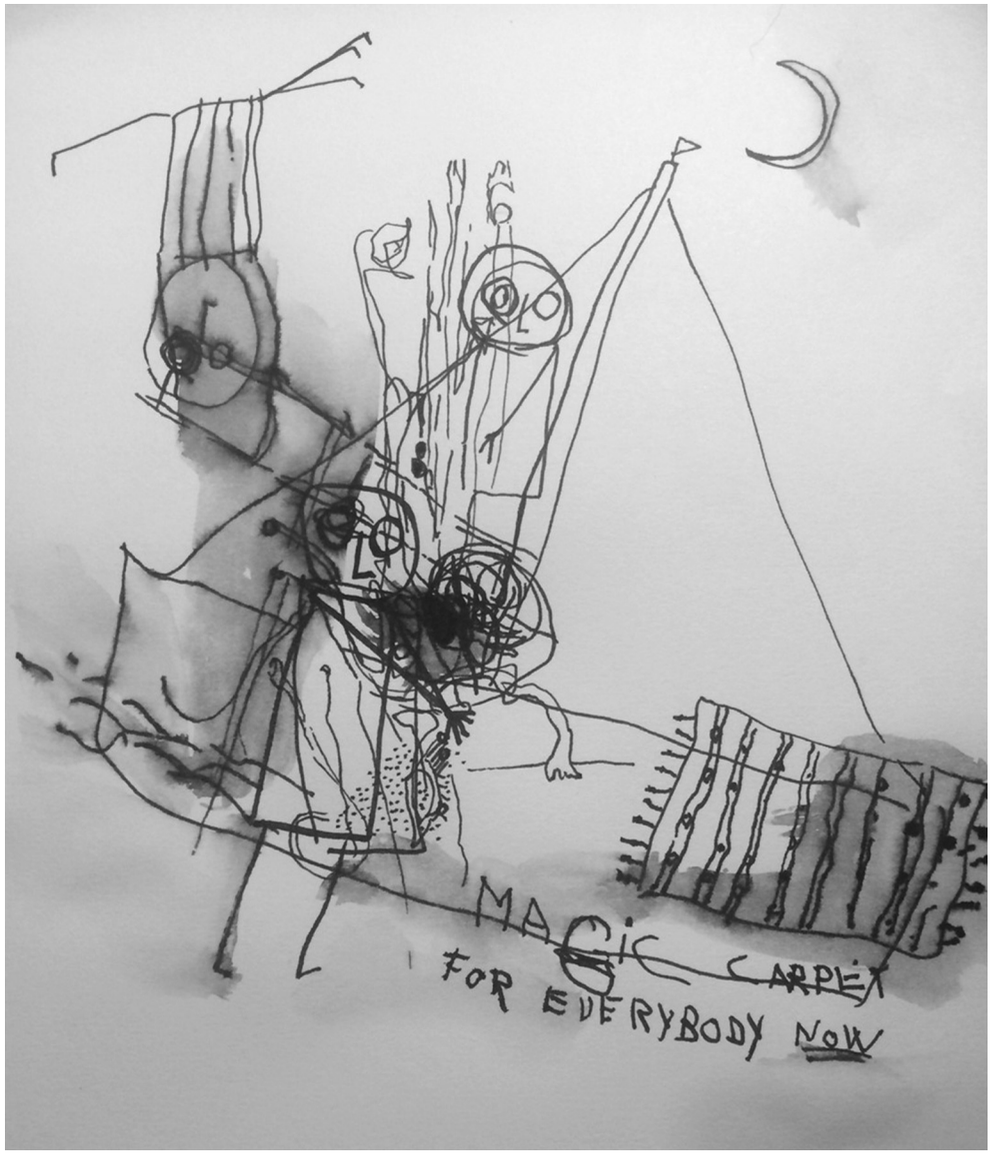


© Csata István

Varázsszőnyeget mindenkinek!

9 770864 800009 21001

Nemzeti Kulturális Alap

2000

IRODALMI ÉS TÁRSADALMI HAVI LAP

Szerkeszti: Ambrus Judit, Barabás András, Czeglédi András, Margócsy István, Trencsényi Balázs.
Munkatársak: Kovács János Mátyás, Szilágyi Ákos

Weiss János • Theodor W. Adorno

G. István László • Szűcs Anna Emília

Egressy Zoltán • Ritz Szilvia

Csata István

PALACKPOSTA

2021. 1. szám

Ára: 700 Ft

Fotó: Csörsz Rumen István

Kálmán C. György (1954–2021)

Most ide valami mulatságosat kellene írni.
Vagy valami szellemeset az ottlétről.
Nem megy. Bocsánat.

E SZÁMUNK SZERZŐI

Adorno, Theodor W. (1903–1969) német filozófus, zeneesztéta

Csata István (1961) Új-Zélandon élő tanár, művészetterapeuta

Egressy Zoltán (1967) író, költő

G. István László (1972) költő, műfordító

Ritz Szilvia SZTE, kutatási területe: német és osztrák irodalom

Szűcs Anna Emília (1999) szerkesztő, író

Weiss János (1957) filozófus

E számunkat Csata István grafikáival illusztráltuk.

Kedves Olvasónk!
2021-ben négy számunk jelenik meg. Négy őszi szám.
Nem sok, de idén ennyire futja.
Legyen előfizetőnk! Postai előfizetés: 4000 Ft
Pick-Pack előfizetés: 2500 Ft, így a Magvető Cafében
(VII. ker., Dohány utca 13.) veheti át a lapszámokat.
Támogatói előfizetés: 10 000 Ft
vagy bármilyen összeg, amit erre tud szánni.
Számlaszámunk, ahová az előfizetési díjat utalni tudja:
Mentor Irodalmi Alapítvány, K&H Bank Zrt.,
10201006-50165757-00000000
Mailünk, ahová postacímét és számlázási címét várjuk:
ketezer.lap@gmail.com
Köszönjük!

2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

33. ÉVFOLYAM 1. SZÁM

Weiss János: *Végül marad tehát a csend* 3

Theodor W. Adorno: *Bevezetés az új zenébe* 7

G. István László: Versek 36

Szűcs Anna Emília: Novellák 39

Egressy Zoltán: *Mintha hintette vóna* 45

Ritz Szilvia: *A világ rendjének helyreállíthatatlansága a kortárs német nyelvű bűnügyi irodalomban* 50

Csata István grafikái

FELELŐS SZERKESZTŐ: MARGÓCSY ISTVÁN
SZERKESZTŐK: AMBRUS JUDIT, BARABÁS ANDRÁS, CZEGLÉDI ANDRÁS, TRENCSÉNYI BALÁZS
MUNKATÁRSAK: KOVÁCS JÁNOS MÁTYÁS, SZILÁGYI ÁKOS
OLVASÓSZERKESZTŐ: AMBRUS JUDIT **LAPTERV:** SZÜTS MIKLÓS
ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK: BOJTÁR ENDRE HERNER JÁNOS, HORVÁTH IVÁN, LENGYEL LÁSZLÓ, TÖRÖK ANDRÁS
KORÁBBI SZERKESZTŐINK, MUNKATÁRSAINK: KÁLMÁN C. GYÖRGY NAGY MÓNIKA ZSUZSANNA RÉTI PÉTER SZÜTS MIKLÓS
LEVÉLCÍM: 1380 Budapest, Pf.: 1090. **E-MAIL:** ketezer.lap@gmail.com **INTERNET:** www.ketezer.hu
FACEBOOK: https://www.facebook.com/2000IrodalmiEsTarsadalmiHavilap

KIADJA A MENTOR IRODALMI ALAPÍTVÁNY. FELELŐS KIADÓ: CZEGLÉDI ANDRÁS.
KÉSZÜLT GOUDY ÉS OFFICINA BETŰKKEL. TÖRDELÉS: SÖRFŐZŐ ZSUZSA.
NYOMDAI NYOMÁS, KÖTÉSZET: ADUPRINT KFT. FELELŐS VEZETŐ: TÓTH BÉLÁNÉ
ISSN 0864-800X. RÉGEBBI SZÁMAINK KORLÁTOZOTT MENNYISÉGBEN KAPHATÓK AZ ÍRÓK BOLTJÁBAN.
TÁMOGATÓNK: NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

© Csata István

Covid 5

Weiss János

Végül marad tehát a csend

A *BEVEZETÉS* BEVEZETÉSE

A magyar olvasóközönség nemrégen vehette kézbe Theodor W. Adorno *Az új zene filozófiája* című könyvét, amely a 20. század egyik legjelentősebb esztétikai, és minden bizonnyal *a* legjelentősebb zenefilozófiai műve.[1] A könyv eredetileg 1949-ben jelent meg, és a rá következő húsz évben még öt kiadást ért meg. Az utolsóhoz Adorno ezt írta: „Mivel a szerző még ma is legitimnek tartja azokat a gondolatokat, amelyekből a könyv összeáll, és mivel minden lényeges motívuma mellett továbbra is kitart, ezért újra a változatlan szöveget kínálja föl."[2] Ez a mondat inkább elfedni, mint kimondani akar valamit: ezt a könyvet heves támadások (is) érték, és Adorno később számos alkalommal próbálta újrafogalmazni a könyv koncepcióját. Egy ilyen újrafogalmazás az alábbi előadás is, amely 1954-ben (a könyv megjelenése után öt évvel) hangzott el a *Hessische Hochschulwoche* keretei között.

