hangokkal bódítsa el hallgatóságát.

Természetesen az előadói koncepcióval is megmagyarázható, hogy miért mond le Kocsis a „szép” zongorázásról. Tudja, hogy neki a mű mondanivalóját kell közvetítenie, s ehhez be kell hatolnia az adott alkotás legmélyébe, rá kell találnia a zenedarab igazi jelentésére. Ahhoz pedig, hogy előadásával kibontsa a mű lényegét, nem elegendő a szép hangzás, ahhoz sokkal több (és sokkal kifinomultabb) előadói eszközzel kell élnie.

Kocsis például mindig gondosan és érzékenyen kiemeli a fontos modulációkat, hangnemi kitéréseket. Ritmusai is feszesek, karakterisztikusak. Tehát az előadáskor nemcsak sokféle hangszínnel él, hanem a hangnemi, harmóniai, ritmikai effektusokat is élesen körvonalazza. Ebből fakad, hogy Kocsis játéka felettebb gesztikus. Ezekre az apró kifejezőelemekre külön érdemes felfigyelni. Chopin G-MOLL BALLADÁ-jában az első témát minden egyes alkalommal félzárlat előzi meg. Így annak ellenére, hogy a téma domináns felütéssel kezdődik, ez a felütés egyben az előtte elhangzó félzárlat feloldása is lesz. Kocsis előadásában az első téma felütésének kettős funkciója mindig tisztán megfigyelhető – a feloldás összeolvad a felütéssel.

A G-MOLL BALLADA előadásában egyébként, már csak a balladaműfajból adódóan is, fontos szerepet játszik a zenei eszközökkel létrehozható narrativitás. Ezért beszédek a triolák, ezért erőteljesek a hosszan tartott

hangok. S ezért „hadarnak” a rövidebb ritmusértékek, miközben az őket lezáró hosszabbak felé törekszenek, hogy ott végül elérjék céljukat. De nemcsak mimikus eszközökkel lehet elmondani a zenei folyamatot. Néha egyszerűen csak rá kell találni a darab kulcsmondatára (zenében inkább kulcsfordulatnak kellene nevezni), és ebből kiindulva kell felépíteni az interpretációt.

Schubert F-MOLL IMPROMTU-jének hidegen kopogó, fel-le száguldó skálái csak az óramutatók egyenletes járásához hasonló, 3/8-os mozgásformula tükrében válnak érthetővé. A coda végén, a stretta előtt megáll ez a mozgás. Tudjuk, hogy most valójában egy óra állt meg – azaz eljött valakiért (értünk?) a halál. Kocsis szenvtelenül abbahagyja játékát, majd kétütemnyi szünet következik. Egy apró akcentus, picit rövidebb vagy hosszabb szünet, és semmivé lesz a megrázó élmény. És akkor nem értjük meg azt sem, hogy ezek a hidegen közömbös, elképesztő modulációs köröket bejáró, kopogó skálák tulajdonképpen egy kísérteties haláltánc képeit idézik.

Szintén egy-egy apró ötletből indul ki Kocsis Rahmanyinov ESZ-DÚR ÉTUDE-TABLEAU-jának és Liszt AVE MARIÁ-jának előadásában. Az ÉTUDE-TABLEAU-ban egészen az utolsó ütemekig csak akkordokat, akkordfelbontásokat és dallamtöredékeket hallunk. Amikor elérkezünk a darab csúcspontjához, a nagy fortéhoz, a bal kézben megszólal a dallam. Kocsis hősies tónussal emeli ki a darab végére megszületett dallamot. Liszt AVE MARIÁ-jának akár a „Variációk harangokra” címet is adhatnánk. Már a kompozíció elején, a jobb kéz kezdő Ave Maria-dallamában benne rejlik a harangzás effektusa; ebből hozza létre Kocsis a darab végén hallható nagy, ünnepi harangzúgást. Kodály SZÉKELY KESERVES-ében a „*Sirass, édesanyám...*” szövegkezdetű népdal parlando-rubato előadásával Kocsis lenyűgöző hitelességgel idézi fel a paraszt-asszonyok énekét.

Nem szokványos az a Chopin-kép, amelyet Kocsis a C-MOLL MAZURKÁ-ban állít elének. Ahogyan édes-bús hangon elkezd játszani a kompozíciót, sorban elvonulnak előttünk a táncok, és érezzük, hogy az egészből mindössze csak a suhanás, a könnyed szellő marad meg az emlékezetünkben. Valóban, Chopintól nem is várunk mást. Ám amikor megszö-

lal a coda, rádöbbenünk arra, hogy a zongorista rögtönözze ezeket a könnyed, táncos dallamfoszlányokat, és hogy ez a zene sohasem hangzik fel többé ugyanígy. Szembesülünk az elmúlással, és megértjük, hogy miért olyan borongós, olyan végtelenül szomorú Kocsis Chopin-hangja.

Kocsis egyébként is kivételes érzéssel nyúl az egyes művek tónusához. Nagyszerűnek találom, ahogyan megfogja az AVE MARIA, a három rövid Rahmanyinov-darab vagy Chopin G-MOLL BALLADÁ-jának alapaffektusát. Elemében van, ha megzengetheti az egész hangszert, ha súlyos léptű, mackós akkordokat játszhat (mint az E-DÚR PRÉLUDE-ben vagy az AVE MARIA harangzúgásában), ha elhitetheti velünk, hogy milyen bonyolultan kontrapunktikus az A-DÚR és az E-DÚR PRÉLUDE. Szeretem, ahogyan gyúrja-gyömöszöli a zongorát az ESZ-DÚR ÉTUDE-TABLEAU-ban és az E-DÚR PRÉLUDE-ben. Boszorkányos mozdulataival hozza létre azokat a mozgással teli, energikus fortékat, amelyekről zsong-bong az egész zongora. Hatalmas küzdelem ez művész és hangszere között, amelynek végén a zongora tisztelettel hajol meg Kocsis előtt.

