

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 színtele, az utóbbi tételben őszinte, már-már drámai vallomást hallhatunk a szülőföldről, az otthon hívásáról. Talán itt már érlelődött

Dohnányiban a II. ZONGORAVESENY, 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 telitalátok, 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 legkésőbbi 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 pályakezdet 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 vérfoltos glóriájával. Néhány zeneszerző pusztán önnön mércéje szerint végezte munkáját, de ennek irritáló-

an öntörvényű tisztasága s nem utolsósorban 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 kieroódésében 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 legkikezdehető- letebb kompozíciója, Jeney addigi pályájának messze előre is mutató összefoglalása.

„Telibe talál” – alighanem ez jellemzi legjobban a dalokat. A ciklus – és az egyes dalok közti belső rokonságok mutatják, hogy valóban ciklusról van szó – legtöbb darabja e. e. cummings verseire íródott, amelyeket egy- egy Tandori-, Blake-, Weöres- és Hölderlin-

vers ellenpontoz. Nyilvánvaló, hogy e versekre aligha írhatók a Lied-tradíciójában álló dalok. Jeney olyan módszerek használatára mellett döntött, amelyekkel gyakran akár szótagról szótagra „fordíthatja át” zenére a szavakat. E metódusok révén abszolút zenei gyökerűvé válnak a dalok, s bennük az énekes és „kísérői” – a zongorista és a hegedűs – egyenrangú megszólaltatóivá válnak az absztrakt fogantatású anyagnak. És éppen ez az anyag születik ezúttal olyan zenei alapelemekből, 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 kiindulópontot, s ennek következetes megtartása forrasztja jól áttekinthető egységekké az egyes darabokat. Kétféle alaptempó, egy nagyon gyors és egy nagyon lassú váltakozik, s az idő sűrűsége meghatározó szerepet játszik a kompozíciós szerkesztésben is. A gyors dalokban a ritmikus folyamatosság, illetve a szünetek keltette meghökkentő megszakadások mintha emlékeztetnének valamelyest a korábbi Jeneyre, de a humor alapszíne mindenképpen újdonságként jelentkezik. A lassú dalokban pedig az óvatosan tapogatózó „dal- lamvonalak” kirajzoltóságának és a szünetek keltette feszültségeknek az ellentétére kell kihelyeznünk figyelmünket. A kétféle tempó egyúttal harmonikus és melodikus gondolkodás dualizmusaként is megragadható, de az egész ciklust bevilágítják a Jeney kedvelte egyneműség fényei. Ismét a körvonalak tisztasága, egyfajta megnyugató rendezettség ötlük szemünkbe, s ez különös ellentmondásban áll a versek egy részének norturno-tematikájával. Alighanem a dalok sajátos klassziczizálása, az etüdszerű következetességnek – részben a szövegek általi – átszellemítése jelöli 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 művészek mutatnak eltérő jellegű produkciókat. Az ALEF-ben egy hagyományos nagyzenekar rutín meghatározta játékát halljuk, amelyben a darabot éltető dinamikai változások mértéke 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 tíztizenöt 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 nyolcvan éves 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 álarcokat 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 végtel karakterjegyeivel.

Vincent Bardet, a párizsi Seuil irodalmi igazgatója mint a BURGUNDI KRÓNKA kiadója jött el Budapestre. E regény alapján az álarcok 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-*