Egy kis túlzással azt mondhatnánk, hogy Adornót egész életében egyetlen kérdés érdekelte: mi az „új zene"?[3] És hogyan lehet ezt filozófiailag értelmezni? Első megközelítésben az „új" zene a zenei modernitást jelenti, és nemcsak a régi zenével, hanem a zenei tradíció egészével áll szemben. Rudolf Stephan írja erről a fogalomról: „Az új zene [...] nem minden zenét jelöl [egy] megadott időszakból [1905–1960], hanem csak egy [...] magasabb racionalitási szinttel rendelkező zenét [...]. Ez a zene a hatalmas tradíciót azonban nem egyszerűen folytatja, hanem inkább megtisztítja. Megtisztítja minden puszta dekoratív elemtől – amely a pittoreszk opera- és programzenére jellemző volt –, és ugyanakkor megőrzi a (zenei) gondolat tisztaságát, akár azon az áron is, hogy elveszti a maga közönségét. A korabeli közönség nem is ismerte az új művek iránti szükségletet, [mivel] még Richard Wagnerrel és

a későromantikusok [...] zenéjével volt elfoglalva."[4] Ebből a hosszú idézetből legalább három olyan mozzanatot szeretnék kiemelni, amelyek Adorno számára meghatározó jelentőségűek voltak.

(1) Az „új zene" döntően a Wagner *utáni* zenét jelenti, vagyis abból indulhatunk ki, hogy Wagner után is *van* zene, vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy Wagner után egy radikális zenei megújulásra van szükség. Adorno 1937–38-ban, az emigrációban írta meg a *Versuch über Wagner* című kötetét;[5] számos zenekritika és zenei tanulmány után ez volt az első zenei monográfiája. (A Németországba való visszatelepülés után, 1952-ben majd sok vonatkozásban átírja a könyvet.[6] Az új történelmi helyzetnek, de a saját gondolkodásában bekövetkezett változásoknak is eleget téve.) Richard Klein írja erről a könyvről: „A *Wagner-könyv*ben sok szó van »áruról«, »csereértékről« és »eldologiasodásról« [...]. Ez a zenészeket és a muzikológusokat alapvetően irritálja; és általában az elemzésekből is hiányzik annak az elméleti háttérnek a föltérképezése, amely kijelöli ezeknek a fogalmaknak a helyi értékét."[7] Itt most véletlenül sem ezt akarom pótolni, hanem csak azt szeretném kimondani, hogy Adorno szerint Wagner életműve és különösen a *Gesamtkunstwerk* nem (vagy nem csak és nem elsősorban) a nyugati zene fejlődését beteljesítő zenei alakzat (ahogy azt a kortárs zenei közönség, nagyjából Adorno szüleinek generációja hitte), hanem a kapitalizmus fogalmainak legadekvátabb zenei megjelenítése. Adorno tehát nem külsődleges kategóriákkal akar operálni, hanem azt akarja megmutatni, hogy ezek a kategóriák immanensen benne vannak magukban a wagneri alkotásokban.

(2) Az „új zene" normatív fogalom: rajta keresztül azt ragadhatjuk meg, hogy hogyan néz ki a kor „autentikus" zenéje. Ennek a zenének nemcsak sajátosan meg kell haladnia a zenei tradíciót, hanem ezzel együtt a „kapitalizmus" fogalmainak a zenében való megjelenítésétől is el kell rugaszkodnia. Adorno ezzel a beállítottsággal áll neki 1940–41 telén a legfontosabb zenei dolgozatának, melynek címe: *Zur Philosophie der neuen Musik* (elhanyagolható módosításokkal ez lett *Az új zene filozófiájá*nak első része). Ebben a szerző a Schönberg-kör zenéjét elemzi, amelynek 1925 és 1935 között maga is a tagja volt, vagy nagyon szeretett volna a tagja lenni. (Ezt a dolgozatot használta – a személyes beszélgetések mellett – Thomas Mann is a *Doktor Faustus* megírásakor.) A dolgozat utolsó mondata így szól: „Az új zene az igazi palackposta."[8] Vagyis ez a zene a jövőnek szól, és így nem tekinthető a kapitalizmusra jellemző kategóriák megjelenítésének. De aztán közvetlenül a Német-

országba való visszatelepülés előtt Adorno ezt a dolgozatot kiegészítette egy másik tanulmánnyal, amely Igor Sztravinszkijjel foglalkozik; így jött létre az, amit ma *Az új zene filozófiája*ként ismerünk. Már ezzel az egymás mellé helyezéssel Adorno egy furcsa megoldást választ: az „új zene" most már nemcsak az „autentikus" zenét jelenti, hanem egy áttekintésszerű fogalom. Viszont az „új zenéről" Adorno nem úgy beszél, hogy végigveszi a legjelentősebb alkotókat, hanem tipizál; és így fölhúz egy éles dichotómiát, melynek az egyik oldalán a zenei atonalitás, a másikon a neoklasszicizmus áll. De az „új zene" fogalma mégsem leíró jellegű. Az első rész erős normatív töltése azt eredményezi, hogy az ellentét nem lesz szimmetrikus: Schönberg és köre (szinte) csak dicséretet kap, Sztravinszkij (néha Hindemith-tel és másokkal kiegészülve) csak feddést.

(3) És végül, a *Zur Philosophie der neuen Musik* „új zene" felfogásából adódik, hogy a jelenlegi közönség ezzel semmit sem tud kezdeni. Hiszen ez a zene egy anticipált, jövőbeli világnak szól. Ha van valamilyen alapvető újítása az alább közölt előadásnak, akkor az éppen az, hogy odafordul a közönséghez. „Miért érdeklődjünk – illetve Önök miért érdeklődjenek az új zene iránt? Hiszen ha én ezt teszem, az az én sorsom, és semmiféle jogom sincs arra, hogy ezt Önökre is rákényszerítsem, és valami hasonlót várjak el. Inkább az ellenállás okaira szeretnék rámutatni."[9] Az olvasóban-hallgatóban fölmerül a kérdés: lehet, hogy már *Az új zene filozófiáját* is így kellett volna megírni?

A közönséghez való odafordulás következtében az előadás hangvétele (a könyvhöz képest) kimondottan mérsékelt lesz, mintha kerülné az éles polémiákat. Tudjuk: Adornónak a harmincas-negyvenes években két zenei ellenségképe volt: a dzsessz és a neoklasszicizmus. Most mindkettővel szemben elnézőbb lesz, bár az alapvető elutasítás nem változik. És az előadás gondolati áramlása lassú lesz; és talán nem is csak azért, mert Adorno közönséghez beszél, hanem azért is, mert maga is bizonytalankodik.

Ugorjunk újabb tíz évet: 1966-ban a „Schwierigkeiten in der Auffassung der neuen Musik" című tanulmányában Adorno visszatér a kérdésre. Továbbra is úgy gondolja, hogy az „új zene" filozófiájának középponti eleme a recepció nehézsége, ha nem lehetetlensége. De most mintha azt mondaná, hogy nem is érdemes magyarázkodni: a nehézség ugyanis az egyes (vagy a különös) és az általános viszonyában rejlik. „A modern zene már nem ismeri az egyes és a különös közötti eleve elrendelt harmóniát, és

a maga igazsága miatt nem is ismerheti. Az általános nyitva van, s nem ismeri a sematizálást, az egyes mozzanatok megfogalmazásától az egész konstrukciójáig."[10] Végül marad tehát a csend.

JEGYZETEK

1. Rózsavölgyi Kiadó, 2017. Fordította: Csobó Péter.
2. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, in uö: *Gesammelte Schriften*, 12. kötet, Suhrkamp Verlag 1975. 199.
3. Lásd ehhez a következő frissen megjelent szöveggyűjteményt: Arnold Schönberg és mások: *Írások az új zenéről*, Rózsavölgyi Kiadó, 2020.
4. *Das neue Lexikon der Musik*, 3. kötet, J.B. Metzler, 1996. 426.
5. Magyarul csak egyszerűen *Wagner* címmel jelent meg, ami már csak azért is nagy kár, mert a „Versuch" [kísérlet] a címben a német idealizmustól kezdve jelentős tradícióra tekinthet vissza.
6. Az eredeti könyv I., VI., IX. és X. fejezete megjelent a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban.
7. Soziale vs. Musikalische Kritik: Der Fall Wagner, in Richard Klein – Johann Kreuzer – Stefan Müller-Doohm (szerk.): *Adorno Handbuch*, J.B. Metzler, 2019. 116.
8. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, in uő: *Gesammelte Schriften*, 12. kötet, Suhrkamp Verlag, 1975. 126.
9. Theodor W. Adorno: *Vorträge 1949–1968*, Suhrkamp Verlag, 2019. 78.
10. Theodor W. Adorno: *Impromtus*, Suhrkamp Verlag, 1973. 122–123.