Dalos Anna

SZIMFONIKUS PERCEK DOHNÁNYIVAL

Dohnányi Ernő: fisz-moll szvit op. 19 (1908–1909); D-dúr hangversenydarab gondonkára és zenekarra op. 12 (1903–1904); Szimfonikus percek op. 36 (1933)

Közreműködik: Onczay Csaba, gondonka, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus zenekara. Vezényel: Vásáry Tamás Hungaroton Classic, 1996. HCD 31 637

*„Csak a szívárvány várt még mindig.
Folyton szebb lett, ahogy bukott”*

(Ady)

Örvendetes, hogy Dohnányi műveinek közelmúltban elindított magyarországi lemezfelvétel-sorozata szimfonikus alkotásokkal

gyarapodott. (Az előző lemezen az I. és II. ZONGORAVERSENY szerepelt [Hungaroton, 1994].) Dohnányi pályatársának, Lajtha Lászlónak zenei örökségéből ugyancsak frissen került néhány darab a lemezboltokba. E művek életre keltése nyomán a század magyar zenetörténetének térképe némileg átrajzolódt, sőt szintvonalai is ártrendeződték.

Az ízlés – személyiségjegy. A műalkotások univerzumában a szerző ízlése jelöli ki a mű legfontosabb külső és belső koordinátáit, és biztos útmutatóként, búvópatakként kíséri végig a szerzői életutat is. Az ízlés makulatlansága, a személyiség rendíthetlensége, az őserő és öntörvényűség Bartók Bélát vezérelte a legbiztosabban, életmű és életút utolérhetetlen kongruenciáját hozva létre.

Dohnányi Ernő, aki a század elején pianistaként már Európa legtöbb hangversenytermét meghódította, elbűvölő kamaramuzsikus, kedélyes társasági lény és nem utolsósorban csodálatosan megújulni képes személyiség volt, azonban zeneszerzőként szerényebb képességeket mutatott.

Bartókot ihlette a természethez, a népzenehez, ősi mintákhoz vezérelte, Dohnányinak leginkább a csillogó polgári szalonokhoz, a társasági élethez, a konzervatív német hagyományhoz volt köze. Bartók ideges érzékenysége szellemi produktumokban talált kifejezésre, Dohnányi fojtottan érzéki lényét intellektuális humorba oldotta. Míg Bartók művei az éjszaka titokzatos hatalmával, a szerelem árnyaival szembesítenek, mégis reményt táplálnak – addig Dohnányi játékosága, felszínesége sokszor fáradt reménytelenségbe hull. A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI szerzője sosem felejtette el, milyen a hajnal derengése, Dohnányi már fiatalkorában is a késő délután sugarait figyelte. Míg Bartóknál minden izzó, pőre drámaiságban mutatkozik meg, addig a VARIÁCIÓK EGY GYERMEKDALRA szerzője az egészről absztrakt, színes, derűs álomképet dédelget csupán. Bartók merész akusztikai alakzataival a világból addig ismeretlen tereket hasított ki, Dohnányi az elődök zenei eszközeivel az ismerőset festette varázslatosabbá, otthonosabbá.

Tóth Aladár Dohnányiban egyenesen a kispolgári kultúrából kinövő reproduktív zsenit látta, Szabolcsi Bence a késő romantika magyarországi követének tekintette, és eze-

ket az ítéleteket helyénvalónak találjuk. Tény, hogy Dohnányi a César Franck, Bruckner által meghatározott zenetörténeti sorba tartozik, ebbe a különös sóvárgó, átmeneti nemzedékbe, amely a régi világ pusztulásán túl, de az új csodák felépülte előtt egy életen át a stíluskeresés magányos útját járta; abban az időben, amikor ő II. ZONGORAVERSENY-ét komponálta (már a tengerentúlon), John Cage preparált zongorával kísérletezett...

Dohnányi zenei gondolatai személyesek, de csak ritkán eredetiek. Semmit sem merített a klasszika, romantika ultrafejleményeiből, nincs köze a késői Beethoven szabad modulációihoz vagy Schumann, Paganini démoni virtuozitásához. Debussy, Schönberg harmóniai pedig nem szűrődtek be zenei világába. Bartók archaikusat és modernet fuzionáló törekvései, sőt még Kodály lírai akadémizmusa is konstruktívnak hat a Dohnányi-opusokkal való összevetésben.

Bizonyos hatásokra viszont zeneszerzőként túlságosan érzékeny volt, Mahler, Bartók, Stravinsky, sőt Grofé hatása is felfedezhető amerikai emigrációjában született kompozícióiban, például a II. ZONGORAVERSENY-ben. Zenei elődeit tekintve leginkább Brahms-hoz köthető dallamformálása, kísérletfigurációi, klasszikus formaterve, az érzéki, finom harmóniák kezelése, a melodikus stílus, a kölcsönös kapcsolatokkal átszőtt strukturális szerkesztés. Viszont egyedülállóan dohnányis vonás a pazar hangszerelés, a szecessziós zenekari szövés mód. A műzenei és nemzeti elemek divergenciája nála csökken az öt megelőző komponistanemzedékekhez képest, ám a megjelenő magyaros kolorit könnyednek, elmosódottnak, inautentikusnak hat.

A D-DÚR HANGVERSENYDARAB op. 12 Dohnányi bécsi éveiben keletkezett. Ez a három lazán egymáshoz kapcsolódó tételből álló öszi, fojtottan érzelmes darab elmosódott hangulatképek sora.