Theodor W. Adorno

Bevezetés az új zenébe

1954. JÚNIUS 24.

Hölgyeim és uraim,

Önök közül egyesek valószínűleg attól félnek, hogy jön itt egy szigorú szakember, és a legjobb esetben mesél valamit az új zenével kapcsolatos tapasztalatairól – vagy mondjuk, jön egy történész a maga történeti felosztásaival, és ez (ahogy Brill professzor úr[1] éppen említette) talán még el is fogja idegeníteni Önöket. Egy, az új zenéről szóló előadásban előfordulhat, hogy az előadó elkövet valamilyen őszintétlenséget, amennyiben már feltételez valamifajta érdeklődést vagy pozitív részvételt, és balga ártatlansággal beszél a saját dolgairól; miközben éppen ennek az érdeklődésnek a hiányáról kellene beszélnünk, amely bizonyos körülmények között a tárggyal szembeni elfogultságra is épülhet. Mindenekelőtt szeretném megnyugtatni Önöket abban a tekintetben, hogy nem tudományos eredményeket akarok előadni – függetlenül attól, hogy én magam hogyan viszonyulok ezekhez a dolgokhoz. Munkámat tekintve filozófia- és szociológia-professzor vagyok, és mint szociológusnak és művészetszociológusnak nagyon széles lehetőségem van arra, hogy az új művészet recepcióját tanulmányozzam. Nincsenek illúzióim, és így nem is feltételezem szemtelenül az új zene iránti érdeklődést sem; a világban, úgy ahogy az ma kinéz, egyáltalán nem világos, hogy megvan-e a morális jogunk arra, hogy ilyen érdeklődést egyáltalán elvárjunk. Meggyőződésem szerint manapság (mindazok után, ami itt történt, és

---

Az előadás a *Hessische Hochschulwoche für staatswissenschaftliche Fortbildung* keretében hangzott el, Bad Wildungenben. A fordítás alapjául szolgált: Theodor W. Adorno: *Vorträge (1949–1968)*, szerk.: Michael Schwarz, Suhrkamp Verlag, 2019. 77–110. – A lábjegyzetek összeállításakor e kötet szerkesztőjének jegyzeteire támaszkodtam, de sokszor el is tértem tőlük. Hálásan köszönöm Csobó Péter szövegszerkesztői munkáját – *a fordító*.

ami még fenyeget) másképp állunk a művészettel, mint egy olyan korban, amikor naiv módon még lehetett a kultúrára hagyatkozni – és feltételezem, ebben egyetértünk.

Itt most ahelyett, hogy valamiképpen levezetném vagy megmagyaráznám, netán igazolnám Önöknek az új zenét, inkább az új zene általam megítélt helyzetéből szeretnék kiindulni. Szeretnék megpróbálni válaszokat adni Önöknek azokra a problémákra, amelyeket az új zenével szembeni általános vélekedések vetnek fel. Azt feltételezem, hogy Önök közül nagyon sokan – talán a nagy többség – az új zenéhez bizonyos indifferenciával, bizonyos közömbösséggel viszonyul, még ha nem is azzal a nyílt gyűlölettel, amely harminc évvel ezelőtt még meghatározó volt. Mindenesetre azt szeretném mondani, hogy a helyzet azóta nem lett jobb, sőt talán még rosszabb, méghozzá abban a tekintetben, hogy ma már senki sem háborodik fel a művészet jelenségei kapcsán; mintha oly módon közelítenénk hozzájuk, hogy ezeket műértők alkotják műértők számára, akiknek egyszerűen meg kellene hagyni ezt az örömöt, és ezek a dolgok nem kell, hogy minket is érdekeljenek. Aztán biztos lesznek olyanok is Önök között, akik hevesen és negatívan reagálnak az új zenére. És éppen hozzájuk szeretnék elsősorban fordulni, és kísérletet tenni arra, hogy megmutassam nekik, hogy honnan jön ez az ellenállás, és hogy ennek milyen alapjai vannak. És biztosan vannak Önök között olyanok is, akik barátságosan viszonyulnak az új zenéhez, de még az ő bizalmukat sem szeretném mindenképp előfeltételezni.

Miért érdeklődjünk – illetve Önök miért érdeklődjenek az új zene iránt? Hiszen, ha én ezt teszem, az az én dolgom, és semmiféle jogom sincs arra, hogy ezt Önökre is rákényszerítsem, és valami hasonlót várjak el. Inkább az ellenállás okaira szeretnék rámutatni. És ebből kiindulva szeretnék mondani ezt-azt magáról a zenéről is: azt szeretném megmutatni, hogy az, ami taszítja Önöket, benne van magában a zenében. Majd végül – és ennek fogom szentelni előadásom utolsó részét – néhány útmutatást szeretnék adni Önöknek arra vonatkozóan, hogy (ha úgy látják, hogy ez megéri a fáradtságot) hogyan küzdhetik le ezeket az akadályokat.

Először is szeretném körülhatárolni, hogy miről, miféle zenéről fogok egyáltalán beszélni. Tudjuk, hogy van jó és rossz új zene, ahogy általában is van jó és rossz zene. Hogy van olyan, hogy jó és rossz zene, azt ma túl könnyen elfelejtjük, de azt hiszem, hogy mindenki, aki valaha foglalkozott a 17. századi zenei tömegtermeléssel, a számtalan szvittel, amelyeket abban az időben írtak az

úgynevezett kismesterek – akik talán nem is voltak azok –, az egyet fog érteni velem, hogy már akkor is végtelenül sok nyomorúságos produkció keletkezett. Én most csak a jó új zenéről szeretnék beszélni, és nem a rosszról; mert azt gondolom, hogy ha átnyújthatok valamit, akkor annak egy bizonyos kritikai tapasztalatnak kell lennie a minőséget illetőleg. Így talán megmenthetem Önöket attól, hogy olyan dolgokkal vesződjenek, amelyek nem érik meg a fáradságot. Németországban, az új zenére vonatkozó nemzetközi izolálódás miatt, a megítélés mércéi teljesen összezavarodtak. Van néhány olyan komponista, akik ma nagy alakoknak számítanak, de akik a kompozíció színvonala miatt, s teljesen mindegy, hogy az modern vagy sem, ezt a rangot egyszerűen nem érdemlik meg; a legjobb esetben is csak ügyes fodrászok, akik korunk nagy és komoly zenei mozgalmait tekintve teljesen jelentéktelenek.

Talán egyet fognak érteni velem: „kétségkívül van jó és rossz modern zene", de ezt a distinkciót Önök közül sokan talán így fogják megtenni: „a jó modern zene olyan zene, amely megszólít, amely számunkra követhető; a rossz modern zene pedig az, amely őrült, amelyben nincs belső összefüggés, és amellyel semmit sem tudunk kezdeni". De ilyen könnyűvé nem tehetjük a dolgunkat; mert nagyon sok minden abból, amit elutasítandónak találhatnak, éppen hogy a legkövetkezetesebben jár el és a legmagasabb formai nívóval rendelkezik. Ha követik ezt a felosztást, akkor arra az eredményre fognak jutni, hogy a mérsékelt zene, amely valahol a tradicionális és az új között áll: a jó zene, miközben az, amelyik az új zene felfedezéseiből levonja a következtetéseket, éppen e miatt a következetesség miatt (majdnem azt mondtam, hogy a maga intaktsága miatt): rossz és kétes értékű zenének fog tűnni. Ugyanakkor azt sem szeretném állítani, hogy minden *eo ipso* radikális zene jó. Tudom jól például, hogy amióta a tizenkéthangú zene divatba jött, minden egyes tehetségtelen és őrült komponista ezt a nyelvet használja, de én itt arra fogok törekedni, hogy a tulajdonképpeni exponált és teljesen következetes, nem pedig a mérsékelt modern zenét tartsam szem előtt. Ez az utóbbi, ahogy nemrég Iserlohnban mondtam, a „modern, de nem túlságosan modern" alaptételét követi – méghozzá egy egyszerű gyakorlati ok miatt, hogy tudniillik ez érthető az Önök számára, és egyszerűen az Önök ölébe hullik.[2]

A tulajdonképpeni extrém zene nehézségei a mérsékelthez viszonyítva abból adódnak – és ez talán segíthet a kezdeti orientálódásban –, hogy benne a változások, az újítások minden zenei dimenzióra kiterjednek, hogy tehát nemcsak a har-

mónia, nemcsak a hangzás, hanem a dallamalkotás, a formaalkotás, a szín, az ellenpont, azaz minden összetevő át van alakítva, miközben az ártalmatlanabb és érthető zenében mindig csak az újítás egyes dimenzióiról beszélhetünk, a többi dimenzió pedig többé-kevésbé úgy marad, mint a hagyományos zenében. A kényelmes hallás ennél az úgynevezett mérsékelt zenénél ahhoz igazodhat, amit már ismer, és ezért bizonyos kegyelemből és együttérzésből elfogadja a szokatlant is.

Felteszem, elfogadják azt az esztétikai tételt, miszerint a zene egyik dimenziójában végrehajtott változtatások szükségképpen érintenek más dimenziókat is. Más szavakkal: éppen azok a komponisták, akik komolyan veszik a dolgukat, és nem eleve arra törekszenek, hogy a hallgatóikat elkényeztessék, és olcsó békét kössenek velük, nem érik be az ilyen parciális újításokkal.

Vegyünk egy nagyon egyszerű példát: tegyük föl – most csak improvizálok –, hogy van egy zenészünk, aki nagyon disszonáns harmóniát használ, de nagyon primitív ritmikát. Ekkor Önök a bejelölt ritmus alapján rögtön meg fogják érteni, hogy az egész mire is fut ki. Ellentmondásba fog kerülni az egyszerű szimmetrikus ritmus és a disszonáns dallam; az utóbbi ugyanis megköveteli a ritmus kellő differenciáltságát. Önök tehát azt fogják mondani, hogy nem lehet állandóan ugyanazt a mintát ismételni, változtatni kellene rajta, esetleg fel kellene lazítani. Persze minél erőteljesebben érvényesítjük azt a követelményt, hogy a ritmust is a harmóniához és a dallamhoz hasonlóan kell árnyalni, annál nehezebb lesz megérteni a ritmust. Mindezt csak azért mondom így, hogy megmutassam – nagyon durva és eltúlzott módon, de ahhoz, hogy ezeket a dolgokat megmagyarázzuk, mindig egy kicsit túlozni kell –, hogy hogy jutunk el ahhoz a nehezítéshez és komplikáltsághoz, amely a radikális zenét különösen nehézzé teszi.

És ehhez első orientálásként szeretném hozzáfűzni: a modern zene egy sor iskolára esik szét. Ez minden más korban is így volt, de ma az iskolák közötti ellentét sokkal szélsőségesebb, mint amilyen a tradicionális zene idején volt. Ha meghallgatják például Kurt Weill egyik songját, amelyet mindannyian jól ismernek, a *Koldusoperá*ból,[3] és aztán egy zongoradarabot Schönbergtől, akkor a két darab között végtelenül kevés közös vonást fognak találni, nem úgy, mint amikor a *Parsifal*t[4] és Brahms egy érett művét vetik össze. Az újabb művészet történetében Riegl[5] óta újra konstatált jelenség, hogy nincs többé olyasmi, amit egységes stílusnak nevezhetünk.

A tárgyalásból most egyelőre kihagyom azt a zenét, amely ma is többé-kevésbé a tradicionális esz-

közökkel pepecsel tovább – ilyen Rahmanyinov, Sibelius zenéje vagy nagymértékben Pfitzneré is. Tehát kihagyom azt a zenét, amely a törésen, az elidegenítésen túl helyezkedik el, ami itt számunkra a tulajdonképpeni lényeg. De a valóban modern zenén belül is nagyon különböző iskolák vannak: például az, amelyet általában „Bécsi Iskolának" neveznek, a szigorú atonalitás, amiből aztán a tizenkéthangú technika adódott. Ennek kiemelkedő mesterei: Arnold Schönberg, Anton Webern és az én elhunyt tanárom, Alban Berg.[6] Magam ehhez az iskolához állok a legközelebb. Az ő műveik okozzák a legnagyobb nehézséget, és most csak ezekre szeretnék összpontosítani. Ezen túlmenően van egy nagyon kiterjedt és hatékony iskola, a neoklasszicizmus. Azt gondolom, hogy ennek a tárgyalásától most eltekinthetek, mert itt sokkal egyszerűbb képződményekről van szó, amelyek – ha a komplikáltabbakat értik – már nem fognak nagy nehézségeket okozni, különösen azért nem, mert ennek az iskolának a legjelentősebb komponistái közül többen a későbbi éveikben visszavonták a fiatalkoruk zenéjét, és valahogy megérkeztek egy biztos kikötőbe. Ez igaz Sztravinszkijra,[7] és sajnos még nagyobb mértékben az eredetileg roppant tehetséges Hindemith-re, aki mára visszatért a teljes akadémizmushoz.[8]

Mindezen túl a keleti országokban az oroszok győzelme előtt nagyon elterjedt volt a radikális folklórizmus, amely a népzene bizonyos elemeihez kapcsolódott. Ennek a legkiemelkedőbb mestere, most eltekintve Sztravinszkijtól, a nemrég meghalt magyar komponista, Bartók Béla. Ide még szeretnék visszatérni, mert azok a dolgok, amelyek Bartóknál egy kicsit nehezebben érthetők, szintén a Bécsi Iskola felől világíthatóak meg.

Még egy szó: biztos lesznek olyanok is Önök közül, akik a modern zenébe a dzsesszt is beleértik. De én most lemondanék a dzsessz tárgyalásáról, egyszerűen azért, mert a dzsesszt nem számítom a modern zenéhez. A dzsessz alapjában véve a könnyűzene szférájába tartozik; bizonyos esetekben vannak merész és érdekes praktikái arra vonatkozóan, hogy a nagyon vulgáris és primitív slágerzene szférájában bizonyos változékonyságot nyújtson. De először is a dzsessz állítólagos újításait a komolyzene összehasonlíthatatlanul nagyobb következetességgel valósította meg, és a másik oldalon a dzsessz újításai, ellentétben azzal, amit a szolgálatkész sajtó mindig megpróbál belénk sulykolni, leírhatatlanul szűk térben mozognak. Az egész dzsesszt olyannyira uralja a kommercializálás érdeke, hogy egyszerű sztenderdizált áruvá válik – és manapság már az is az

általános művészi zavar szimptómája, ha az olyan darabokat, amelyekben a disszonancia a konszonancia puszta burka, puszta manír, valamiért összecseréljük a komolyzenével. Távol álljon tőlem, hogy morálisan fölháborodjak a dzsessz miatt, és hogy benne egyszerűen az elfajzás jelenségét lássam. A dzsesszt én csak unalmasnak tartom, egy hangalakot öltött Coca-Colának.

De miért érdeklődjünk az új zene iránt? Egy dologra már utaltam: arra vonatkozó kényszer, hogy valami iránt érdeklődjünk, egyáltalán nem létezhet. Nem vagyunk művelődési filiszterek, és az a tény, hogy valami az úgynevezett kultúrához tartozik, önmagában egyáltalán nem igazolja, hogy ezt a jelenséget szemügyre vegyük, vagy komolyan vegyük egy olyan világban, amelyben az emberek azért élnek, hogy egyáltalán túléljenek. Ha tehát Önök közül valaki nagyon nyíltan azt mondja: „nekem más gondjaim is vannak, nekem ezek a dolgok teljesen közömbösek", akkor nekem nincs jogom arra, hogy fölemelt mutatóujjal és az orromat fent hordva ezt mondjam: „márpedig Önnek érdeklődnie kell ez iránt, hiszen tudnia kell, hogy mi történik a korunkban". Ez nevetséges lenne! És nagyon örülök annak, hogy éppen ebben a vonatkozásban Gottfried Benn (akivel tegnap este volt szerencsém találkozni, és erről szót váltani) és köztem teljes az egyetértés. De ha valóban komolyan érdekelnek minket a modern művészet kérdései, akkor tisztán kell látnunk: az, amit jó okkal „modern művészetnek" nevezünk, nem élvezeti cikk, nem valami, amivel kellemesen eltölthetjük a szabad időnket, hanem valami olyasmi, ami minket alapvetően érint, ami kimond és megformál valamit, ami bennünk van, ami kifejezi az ellentmondásokat, amelyek bennünk magunkban és a világunkban vannak – és így megtudhatunk valamit a bennünk és a világunkban rejlő igazságról. És mindenképpen azt mondanám, hogy a modern zenének azok a vonásai, amelyek Önöket elidegenítik és ellenállást váltanak ki, éppen ezzel függenek össze. És ebben nemcsak a fogyasztói zenétől, a zene-árutól (amely csak úgy ömlik ránk) való elhatárolódásról van szó, hanem a tradicionális zenétől való elhatárolódásról is. Ne hagyjuk félrevezetni magunkat – és ezt éppen ebben a körben nagyon komolyan és nyomatékosan szeretném kimondani –, a tradicionális zene, a maga nagy neveivel, ma egy kicsit muzeálissá vált a számunkra. Én lennék az utolsó azok sorában, akik lebecsülnék a múltban létrehozott zenei termések nagyságát. Mindenesetre azt gondolom, hogy az a szerep, amelyet a nagy zene ma a nyilvános tudatban játszik, messzemenően ideologikus; ez a zene egyfajta szobadíszként szolgál, amellyel az emberek csak a