A mélyből felzengő melankolikus csellótéma töri meg a vonós kísérőszólamok plein air fény-árnyék játékát. Ez Dohnányi egyik legszebb melódiája, amit valaha is írt. A témát aztán az egész zenekar átveszi, széles ívű keringő zeng a húrokon. A tétel második csellótémája harciasabb, kromatikus dallamrajza felfelé törő. Dohnányi zenekarkezelésében itt

már felismerhetjük az oly jellegzetes, későbbi darabjaiban is megjelenő hangzasképet, a vonóstremolók mögött megszólaló fúvósokat (klarinét, kürtök, oboa), valamint a természetes ifjúkori brahmsi utánérzést (motivika, kísérletfigurációk felrakása). A transzparens zenekari szövet a szalon- és a filmzene határán egyensúlyoz, gyakran képi asszociációkat lobbant fel, nem érzékelhető belső gondolatosság, csupán elpáadt utalások sokasága: minden lebegés, elpattanó szikra, mikromód tünelemény. Bár semmilyen zenei milandomintázatban nem mutatható ki, mégis jelen van egyfajta magyaros kolorit.

Az adagio szuggesztív, szép főtémája kibontakozása során tonalitásában folytonosan elmozdul. E tételrész legkiemelkedőbb részlete a mélyből feltörő csellószólam és a magából ereszkedő oboaszólam egybekulcsolódása.

A harmadik tematikus részben az első rész két főtémája tér vissza, a kadenciában pedig az adagio főmotívuma. Jellegzetes a koravén stilizáció: a legerőteljesebb kitörés fáradtan hull alá, győzedelmes megállás híján bágyadt elhalkulás, fénytelen csalódottság érzékelhető az üstdobok tompa zengésében.

A győzedelmes FISZ-MOLL SZVIT op. 19 a már Európa-szerte ünnepezt, pályája csúcán lévő zongorista alkotása. Komponálásához Dohnányi a PIERRETTE FÁTYOLA balettzene megírása után fogott hozzá. Mottójaként idézhetnénk a mester mondását: „*Humor az, ha az ember mégis nevet.*”

Ez a fantasztikus (bár esztétikailag nem hibátlan) négyteteles mű balettzene, a szerző biztosan vezeti a hallgató asszociációit bizonyos mozgástípusok, képek felé, mozgalmasan illusztrál, sőt határozott dramaturgiát diktál. A hangzáseffektusok ötletgazdagsága, az egész mű hangszerelésbeli kidolgozottsága teszik ezt az opust oly szeretetre méltóvá.

Többféle tánc és paródiája kergetőznek egymással, a keringő vissza is tér a zárótételben. Ebben a mesevilágban nincs dráma, csupán testes banalitás, tündéri báj, édes gúny, fűszeres groteszk, harsogó trivialitás. Vázsonyi Bálint írja Dohnányi-monográfiájában, hogy a mester egy bizonyos motívumot sokáig keresett, mert egyik változatot sem találta elég triviálisnak. Dohnányi a FISZ-MOLL SZVIT-ben nevetett, a nevetéssel kínozt, s még röhhögni is kötelező olykor...

Estztikailag rendkívül problematikus és a szvit hangulatába nem illeszkedő a nyitótétel diatonikus, magyar népdalt imitáló melódiája, amely az utolsó tételben újra hallható. A fagott által kísért oboaszóló dallamát klarinét-hegedű pár, majd két klarinét veszi át, végül tuttin is megszólal, és a hegedűk magas tremolója kíséri: fantasy-sound (Adorno). A témabemutató a falusi konyhák hímezett életképeinek giccses banalitását sugallja...

A tétel hat különböző karakterű variációjában a hangszerezés a figyelemre méltó: Dohnányi fúvópárhuzamokat szerepeltet (oboafagott, két klarinét, piccolo-fuvola, két kürt, két fagott), vagy oboaszólót vonóstremoló felett, aztán a sokszoros áttétel után a dallamok a triangulum pengésében vagy cintányér zengésében halnak el.

Telitalát a második tétel groteszken meg-megtorpanó scherzója, a középrész lágy kergetőzésében tündérajáték elevenedik meg. A III. tétel Románca bölcsődal: ringatózó vonós pizzicato felett oboán szólal meg egy árva, törökös dallam. A IV. tétel sodró meglepetéseffektusainak legemlékezetesebbje az, amikor a játékos oboaszólót váratlan, pergő ütőeffektus szakítja meg, és a vonósokon, piccolón, fuvolán unisonóban egy (szándékoltan?!) amuzikális, megtört dallamrajzú, triviális motívum harsog.

A SZIMFONIKUS PERCEK op. 36. sorozatot Dohnányi második feleségének, Galafrés Elsának tánctervére komponálta. Galafrés eredetileg a RURALIA HUNGARICA zenéjére szeretett volna táncjátékot rendezni, de az túl rövidnek bizonyult, így pótlásként született a SZIMFONIKUS PERCEK. A táncjáték végül 1934-ben színpadra is került. Tóth Aladár írja erről a kompozícióról: „*Olyan divertimento, amely nemcsak a szellemet szórakoztatja, hanem felüdíti a lelket is.*”

A SZIMFONIKUS PERCEK Dohnányi egyik legtökéletesebb alkotása, a FISZ-MOLL SZVIT-nél lényegesen kiegyensúlyozottabb, minden szempontból megoldottabb, stilizáltabb. Az öt tétel (Capriccioso, Rapszódia, Scherzo, Tema con variazioni, Rondo) elkülönülő hangulatú, és sokat merít a FISZ-MOLL SZVIT karakteriből. A Rapszódia, illetve a Tema con variazioni tételekben megjelenő nemzeti színteljes, az utóbbi tételben őszinte, már-már drámai vallomást hallhatunk a szülőföldről, az otthon hívásáról. Talán itt már érlelődött

Dohnányiban a II. ZONGORAVERSENY, amelynek zárótétele a SZIMFONIKUS PERCEK Rapszódia tételéhez hasonló dramaturgiára épül: a hazai tájon való képzeletbeli utazást a legexponáltabb pillanatban egy radikális, eltávolító fortissimo gesztus szakítja félbe, a varázslat eltűnik, elillan minden remény.