saját műveltségüket demonstrálják, de végtelen messze van attól, ami velünk itt és most történik. Ha azt hisszük, hogy a tradicionális zenét jobban értjük, mint a mait, akkor abban benne van egy bizonyos csalás: vagyis azt hisszük, hogy a tradicionális zene esetében a kicsiszolt formákat, a megszokott hang-összekapcsolásokat és mindezeket a dolgokat könnyebben érthetjük meg, mint a modern zenét, amelyben nincsenek, vagy alig vannak ilyen konvenciók. De az erőfeszítés egy olyan zenével való azonosulásra, amely a saját tudati állapotunktól oly messze van, mint például Bach, számomra végtelenül nagyobbnak tűnik, mint az az erőfeszítés, hogy például Schönberget megértsük. Ha komolyan veszszük az olyan mesterek megértését, mint Bach és Beethoven, és nem elégszünk meg azzal, hogy leírjuk a formai homlokzatot, hanem valóban mögé akarunk látni, meg akarjuk tudni, hogy tulajdonképpen mi is játszódik le, akkor ez sokkal nehezebb feladat, mint megérteni az új zenét. De ez nem puszta absztrakt tiltakozás a tradicionális zene muzealitásával szemben, hanem nagyon határozott szükségszerűségekből táplálkozik, amelyek magában a zenében rejlenek. Az új zenét nem szabad úgy elképzelniük, hogy néhány művésznek eszébe jutott, „milyen jó lenne valami újat csinálni", hanem a motívumok, amelyek az újhoz vezettek, magában a zenében rejlenek, és ha áttekintjük a történetet – habár most történeti adalékokkal nem akarom untatni magukat –, akkor az az út, amely a legradikálisabb modern zenéhez vezetett, a gyengéd, fokozatos átmenetek sora, amelyeknek a legfontosabb állomásai talán Wagner *Trisztán*ja és aztán talán Richard Strauss *Elektrá*ja voltak.[9] Így tehát le kell szögeznünk, hogy a zene kimond valamit, ami nekünk lényeges, és lemond arról – ha ezt most lerövidítve mondhatom így –, hogy ideológia legyen, az élet egy hangzó homlokzata, az egzisztenciánk egyfajta ékszere, ezzel függenek össze a modern zene elidegenítő és nehéz mozzanatai.

Először is a modern zene egész története beleillik egész életünk egyre fokozódó konvencionalizálásába és megmerevedésébe, vagyis egy olyan összefüggésbe, amelyet a filozófiában mondjuk Nietzsche és Bergson életfilozófiái írtak le. A konvencionalizmussal és az összecsiszoltsággal szembeni ellenállás e mozzanata nélkül egyáltalán nem lehet megérteni a modern zene lényegét; ez a zene egy ellenmozgalom kifejeződése az összes emberi viszony eldologiasodásával szemben, amely az emberi létezést jégpáncéllal vonta be. Ez olyan kísérlet, amelyben mindenekelőtt az emberi közvetlenség kap újra meg-

határozó szerepet. Nos, ha az ember ezt így hallja, minden nagyon meggyőzőnek hangzik. Ki ne érzett volna közülünk valami olyasmit a maga élete során, mint a megkövesedett viszonyokkal szembeni ellenállásra való késztetés? De hölgyeim és uraim, éppen ezen a ponton jelentkezik a modern zene megértésének tulajdonképpeni nehézsége, és azt gondolom, hogy ha először is ezt az alapvető nehézséget felismerik, akkor ebből kiindulva már sokkal jobban megértik az egyes mozzanatokat, amelyekről a későbbiekben beszélni fogok. Először is rögzítsük, hogy az egész tradicionális zenének volt egy szilárd vonatkoztatási rendszere, amelyben többé-kevésbé lehetett előre és visszahallgatni. Ezt egyszer úgy fejeztem ki, hogy a tradicionális zenében a zene bizonyos értelemben a hallgatóért hallgat.[10] Még Schumann is azt írhatta az egyik teoretikus értekezésében, hogy arról lehet megismerni, egy ember muzikális-e vagy sem, ha egy oldalt átlapoz, akkor is tudja, a zene miként megy tovább.[11] Nos, ez a továbbmenés onnan adódik, hogy a tonalitás rendszerét, tehát a vonatkoztatási rendszert feltételezve, a pályák olyan pontosan előre vannak jelezve, hogy ezzel már mi magunk is elboldogulunk. Ez az előzetes adottság a modern zenében tulajdonképpen megszűnt, legalábbis abban a zenében, amelyről ma beszélni fogok; és kisebb mértékben a félig tradicionális, a kompromisszumos zenében is, amelyről ma nem akarok beszélni. A tulajdonképpeni nehézségek a modern zenében szinte mindig abból erednek, hogy az eseményeket nem lehet egy második természetté vált, előzetesen adott koordinátarendszerhez mérni, hanem mindig arra vagyunk kényszerítve, hogy minden eseményt önmagáért halljunk meg, és önmagában kövessünk. És bocsássák meg nekem, ha most ilyen pedánsan mondom ki a modern zene megértésének alapszabályát: minden akkordot meg kell hallgatni, minden módszertani összefüggést, amely a zenében létrejön, nyomon kell követni, közvetlenül úgy, ahogy az elevenen adja magát, és nem egy külső rendszerre való tekintettel, amelyen az egész mérhető lenne. És csak úgy mellékesen: éppen ebben áll a tonalitás és az atonalitás különbsége.

A következő mozzanat, amelyre szeretném fölhívni a figyelmüket, és amelyet nagyon fontosnak tartok, hogy ez a zene teljesen lemond a dicsőítő és díszítő mozzanatról, hogy tehát nincs affirmatív megerősítő karaktere, amivel a tradicionális zene olyan evidens módon rendelkezik. Ha mondjuk Beethovent vagy Wagnert hallgatnak, akkor abban mindig a létezés vagy egy hős dicséretéről, dicsőítéséről vagy díszítéséről van szó. És ez mélyen beleivódik a zenei nyelvbe, amely végtelenül sok díszí-

tő, ornamentális elemet tartalmaz. A zenében az ornamentalitással szemben teljesen hasonló ellenállás bontakozott ki, mint az építészetben vagy a festészetben. Az építészetből mindannyian jól ismerjük a díszítő mozzanattal szembeni ellenállást; a zenében ez abban áll, hogy az ornamentum eltávolításának következtében éppen az esik el, amin keresztül a zenét általában szimmetrikus módon továbbszőni szokták, és aminek köszönhetően kézenfekvően szépnek, jól-hangzónak és kellemesnek hat. De most ennél többről van szó. Önök mindannyian tudják, hogy a modern festészetnek van némi köze ahhoz, hogy felbomlott a tradicionális perspektíva, hogy a képek a kubizmus, Picasso és Braque következetes analitikus kubizmusa óta már nem a megszokott perspektívát használják. Ennek értelme nagyon hasonlít ahhoz, amiről most itt beszélni szeretnék: a díszítő és a dicsőítő elemről való lemondás azt jelenti, hogy a festészet többé ne látszódjék, ne valaminek az illusztrációját próbálja kelteni, ami nem festészet. Nem véletlen, hogy a perspektívát franciául „trompe-l'œil"-nek nevezik, vagyis a „szem megtévesztésének"; és éppen az illúziókeltésnek erről a mozzanatáról kellene lemondanunk.