A D-DÚR DARAB-ban Onczay Csaba ihletett gondonkaszólójában gyönyörködhetünk. A hajszálnyira alulintonált, szándékosan szordínósrá vett, molto espressivo szólam alapvetően meghatározza a darab alaphangulatát.

A zenekar hangzása mindvégig kiegyenlített, tiszta, kitűnően differenciált, átható szövetű. A vonósszólamok érzékeny, olykor lendületes rajzolata, az ütőeffektusok pontosan megformált, kidolgozott hangzsképe mindhárom darabban jellemző. Lehetetlen felsorolni a számos kiváló fúvósprodukción. Vársáry Tamás karakterei telitalálatok, a tempóvételekben mértéktartó eleganciát érvényesít. Ezzel a szép produkcióval méltóan szolgálja egykori mesterét.

Zalatnai Katalin

REND ÉS FÉNYESSÉG

Jeney Zoltán szerzői lemeze

Alef – Hommage à Schönberg (1971–1972); Apollónhoz (1978); Cantos para todos (1983); 12 dal (1975–1983)

Közreműködik: MRT Szimfonikus Zenekara, Dobszay Ágnes, Ferenczi Ilona, Makk Ágnes, Meszéna Beáta, Tarkó Magdolna, Melis László, Mezei János, Soós András, Hadady László, Jeney Zoltán, Sány László, Vidovszky László, Wilhelm András, Luisa Castellani, ASKO Kamaragyeüttés, Keller András, Kocsis Zoltán

Vezényel: Eötvös Péter

Zenei rendező: Hézszer Zoltán, Péterdi Péter, Wilhelm András

Hungaroton Classic. HCD 31 653

Egy zeneszerzői CD olyan, akár egy költő válogatott verseinek kiadása. Elvárjuk tőle, hogy rögzítse, hol áll ma az alkotó, s hogy milyen úton jutott el addig a pontig, ahol most látjuk. Jeney Zoltán mindössze négy művet

tartalmazó CD-je, úgy tűnik, alig felerészben felel meg emez óhajunknak. A lemez legkétsőbbi kompozíciójának, a két dalciklusnak a végére egyaránt 1983-ban, majd' másfél évtizede tett pontot a zeneszerző, és a kortárs hangversenyek látogatói tudhatják, hogy azóta már messze jár ezektől. (Mutatják ezt a legújabb jelentős Jeney-művek: a *COMMENTATIO ANIMAE*, bem. 1994 és az *INFINITIVUSZ*, bem. 1996.) Másfelől a négy itt szereplő alkotás együttese a pálya képét is csak kényszerű – s talán nem is eléggé körültekintő – csonkításokkal vázolja fel.

Nem tudom, maga a zeneszerző vagy a Hungaroton Classic névtelenségbe burkolózó szerkesztői tervezték-e meg e retrospektívet, de vitába kell szállnom elképzelésükkel. Jeneynek 1975 és 1989 között öt és fél LP-lemeznyi, több mint ötórányi Hungaroton-felvétele jelent meg. Az egyes lemezeket – éppúgy, mint az alkotói pálya egészét – a feltűnő tudatosság jellemezte; minden korong pontos helyzetmeghatározás kívánt lenni, és rendre a legutóbbi lemez óta komponált művekből kínált esetenként szervesen összetartozó „ciklusokat”. Ezeket – újabb jele a tudatosságnak – 1979 óta Wilhelm Andrásnak a műismertetésekben gyakran túlmutató, tanulmányértékű elemzései kísérték, amelyek arra törekedtek, hogy olvasójukat ne csak az egyes kompozíciókhoz, hanem egy alkotói gondolkodásmód működéséhez vezessék el. A jelen CD ezzel szemben látszólag véletlenszerűen emel ki egyes elemeket a már publikált LP-ből. Ezt az esetlegességet tükrözi a CD kísérőfüzete is, amely például botrányos nemtörődömséggel feledkezik meg a vokális kompozíciók szövegeinek a korábbi LP-k esetében még magától értetődő közléséről.

De miért foglalkozom ennyire részletesen a szerkesztési elvekkel? Úgy vélem, hogy mind Jeneynek, mind a nyilvánosságnak igen fontos lett volna, hogy egy ilyen dokumentumértékű válogatás – ha már kényszerűen csak korábban rögzített felvételekből lehetett szemezgetnie – hiteles képet adjon a zeneszerzői műhely történetéről. Most azonban nem így történt. Hadd vegyem tehát sorra konkrét kifogásaimat!

Jeneyt pályájának egy terjedelmes korszakában foglalkoztatta a hangszeres kamarazene, a különböző fokon kontrollált, de ugyan-

akkor az előadók egyszeri döntéseinek is teret engedő együttjáték lehetőségeinek a vizsgálata. Az ezt dokumentáló művek helyett egyedüli hangszeres kompozícióként egy a pályakezdés idejéből való, minuciózus pontossággal rögzített szövegű zenekari alkotás, az ALEF szerepel a CD-n. Hogy a CD valamennyi többi darabja énekhangot is alkalmaz, az pedig Jeneyt megtévesztő módon eminensen vokális komponistának állítja be, és nem is sejteti, hogy a zárószámként szereplő 12 DAL korántsem *végcél*, hanem új keletű, azóta kiteljesedő érdeklődés *kezdetének* a dokumentuma. S hogy végül kérdezetlen kívülállóként a magam óhaját is megemlítem: a SZÁZÉVES ÁTLAG vagy az ÜVEGEKRE ÉS FÉMEKRE Hungaroton-felvételeinek újraközlése, amellet, hogy Jeneynek az elektronikus zene médiumát szuverén módon kezelő fantáziáját illusztrálta volna, jellemző és jelentős művekkel egészítette volna ki a CD programját.