A harmónia szokásos képlete, amelyet a tradicionális zenében megszoktunk, efféle félrevezető jelleggel bír: egy mély tér érzetét kelti. A harmóniának erről a félrevezető jellegéről, a térbeli mélységnek erről a félrevezető érzéséről a modern zene éppúgy lemondott, mint a modern festészet; és nem is azért, mert a modern zene erre már nem lenne képes, hanem inkább azért, mert az illúzió, a varázslat eme mozzanata helyett egyedül a dolog logikájára próbál koncentrálni. Önök most ezt fogják tőlem kérdezni, méghozzá teljes joggal: „Nem veszítettünk-e ezzel végtelenül sokat?" És erre csak ezt válaszolhatom: igen, ezzel végtelenül sokat veszítettünk, és azt gondolom, hogy a modern zene (és a modern festészet) apológiájának butaságai közé tartozik, ha minden körülmények között be akarják beszélni nekünk: „Ez még mindig olyan szép, mint Raffaello és Beethoven, erre a szépségre még mi is képesek vagyunk, ezzel még mi is rendelkezünk". Ez félelmetes primitivitás és félelmetes ellaposítás. A művészet minden előrelépéséhez hozzátartozik, hogy vele végtelenül sok minden el is vész. Például részletesen meg tudnám mutatni Önöknek, hogy milyen sok minden ment veszendőbe, amikor Bach stílusából átléptünk abba a stílusba, amely Mozartban találta meg a maga legmagasabb rendű megtestesülését, és biztos, hogy még ennél is több ment veszendőbe a radikálisan modern zenéhez való átmenet során. Én lennék az utolsó, aki ebben a tekintetben be akarná csapni magukat.

Ugyanakkor azt gondolom, hogy a modern zenében nem ment több veszendőbe, mint az életben magában az utóbbi kétszáz év során; és úgy vélem, hogy egy olyan produkció, amely nem alakítja magában ezt a veszteséget, és nincs összhangban azzal, ami belőlünk lett, „amit a világ belőlünk csinált",[12] hogy tehát egy ilyen művészet pusztán egy visszautaló romantikus fantázia, valami már régen elveszett szubsztanciálisnak a felidézése, és ez alapjában véve már nem is sikerülhet. Ha ma valaki arra tenne kísérletet, hogy úgy komponáljon, mint annak idején Beethoven, akkor valami szörnyen hazug, és valami nagyon törékeny jönne létre; mert erőszakkal sem egy meghatározott helyzetbe (amikor egy bizonyos fajta teljesség lehetséges volt) nem lehet visszatérni, sem ahhoz a technikai horizonthoz nem lehet visszatérni, amelyet körülírtunk, és amelyet azok az eszközök határoztak meg, amelyek akkor a zenei komponálás számára rendelkezésre álltak. Ebből csak egy ájtatos iparművészet jöhetne létre, amivel a kései Hindemith-nél lépten-nyomon találkozhatunk is.

Azt hiszem, hogy ma sokkal igazságosabbak vagyunk az „igaz" és a „szép" eszméjével – hogy a számra vegyem azokat a szavakat, amelyeket nem szívesen veszek a számra –, ha kimondjuk a negativitást és azt a szenvedést, amely abból fakad, hogy úgy teszünk, mintha a világ még zárt és értelmes lenne. Vannak olyan történelmi órák, amelyekben csak a negativitással, a szenvedés nem sminkelt és nem csillapított kifejezésével lehet a gondolatokat kifejezni és a boldogságot megőrizni. És közben azt gondolom, hogy ma mindenki, aki közvetlenül kimondja a pozitivitást, a Walt Disney filmek amorettjeinél köt ki,[13] a reklámnál, ha akarják, a Coca Colánál, amely az élet általános reklámjaként is értelmezhető. A boldogság komolyan vétele annyit jelent, hogy a művészet is kimondja azt, amit Karl Kraus – aki egyébként közel állt ehhez a zenéhez – egy versében így fogalmazott meg: „Mit csinált a világ énbelőlem?". És ebből már az is kiderül, hogy miért tartom annyira hamisnak a modern zene apológiáját, amely körülbelül így szól: „nézzetek csak ide, milyen szép mindez". Bizonyos magasabb értelemben persze szép, mert a negativitással szembeni kitartásban is benne van a szépség mozzanata. De tradicionális értelemben mégsem szép, és önmagától nem is tart igényt arra, hogy szép legyen.

Következzen a modern zene egy újabb nehézsége. A régi, a tradicionális zene értékéből nagyon sokat elvettek azok a sémák, amelyek közepette mozgott; Schönberg egyszer úgy viccelődött, hogy Chopinnek

csak a Fisz-dúrhoz kellett nyúlnia, és máris minden csodaszép volt.[14] A modern zenének mindez már nem áll rendelkezésére. És ennek következtében azt kell tennie, amit Kafka mond egy helyen, ahol egy nagyon alapos színházigazgatóról beszél, aki a színházát már úgy próbálja a maga ideáljához igazítani, hogy a színészeket is ő nemzi; egy látogató egyszer úgy találta, hogy éppen egy most született gyerek pelenkáit mossa, akiből majd húsz év múlva nagyszerű színész lehet.[15] Egy kicsit hasonló helyzetben találja magát a modern komponista is, akinek a konstrukciókon és a megformáláson keresztül (a saját képének kíméletlen megformálásával) kell létrehoznia azt a következetességet és azt az összehangoltságot, amely a tradicionális zenében előre adott volt – vagy úgy nézett ki, hogy előre adott, ahogy azt fent Chopin Fisz-dúr hangjairól hallottuk. A lemondások között nemcsak a jó hangzás, a szokásos harmónia és a tonális hangkapcsolatok szerepelnek, hanem a tradicionális zene nagy formáit sem lehet többé előzetesen adottnak tekinteni; és az egész organizációja maga is olyan problémává vált, mint amilyent korábban sohasem láttunk. Ez az, ami a leginkább akadályozhatja Önöket abban, hogy tájékozódni tudjanak a modern zene világában.

Önök közül sokan biztosan arra is panaszkodni fognak, hogy a modern zene olyan szörnyen komplikált, és azt fogják kérdezni: „miért kell ennek ilyen bonyolultnak lennie?" Szerintem erre nem adhatunk pszichológiai választ, mondjuk, hogy: ez a komplikáltság onnan adódik, hogy a modern emberek maguk is szörnyen komplikáltak. Hogy ma valóban anynyival komplikáltabbak lennénk, mint hetven-nyolcvan évvel ezelőtt, ezt a kérdést most inkább nyitva hagynám. Az új zene komplikáltsága inkább abból adódik, hogy a komponistának egy rendkívül szövevényes és összetett munkával, vasmarokkal kell mindent összefognia, hogy ily módon helyreállítson valamit abból az egységességből és szerveződésből, ami ebből a zenéből a fejlődés során nagyjából elveszett. Önök erre ezt válaszolhatnák: „Miért nyeltük le akkor a békát, ha aztán nektek megint helyre kell állítanotok valamiféle egységet?" Azt hiszem, hogy erre már válaszoltam: a tradicionális zene ma már nem kielégítő. Ha például kísérletet tennének arra, hogy ezeket a nagyon differenciált eseményeket, amelyekről beszéltem, az olyan tradicionális formasémákon belül, mint amilyen a szonátaforma, kifejezzék, akkor rögtön létrejönne az ellentmondás az egész formája és az egyes események között. S ez az ellentmondás egy érzékeny művész füleinek esztétikailag teljesen elviselhetetlen lenne.

Végül már csak arra szeretnék utalni, hogy korunk szükségszerűsé-

geinek egyik mozzanata a tömegkultúra mérhetetlen kiterjedése. Minél inkább meghódítja az üzlet az összes művészi formát, és a bensőnket minél inkább tömegáruk árasztják el, annál szélsőségesebben fognak a művészek ellenállni minden ilyesminek, és annál poentírozottabb lesz ez az ellentét. Ha egy pillanatra – és most megint a festészetre hivatkozom, mert ott a dolgok inkább a felszínen vannak és könnyebben megragadhatók, mint a zenében – felidézik azt, hogy a fényképészet miként vette el a tradicionális festészet feladatainak egy részét, és kényszerült a festészet mindinkább arra, hogy csak a saját területére szorítkozzon, és lemondjon a külvilág utánzásáról, akkor már el tudják képzelni azt is, hogy miért tudott a modern zene olyan nehezen kibékülni a világgal. Nem akar már megduplázni, nem akarja már dicsfénnyel övezni mindazt, ami van.

És mindehhez természetesen még hozzá kell tennem valamit: óvni szeretném Önöket attól, hogy ezt úgy képzeljék el, hogy a modern zene egyszerűen alkalmazkodik az úgynevezett szellemi szituációhoz; hogy a művész a kor után fut, mert ennek így kell lennie, és mivel mindig is így volt. Ez nem így van: ezek a dolgok nem így néznek ki, az eddig tárgyalt problémáknak a szubsztancialitásuk, hogy csak a dologból magából, a kompozitórikus problémákból következnek. Világos kell legyen az Önök számára is, hogy a műalkotásoknak van immanens logikájuk, vagy ahogy Schönberg egyszer mondta, az első taktussal, amelyet leírunk, már együtt jár egy bizonyos kötelezettség; talán még azt is mondhatnánk, hogy egy szerződést kötünk, amelyet be kell tartanunk. A következetesség, amelyről beszéltem Önöknek, és amely jellemző a valóban radikális modern zenére, tulajdonképpen abban áll, hogy megpróbáljuk követni ezt a belső logikát.

Már említettem a két nagy iskola szembenállását a tradicionális zenében: az egyik oldalon áll a wagneri, a másikon a brahmsi iskola. Kívülről úgy néz ki, mintha a kettő egész jól megférne egymással, mintha a kultúrának lenne egy panteonja, amelyben minden lehetséges érték megtalálhatja a maga helyét. De azt gondolom, hogy a beható művészi tapasztalat csak nehezen tud megbarátkozni az úgynevezett művészi élmények pluralitásával. A wagneri oldalon állt a zenei eszközök nagyszabású megújítása, ám ezzel együtt járt a zenei konstrukció egyfajta primitivitása, lemondás a komponálás végtelenül gazdag és fejlett eszköztáráról, a szakadatlan variációról és a tematikus munkáról, ahogy az mindenekelőtt a klasszicizmusban, Haydn, Mozart és Beethoven mun-

káiban megtalálható. A brahmsi oldalon a tematikus munka és a konstrukció ezen eszközei hallatlan fejlettségi szintet értek el, de tradicionális anyagra vannak alkalmazva, miközben az anyag azt követelné, hogy beolvadjon e tovább hajtott konstrukció folyamatába, és átalakítsa azt. Schönberg, durván szólva, arra tett kísérletet, hogy azokat az innovációkat, amelyeket Wagner az anyagban végrehajtott, egyesítse a konstrukció erejével, amely Brahmsnál bontakozott ki. Azt lehet mondani, hogy a modern zene éppen a maga nehézségeit tekintve, a brahmsi és wagneri zene szintézise, de nem külsődleges szintézise, mintha ezt a két mozzanatot összeadnánk, hanem abban az értelemben szintézis, hogy a legbelső követelésekből, a legbelső dezideratumokból (amelyek itt és ott rendelkezésünkre állnak) levonjuk a következtetéseket. De ezáltal a megértés egyre nehezebb lesz, mert egy ilyen zenei műalkotásban olyan sok minden koncentrálódik, hogy egyre több mindent kell egyidejűleg megragadnunk. Ha Wagner szekvenciákban komponált, akkor ezt részben azzal az öntudatlan intencióval tette, hogy az egyestől, az új hangoktól, az új színektől oly sok mindent várnak el, hogy ezeket szakadatlanul ismételni kell. Megfordítva: Brahms az emberek számára azáltal könnyítette meg a megértést, hogy a zenei összefüggés hallatlanul gazdag konstrukciója nála viszonylag egyszerű, gyakran népdalszerű anyagokhoz kötődött. A modern zene lemond arról, hogy mankókat adjon a hallgatáshoz, és ezért hallatlanul felfokozott koncentrációt követel meg. Egyébként is azt mondhatjuk, hogy az új zene megértésének kérdése döntően koncentrációs kérdés. Nem arról van szó, hogy Önöknek ismerniük kellene bizonyos játékszabályokat, amelyek révén az új zene konstruálódik, vagy tudniuk kellene valamit, ami e mögött áll. Az új zene esetében éppúgy át kell adniuk magukat a saját hallásuknak, mint ahogy a tradicionális zene esetében is, de teljesen másféle összpontosítással kell hallgatniuk, mert a séma itt semmit se vesz le a vállukról; mert a zene itt nem hallgat Önök helyett, mert itt minden egyes esemény (de ugyanakkor az egész is), önmagában áll, és azt várja Önöktől, hogy bizonyos értelemben újra-komponálják.

Azt ígértem, hogy az Önök ellenállásából fogok kiindulni, és döntően ebből fogom kidolgozni a modern zene fogalmát – és szeretném betartani ezt az ígéretemet. Épp az előbb azt mondtam, hogy a zene áttöri a konvencionalitás gátjait, és olyan lelki és reális mozzanatokra hívja fel a figyelmünket, amelyeket a leginkább elhallgatnánk önmagunk előtt is. Ha felmondjuk a konvencionális reakciótávra kötött társadalmi szerződésünket, ha már nem

megyünk bele a preparált, előzetesen adott és biztos fogalom játékába, amelybe amúgy is bele vagyunk bonyolódva, akkor ezzel sokkal nehezebbé tesszük az életünket. Ha alkalmazkodunk ahhoz, ami érvényes, akkor, mint ismeretes, mindig sokkal könnyebb dolgunk van. Innen adódik az Önök számára is unásig ismert együttműködés[16] fenoménje; és ez nem csak a politikában létezik.

Az új zene megértésének egyik kudarc-forrása az, hogy valaki, aki nem él benne, a tradicionális zenéből származó elvárásokkal közelít felé, és így szükségképpen csalódni fog. Ha az új zenét meg akarják érteni, akkor szeretném biztatni Önöket – hadd fejezzem ezt ki nagyon paradox módon – egy bizonyos naivitásra, vagyis arra, hogy ne hagyják, hogy az irányítsa Önöket, amit erről a zenéről már tudnak vagy tudni vélnek, hanem próbálják meg – amennyire csak lehetséges – átadni magukat a jelenségnek, nyíljanak meg, és csak a zenéből magából kiindulva hallgassák a zenét. Tudatában vagyok annak, hogy ezt sokkal könnyebb kimondani, mint megtenni; művelődésünk által a kulturális hagyomány olyannyira preformál mindannyiunkat, hogy nem tudjuk minden további nélkül lerázni, és nem is szabad törekednünk rá. De meg kell próbálnunk a tradíciót fölemelni egy szublimált, átszellemített és kifinomult alakba, ahelyett hogy a maga durva és külsődleges alakjában mérceként használnánk, és aztán ehhez méricskélve elvessük azt, ami neki nem felel meg.

Az atonalitás természetesen nem azt jelenti, hogy nincsenek hangok, hanem itt is éppen úgy hangokról van szó, mint minden más zenében. Nincs rosszabb érv, mint amikor újra és újra azt mondják, hogy ez nem zene. Mindaz, ami egyébként alkotja a zenét, tehát a zenei, hangzó elemek értelmes összefüggése (amely a maga lefolyásában kényszerítő és konzisztens egészet képez) éppúgy érvényes az új, mint a hagyományos zenére. Az atonalitás valójában csak annyit jelent, hogy azok a támpontok, amelyek a tonális vonatkozási rendszerből adódnak, itt elesnek, és ezért csakis és kizárólag az esztétikai egyediségre kell koncentrálnunk.

SZÜNET

Az új zene jelenségében bőven vannak megütköztető dolgok. Ahelyett, hogy ezeket megmagyaráznám, inkább a létrejöttükre szeretnék összpontosítani. Egy elterjedt érv szerint a hamis hang csúnya. A hamis hang kakofóniát jelent, és a kakofónia a legtöbb ember számára azonos a disszonanciával. Ha nem tévedek, ez az érv ma már egyáltalán nem olyan aktuális, már csak azért sem, mert bizonyos ártatlan zenéknek köszönhetően a disszonanciákat az emberek

már többé-kevésbé elfogadják, úgyhogy bizonyos értelemben már be vannak oltva. Én ide még szeretném beilleszteni azt a történeti szempontot, hogy a disszonancia vádja a zenetörténet minden új korszakában megjelent; ez a vád még Mozarttal szemben is fölmerült, aki ma a klasszikus derű mintapéldánya. A túl sok disszonancia miatt szidalmazták, és közben a saját korának közepes komponistáihoz hasonlították, akikhez képest valóban disszonáns is volt. Amióta létezik az, amit tonális zenének nevezünk, vagyis a középkor vége óta, a komponisták mindig rejtetten éheztek a disszonanciákra, és csak a közönség kedvéért, amely mindig a simát és a kényelmeset szerette, nem csillapították ezt az éhségüket. Már a 17. században is volt egy olasz komponista, Gesualdo da Venosa herceg, aki rendkívül messze ment a disszonáns képződményeket és a kromatikát tekintve. Wagnertől is – a *Trisztán*ból és az *Istenek alkonyá*ból – számtalan, disszonáns képződményt idézhetnék fel, és a *Parsifal*ból is, ahol időnként lemond a feloldásokról. S ezzel máris valami olyasmit érintettem, ami nagyon jellemző az új zenére, ami alapvetően megkülönbözteti a tradicionális zenétől.