De annak taglalása helyett, ami nincs, forduljunk immár afelé, ami van.

„Jeney ALEF-jét például jó kompozíciónak tartom.” E vélemény ugyan megegyezik saját álláspontommal, most mégis kortörténeti leletként idézem. A mondatot Kadosa Pál fogalmazta meg egy húsz év előtti interjújában. Kadosa negyven évvel volt idősebb Jeneynél, századunk magyar zenetörténetének generációs rendjében két nemzedékkel előzte meg őt. Ízlésvilága, értékrendje művei alapján fényévekre állt a Jeneyétől. Hogy a konzervatív, idős mesternek affinitása lett volna ehhez a zenéhez? Alig hihető. Mégis, fontosnak érezte, hogy kimondja: szerinte jó kompozíció az ALEF. A mondat ama történelmi távolságba került időben állásfoglalás-számba ment. A zeneélet egy a Hatalom által nagyrabecsült személyiségének szavazata volt egy ugyanezen Hatalom által veszedelmesnek ítélt kollégája mellett. Zenetörténeti tény, hogy Jeney és társai az Új Zenei Stúdió egykori véd- és dacszövetségében leplezett vagy nyílt egzisztenciális támadások közepette törekedtek esztétikai programjuk megvalósítására. Tapadt hozzájuk egyfajta ellenállói éthosz anélkül, hogy ők büszkélkedni akartak volna a mártíromság vérfojtós glóriájával. Néhány zeneszerző pusztán önnön mércéje szerint végezte munkáját, de ennek irritáló-

an öntörvényű tisztasága s nem utolsó sorban közösségteremtő ereje szálkává vált a Hatalom szemében. A sérelmek és ellensérelmek nem múltak el ugyan nyomtalanul (mutatják élénkségüket a *Muzsika* idei februári számában éppen az ALEF okán felparázslott indulatok), de ma már – főként a fiatalabbak számára – személyes élményből történeti adattá hűvösödtek. Hogy az ALEF 1972-es bemutatójakor emblematisz szerepű *tett* volt, az mit sem változtat azon a tényen, hogy ma *műként* kell helytállnia önmagáért. Vajon hogyan teszi ezt?

A válaszadás előtt érdemes azonban még visszaadni a szót Kadosának. Így folytatja: „Az nem baj, ha egyik zeneszerző nem különbözik a másiktól, az sem, ha egy alkotó valamennyi darabja hasonlít egymásra, de az már nagy baj, ha egy darab mindvégig ugyanolyan. Kontraszt nélkül nincs zene, akkor sem, ha ez ma világdívat.” Az agg mester e szavai aláhúzzák, hogy valóban akceptálni kívánja a Stúdió létét, a benne megtestesült, a kívülálló számára manifeszt műhelyjellegét. (Más kérdés, hogy a bévül levők nagyon is jól érzékelték már ekkor is a köztük meglévő különbségeket. Vidovszky László például így nyilatkozott: „*céljaink sok mindenben közösek, sok mindentől hasonlóan gondolkozunk, zeneszerzőként mégis függetlenek vagyunk egymástól, és önállóan komponálunk*.”) Visszatekintve a különbségek – mind a zeneszerzők, mind a darabok között – egyértelműen létezőnek tetszenek, s az is kiténik, hogy a Stúdió komponistái közül Jeney esküdött fel legkövetkezetesebben a ráció hatalmára. Elsődlegesen a művek megszerkesztettségének öntörvényű rendje s talán csak másodsorban a hallgató által regisztrálható hatásuk indokolja létüket. Pontosabban Jeney pályáivének – még a CD válogatása alapján is – rekonstruálható változásait éppen e két szint viszonyának fokozatos átalakulása okozza.

Kadosa azonban nyilatkozatának zárószaka szerint semmit sem értett meg abból, ami az általa elismert ALEF-et létrehívta. Ez a kompozíció ugyanis látszólag „*mindvégig ugyanolyan*”, „*kontraszt nélkül*” való zene. Nincs benne téma, dallam, fejlesztés, mi több, a tradicionális metrum által ráncba szedett ritmus is teljességgel hiányzik belőle. Ehelyett a monumentális méretű zenekar egyetlen tizenkét hangból álló akkordot, illetve ennek kivágatait szólaltatja meg. Hosszan kitarított, feszült-

séggel telt hangzatok szólnak mindvégig. A változások csupán a hangszerelés módosulásaiban és egyes hangok látszólag véletlenszerű kieroődésében nyilvánulnak meg. Vagyis sutba dobhatjuk begyakorolt zenehallgató-reflexeinket, és alkalmazkodnunk kell egyfajta alig (vagy legalábbis szokatlanul) tagolt folytonosság észleléséhez, amelyben a zeneszerző nem a zene hagyományos kommunikációs eszközeivel akar megszólítani bennünket. Ugyanakkor az együttes volumene és a váratlan „hangsúlyok” alighanem könnyen juttatják eszébe a hallgatónak a hullámokat partra görgető tenger képét. Ez a belső tágasság és a nagyvonalúságában is megragadó részletgazdagság a kompozíció legvonzóbb vonása. Aligha tévedünk azonban, ha nem egy poétikus gondolat megjelenítését, hanem zeneszerzői kísérletet látunk az ALEF-ben. Leginkább az eszközökkel való takarékoság önkorlátozó elve az, amit Jeney pályája későbbi szakaszában is követni akart. De felismerhető törekvésében az a Cage által megfogalmazott gondolat is, hogy a zenének az idő beosztása, az egyes szakaszok időtartamának aránya a legfontosabb jellemzője. Cage ezt a követelményt abból eredezteti, hogy a hang és ellentéte, a csend egyedül időtartamuk alapján mérhető össze. Ennek tükrében érdemes megemlíteni, hogy a csendet, a szünetet egyáltalán nem ismeri az ALEF; benne a hang folytonossága mindvégig megszakítatlan.

Ez és egyedül ez a tulajdonság kapcsolhatja hozzá az APOLLÓNHOZ című kantátát. De ami a zenekari kompozícióban kiterjesztett zengés és folyamatosság volt, az a vokális darabban sebes mozgássá és lüktetéssé válik. Az APOLLÓNHOZ „kártyáiba” könnyebb belelátani, de persze *tekhnéjének* megragadása aligha vezet el közvetlenül *arkhéjához*. Először mintegy „beskálázásként” megismerjük a műben felhasznált hatvannégy hatfokú sort, majd az ezekből képzett és hatvannégy ritmusképlet szerint artikulált, gyors mozgású, végtelen dallam hordozza Kallimakhosz himnuszának terjedelmes szövegét. (A kísérőszöveg téved, amikor „*huszonnyolc görög versritmus*” felhasználásáról beszél.) Az így megszülető monódia elektromos orgonán hangzik fel, s vele unisonóban haladnak – a szöveg tagolásának megfelelően meg-megszakítva – az énekszólamok és az őket erősítő-színező angolkürt. Hat antik tényér szabálytalan távolságokban

megszólaló hatvannégy ütése pedig az említett hangsorokat összegzi akkordként. De ez a konok rend aligha válnék többé pusztá etüdnél, ha ott nem volna a szöveg. A formulákból épülő folyamatos és egyszerű dal- lam, a mereven kimért ritmus, a részt vevő instrumentumok hangszíne együttesen nagyon jól közelíti azt az akusztikus valóságot, amit az ógörög zene írásos feljegyzéseiből megsejthetünk. De nyilvánvalóan nem egy történeti hangzás rekonstrukciójának szándéka vezeti Jeneyt, hanem sokkal inkább a szöveg *éthoszának* megjelenítése. Talán nem tévedés a világló és tiszta istenségnek ebben a világos és tiszta alakban való megidézését a zeneszerző *ars poeticájának* tekinteni (ezért is kerülhetett rá a CD-re). Egyes sorok s különösen a vers végén szereplő, a gyéren felfakadozó tiszta vízről szóló parabola pedig akár az egymást túlbömbölő énekesek körében élő komponista magabiztos önjellemzéseként is értékelhető egy ilyen értelmezésben. Az apollóni létezés és tettek, az Apollón-kultusz elemeinek elősorolása a zene átracionalizált és ismét csak „kontraszt nélkül” ellebegő háttere előtt egy ideális ritus kereteit teremti meg. E szertartás működésének mechanizmusához elválaszthatatlanul hozzátartozik az is, hogy az ógörög eredetiben énekelt szavakból mit sem ért a hallgató. Jeney ennek ellenére a rendelkezésére álló kevés eszközzel (hajlítások és tagolások) vaskövetkezetességgel értelmezni akarja a szöveget, s ezekkel a mozzanatokkal oldja is valamelyest az egyik kritikus által szemére vetett „*solfeggioszerűséget*”.

Dalaiban Jeney újabb és újabb módszerekkel kísérletezett a szöveg felhasználásában. A CANTOS PARA TODOS három dalában a kísérő apparátus Boulezhez illő színessége mintha túlságosan magával ragadná a zeneszerzőt. E sorozat önmagukban tetszetősen kidolgozott miniatűrjei nem hordoznak olyan jellegzetes és telibe találó sajátosságokat, mint a 12 DAL bármelyike. Az utóbbi a CD legkikezdhette- leőbb kompozíciója, Jeney addigi pályájának messze előre is mutató összefoglalása.

„Telibe talál” – alighanem ez jellemzi leg- jobban a dalokat. A ciklus – és az egyes dalok közti belső rokonságok mutatják, hogy való- ban ciklusról van szó – legtöbb darabja e. e. cummings verseire íródott, amelyeket egy- egy Tandori-, Blake-, Weöres- és Hölderlin-

vers ellenpontoz. Nyilvánvaló, hogy e versek- re aligha írhatók a Lied-tradíciójában álló da- lok. Jeney olyan módszerek használatá mel- lett döntött, amelyekkel gyakran akár szótag- ról szótagra „fordíthatja át” zenére a szava- kat. E metódusok révén abszolút zenei gyö- kerűvé válnak a dalok, s bennük az énekes és „kísérői” – a zongorista és a hegedűs – egyenrangú megszólaltatóivá válnak az abszt- rakt fogantatású anyagnak. És éppen ez az anyag születik ezúttal olyan zenei alapele- mekből, amelyek a maguk egyszerűségével is szinte felragyogva világítják át a szövegeket. Egy-egy biztos kézzel megragadott és mindig egy egész dal teljes folyamatához elegendő impulzussal rendelkező gesztus adja a kiin- dulópontot, s ennek következetes megtartása forrasztja jól áttekinthető egységekké az egyes darabokat. Kétféle alaptempó, egy na- gyon gyors és egy nagyon lassú váltakozik, s az idő sűrűsége meghatározó szerepet játszik a kompozíciós szerkesztésben is. A gyors da- lokban a ritmikus folyamatosság, illetve a szünetek keltette meghökkentő megszaka- dások mintha emlékeztetnének valamelyest a korábbi Jeneyre, de a humor alapszíne min- denképpen újdonságként jelentkezik. A lassú dalokban pedig az óvatosan tapogatózó „dal- lamvonalak” kirajzoltóságának és a szünetek keltette feszültségeknek az ellentétére kell ki- hegyeznünk figyelmünket. A kétféle tempó egyúttal harmonikus és melodikus gondolko- dás dualizmusaként is megragadható, de az egész ciklust bevilágítják a Jeney kedvelte egyneműség fényei. Ismét a körvonalak tisz- tasága, egyfajta megnyugató rendezettség öt- lik szemünkbe, s ez különös ellentmondás- ban áll a versek egy részének norturno-tema- tikájával. Alighanem a dalok sajátos klasszici- zálása, az etüdszerű következetességnek – részben a szövegek általi – átszellemítése je- löli ki azt az állomást, ahonnan Jeney az utóbbi tizenöt évben továbbhaladhatott.

Kortárs zenei lemezek esetében a recenzens hajlamos megfélekedni az előadóról. Nos, e CD-n igen különböző iskolázottságú művé- szek mutatnak eltérő jellegű produkciókat. Az ALEF-ben egy hagyományos nagyzenekar rutin meghatározta játékát halljuk, amelyben a darabot éltető dinamikai változások mérté- ke meglehetősen elnagyoltan szólal csak

meg. Nyilván mikrofonozási problémákat is mutat a hangzás kiegyenlítetlensége, mégis, a mű egységessége vész el ezáltal. Az APOLÓNHOZ-t az Új Zenei Stúdió egykori hangversenyein megszokott, lelkesültséggel átfűtött, korrekt előadásban ismerhetjük meg. A dalok szölistája, Luisa Castellani kifogástalan profizmussal alkalmazkodik a Jeney követte, elsősorban pontosságot követelő ideálokhoz, s ebben hangszeres partnerei egyenrangú társaivá válnak. Csupán a 12 DAL néhány darabjának a kottában előírtnál lényegesen lassabb megszólaltatása veszélyezteti a zenei folyamat létét.

Halász Péter

SZENTKUTHY-KONFERENCIA

Egy egész délutánt betöltő Szentkuthy-konferencián vettünk részt február 17-én a budapesti Francia Intézetben, a Szentkuthy Miklós-alapítvány és a Francia Intézet közös rendezésében: francia és magyar előadók boncolgatták különböző szempontok szerint a konferencia témáját: SZÉLJEGYZETEK SZENTKUTHYHOZ, ANAKRONIZMUSOK ÉS SZEREPJÁTÁSOK SZENTKUTHY MIKLÓS ÉLETMŰVÉBEN.

A kilenc résztvevő között jó arányban oszlott meg az idősebb nemzedék képvisellete, azoké, akik fiatalokuk óta személyesen is ismerték az író, a fiatal kutatóké, akik komoly Szentkuthy-szakértőkké váltak az elmúlt tíz-tizenöt évben, és a francia kiadók, fordítók, kritikusok képvisellete.

A konferencia aktualitását az nyújtotta, hogy 1996-ban két újabb Szentkuthy-könyv jelent meg Párizsban francia nyelven, az egyik a Librairie José Corti gondozásában: az ÁGOSTON OLVASÁSA KÖZBEN esszénapló, a másik a Seuil kiadónál: a BURGUNDI KRÓNKA című történelmi regény.

Jean-Luc Soulé, a budapesti Francia Intézet igazgatója bevezetőjében elmondta, hogy 1988. június 2-án a budapesti Francia Intézet köszöntötte az akkor nyolcvanéves Szentkuthy Miklóst, a rajzaiból rendezett kiállítás

keretében, most pedig – és ezt, talán nem nagy túlzással, nevezhetjük a Szentkuthy-kollokvium második aktualitásának – Szentkuthy születése 90. évfordulójának (1998. június 2.) előzeteseként szintén a Francia Intézet rendez számára jelentős irodalmi összejevetelt.

Mennyiben jelentős? Szentkuthy sokoldalú életművéből igen sok szempontot választhattunk volna, de úgy gondoltuk, hogy a színház és az anakronizmus – érzelmekre hatóan és intellektuálisan is – a két legmozgalmasabb témakör. Az előadók ezt érdekes, új szempontok szerint fejtegették.

Fekete J. József Zomborban él, esszéista és újságíró. Szinte hihetetlen, de ő volt az első, aki esszékötetet publikált Szentkuthy Miklós műveivel kapcsolatos élményeiről (OLVASAT, 1986, Újvidék, OLVASAT II., 1993, Sombor). Ő indította a konferenciát: Szentkuthy számára oly fontos témáról, „*az élet legősibb princípiumáról*”, a színészetéről beszélt, és ehhez kapcsolódóan a haláltáncról, a bábszínházról, a dramaturgiává átélt epikáról, a totális színház látszatáról, a teatralitásról mint ösztönről, a divina és a humana kettős színpadáról, mindezt Szentkuthy életművéből gazdagon idézve.

Bálint Péter Debrecenben élő regényíró és esszéista doktori disszertációját Szentkuthy Miklósról írta 1993-ban, ezenkívül ARCOK ÉS ÁLARCOK című esszékötetében (1994) négy tanulmányt szentelt Szentkuthynak. Előadása, A HŐS ÉS ÁLARCA, nyomon követte a SZENT ORPHEUS BREVIÁRIUMA karneváli maszkabálok résztvevőinek jelmezeit és álarcait. Bálint Péter ezeket az álarcozatokat és jelmezeket próbálgatta – bőven idézve az írótól: hogyan tapadnak-szervülnek Szentkuthy Miklósról, mennyiben tekinthetők egyedinek, mennyiben másokra is illeszthetőeknek.

Konrád György szerint SZENTKUTHY CLOWN ÉS MISZTIKUS volt, és a modern magyar irodalomban ritkán fellelhető változottsággal élt e két véglet karakterjegyeivel.

Vincent Bardet, a párizsi Seuil irodalmi igazgatója mint a BURGUNDI KRÓNKA kiadója jött el Budapestre. E regény alapján az álarcozatok és az istenség, az erotikum és a misztikum témáját elemezte. „*A BURGUNDI KRÓNKA erotikával és harci szellemmel telített mű, mely a végső időkről formált szónoklatként is fel-*

fogható, vagy olyan látszólagos vígjáték, melyet maga az ördög vitt színmre.”

Alarcok. Somlyó György költő fiatalkora óta ismerte Szentkuthy Miklóst, több tanulmányt írt róla. 1988. július 16-án egy szép nyári délelőttöt töltöttek együtt az író lakásának erkélyén. Ez volt utolsó látogatása. Két nappal később Szentkuthy meghalt. Ezt az utolsó találkozást mesélte el a konferencián, egyrészt Szentkuthy saját portré-álarc-leírásait idézve, másrészt ezeket át- meg átszöve a saját maga által Szentkuthyról készített röpdálarccokkal, hozzáillesztve utolsó látogatásának, a számára felejthetetlen nyári délelőttnek különleges emlékpillanataihoz.

SENTEKUTHY, AVAGY A TÖBBÉRTELMŰSÉG DIADALA – ez volt a tárgya Bertrand Fillau-deau előadásának. Fillaudeau a párizsi Librairie José Corti igazgatója, két Szentkuthy-könyv kiadója (AZ EGYETLEN METAFORA FELÉ, ÁGOSTON OLVASÁSA KÖZBEN). AZ EGYETLEN METAFORA FELÉ alapján fejtegette az író valamiasait szándékos bizonytalanságairól, dilemmáiról és „meghatározatlanságairól” – a minden meghatározás elől kisikló Szentkuthy-Próteuszról és a nehézségeket velejéig átélő Szentkuthy-Sziszüphoszról. „*A többértelműség egészen a provokációig és az ironiáig is elmegy, ugyanakkor mély és paradox marad... Szentkuthy legnagyobb szerénysége mellett mértéktelen ambícióját mutatja az »egyetlen« jelző a címben, miközben láthatjuk, hogy könyvében minden többes számú! Íme, az első és utolsó többértelműség, mivel az »egyetlen« magában foglalja a többes számot és fordítva.*”

1987-ben készült egy riport Szentkuthyval: SENTEKUTHY MIKLÓS ÍRÓ ÉS KOMÉDIÁS címen közvetítette a Magyar Rádió. Nagy András regény- és drámaíró ennek a riportnak alapján végigjárta azt a sok-sok gócpontot, amely az író egész életét betöltötte. Nagy András felfogásában Szentkuthy kedvenc színházai közül a legkedvencebb nem a pol-

gári színház, bármilyen izgalmas legyen is az, hanem a mitikus gyökerekből kinövő archaikus színház volt: „*Két sajátosság hatott rendkívüli erővel Szentkuthyra: a színház ősi szakralitása és a színpad stilizált érzékisége.*”

A Párizsban élő Kassai György nyelvész-professzor és fordító oroszlánrészt vállalt Szentkuthy műveinek franciára való átültetésében: eddig négy művet fordított le Zéno Bianu francia költővel együttműködve. (A Phébus kiadónak a Szent ORPHEUS BREVIARIUMA első három kötetét, a Seuil kiadónak a BURGUNDI KRÓNIKÁ-t.) Kassai a konferencián Szentkuthy felsőfokairól és „hiperbolairól” beszélt, részletesen elemezve a hiperbola irodalmi jelentését, nevezetesen azt, hogy az nemcsak túlzás, hanem a végtelenbe irányuló nagyítások, a meggyőzés hatásos stilisztikai eszköze, maga a felsőfokú irodalom lényege, és ez milyen hőfokon, milyen magasságokban jelenik meg Szentkuthy stílusában.

Az utolsó előadó Patrick Quillier volt, a budapesti egyetemen a francia nyelv és irodalom professzora. Összefoglalta a konferencián elhangzott Szentkuthy-jellemzéseket, majd kifejtette saját Szentkuthy-portróját: mit jelent a *fül* számára a Szentkuthy-olvasás, ha lehet így nevezni: a hallás víziója.

Összefoglalva a konferencián elhangzott elemzéseket, Patrick Quillier azt mondta: „*A konferencia egyik közös gondolati magva a misztikum volt, a másik a próteuszi játékosság, az álarccal való bohócos szonglörködés az időtlenség, az anakronizmus színpadán. Szentkuthy káprázat- és paradoxonteremtő, hiperbola- és sokszólamúság-alkotó stílusa úgy gördült végig a konferencián, mint egy rondó, a »meghatározhatatlan« és az »aleatorikus« tánca, amelyben Sziszüphosz Próteusz lesz és fordítva, melyben hazugok és jósök verik a ritmust, ez a tánc anakronisztikus volt és karneváli, a legtisztább és legszínesebb gyönyörökkel teli irodalmi rondó.*”

Tompa Mária

KÖZLEMÉNY

A *Holmi* első számától kezdve az impresszumban ez olvasható: „*A kéziratokat megőrizzük és visszaküldjük.*” Annak idején ígéret volt ez a beérkező kéziratok – minden kézirat – a szokásosnál gondosabb és tisztelettudóbb kezelésére. Reméljük, ígéretünket megtartottuk. 1989 végén azonban még nem volt annyira elterjedt Magyarországon a számítógép, mint manapság (és nem volt olyan drága a posta). Mivel a számítógépből a szöveg bármikor újra előhívható, kisebb értékűvé vált egy-egy kéziratpéldány. A továbbiakban csak a mechanikus írógéppel írt kéziratokat küldjük vissza. De természetesen továbbra is mindenkinek válaszolunk. Egyúttal pedig minden szerzőt nyomatékosan megkérünk rá, hogy írásait – a jegyzeteket is – *kettes* sortávval nyomtassa vagy gépelje.

A szerkesztőség



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány,
a József Attila-alapítvány és a Kereskedelmi Bank Rt. támogatásával
jelenik meg