Azt mondtam az előbb, hogy már a kései Wagner is gyakran elmulasztja a disszonanciák feloldását. A modern zenében ez a mozzanat radikálissá vált, vagyis a disszonanciák már egyáltalán nem oldódnak fel, s ez pedig azt jelenti: nincsenek többé konszonanciák. Most megpróbálkozhatnék azzal, hogy egy olyan tételt improvizáljak, amely csak disszonanciákból áll, és aztán bejátszhatnék egy akkordot, és biztos vagyok benne, hogy akkor Önök a tonális akkordot éreznék hamisnak. Ekkor a konszonancia úgy hangozna, mint egy disszonancia, mint egy igazi folt. Az idő előrehaladottsága miatt le kell mondanom arról, hogy ezt a kísérletet végrehajtsam, de kérem, hogy az adott szavamra higgyék el, ez valóban így van.

A disszonancia és a konszonancia ellentéte többé nem létezik, és ennek következtében a „disszonancia" fogalma elveszti a maga tulajdonképpeni jelentését. Ha már csak disszonanciák vannak, akkor azt is mondhatnánk, hogy nincs is többé disszonancia, hanem minden egyes hangnak megvan az önmagában vett élete. Erwin Stein egyszer azt írta, hogy a polifónia, vagyis a többszólamúság ma az egyes akkordokra is vonatkozik.[17] Az egyes akkordok önmagukban élnek, és önmagukban van egy nagyon gazdag feszültségük, és ennyiben nagyon hasonlítanak a dallamhoz. A modern zene fejlődését tekintve nagyon fontos, hogy a harmónia és a dallam különbsége egyre inkább elveszti a maga jelentőségét,

és ez azt jelenti, hogy a harmónia önmagában is konkrét és olyan feszültségeket tartalmaz, ami a dallamra már régóta jellemző volt. A harmóniából minden formális, a hármashangzat aprópénze teljesen eltűnik. A feladatunk az, hogy a harmóniában lévő feszültséget jól kihalljuk. Ha egyszer valaki meghallotta, hogy az ilyen disszonáns hangok milyen finoman vannak fölépítve, az meg fogja érteni, hogy a disszonanciák nem csúnya vagy visszataszító hangzások, hanem a hang szépsége vagy nem-szépsége csakis a komponálási módtól függ.

Van egy olyan típusú zenehallgatás, amelyet én kulinárisnak nevezek,[18] amely az egyes akkordot, vagyis a zene egészét az egyes akkord szerint értékeli, aszerint, hogy a hangzás smakkol-e vagy sem – az ilyen zenehallgatás infantilis. Richard Wagner egy kevésbé ismert helyen azt írta, hogy itt lenne az ideje, hogy a zene (amely a legfiatalabb a nagy művészetek között) végre felnőjön.[19] Ez a követelés arra fut ki, hogy a szellemi mozzanat lényege abban áll, hogy az egyes hangzó események zenei jelentések hordozóivá váljanak, és ne maradjanak egyszerű, izolált ingerek.

Másrészt azonban azt is el kell mondani, hogy a modern zenétől semmiképpen sem idegen az érzéki szépség, ott, ahol törekszik erre; az, hogy a hangzás érzéki szépségére törekszik-e, az a mű intenciójától és az egyes komponista hangjától függ.

Alban Bergnek különös érzéke volt a hangzás érzéki szépsége iránt, éppúgy, mint a kubista Juan Grisnek, aki végtelen érzékenységet mutatott a színek és a konstrukciók harmóniája iránt, és ez előidézett egyfajta klasszicitást. A *Lírikus szvit vonósnégyesre* második tétele a kifejezés gyengédsége és a hangzás érzéki édessége miatt Berg legszebb darabjai közé tartozik.[20] Általában arról beszélünk – és ezt én magam is aláhúztam –, amit az új zene a régivel szemben elveszít, de egyszer már szót kellene ejtenünk a hangzásbeli lehetőségekről és a belső flexibilitások gazdagságáról is. Bergre különösen jellemző a közvetítés művészete, ebben egész életében szigorú wagneriánus maradt. Wagner, mint ismeretes, azt mondta, hogy a komponálás nem más, mint „az átmenet művészete";[21] Bergnél pedig minden a végtelenül finom és szubtilis átmenetekre épül, amiből következően az egyes tételei rendkívül sűrű szövésűek.[22] Vagyis a zenéje nem esik szét széttartó extrémitásokra, mégis végtelenül gazdag alakokban és karakterekben.

És ez az alakokban való gazdagság nagyon lényeges a tulajdonképpeni modern zene számára. Itt talán adhatok egy kis útmutatást a hallgatáshoz: próbálják meg meghallani a különböző alakzatoknak ezt a gazdagságát! Ha Hindemith vagy

Sztravinszkij vagy akár Bartók zenéjét inkább találják fülbemászónak, akkor az többek között amiatt van, hogy náluk egy kitartott hangtervezet csak egy témát vagy egyetlen alakzatot hordoz, és hogy ezáltal lemondunk a zene magasabb organizációjának tulajdonképpeni döntő eszközéről, a tematikus pluralitásról, vagyis a különböző alakok konfliktusáról és szétterítéséről. Ebben pedig az a különös, hogy éppen ezen a ponton a Bécsi Iskola is nagyon tradicionalisztikus. S ebben a vonatkozásban tényleg Beethovenhez és Brahmshoz kapcsolódik, akiknek a művészete tulajdonképpen abban áll, hogy az alakoknak nagy gazdagságát az alapanyag minimumából fejlesztik ki. De Berg komponálásmódja annyiban eltér a többi radikális zenész eljárásmódjától, hogy e közvetítés művészetén keresztül nála háttérbe lép egy olyan motívum, amiről én már az előbbiekben beszéltem Önöknek, vagyis az antiornamentalitás motívuma. Az ő zenéje tehát ezért az érzéki szépségért és lekerekítettségért fizet egy bizonyos árat: mégsem szakít egészen az ornamentalitással, a közvetítéssel és a díszítéssel. Schönberg és mások zenéje ebben a vonatkozásban sokkal radikálisabb. Ha már a csúnyaság ellenvetéséről beszélünk, akkor ezen a ponton – eltekintve most a disszonancia kérdésétől – mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy a kontrasztok közvetlenül egymáshoz illeszkednek, és nincsenek közvetítve egymással (mint még Bergnél), mert ő már a közvetítést magát is fölöslegesnek, ornamentálisnak tekinti. A meghallás művészete itt részben abban áll, hogy meg kell érezni: a kontraszt itt gyakran egy olyan eszköz, amelyen keresztül az összefüggés maga is létrejön. Mellékesen szólva, Mozartnál – és talán csodálkozni fognak ezen – nagyon gyakran előfordul a formaképzésnek ez a módja: a kontrasztok megfelelő egymáshoz illesztésén keresztül.

Természetesen nagyon élesen meg kell hallani a különbséget a folytatás és a téma között, és csak ha már helyesen meg tudják ragadni az egyes tematikus események különböző súlyait, lesznek képesek arra, hogy eltekintsenek a kontrasztoktól, és az egységet megérezzék az extrémitásokban is, ahelyett, hogy az egységet csak a közvetítésben hallják meg. A kontrasztokat mint az értelem szétterülő mozzanatait a hallgatásban is össze kell tudnunk kapcsolni – ez az új zene megértésének egyik legeslegfontosabb princípiuma.

Érthetőnek fogják találni továbbá a dallamok hiányára vonatkozó ellenvetést is. De véleményem szerint ez különösen igazságtalan. Majdhogynem azt mondanám, hogy a helyzet inkább fordított. Ha a tra-

dicionális zene, mindenekelőtt a romantikus zene dallamvilágára gondolunk, akkor azt mondhatjuk, hogy ez messzemenően meghatározta a dallam általános fogalmát; és a dallam ebben az esetben nagyon széles értelemben mint a harmónia körülírása szerepelt. A dallam a harmónia köré van elhelyezve, anélkül, hogy valóban egyetlen kontinuitást alkotnának; a modern dallam nehézsége pedig messzemenően abban áll, hogy itt a dallam valóban és teljesen föl van szabadítva, és a saját maga hajtóerejéből kiindulva bontakozik ki. Vagyis végső soron a dallam emancipációjáról van szó. Közben különös nehézséget jelent, hogy a hangközök részben szokatlanok. Ezeket a hangközöket ténylegesen akkor tanuljuk meg együtt hallani, ha implicite se vonatkoztatjuk őket a hármashangzatra és a tonalitásra, hanem – ha képesek vagyunk rá –, ki kell hallanunk a belső feszültségüket. De ezt már a korai Schönbergtől, a tonális Schönbergtől is meg lehet tanulni. Schönberg korai műveit Németországban érdekes módon háttérbe szorítják. Mindenesetre ennek a zenének meglehetősen furcsa a megítélése. A korai művekről ezt szokták mondani: „Istenem, ez még olyan, mint Wagner. Ezt már rég messze magunk mögött hagytuk". És ez nagyon hasonlít erre a másik mondatra: „Ez tizenkéthangú zene, és ezt mi nem értjük". Nos, mindkét ítélet elég felületes. Később még visszatérek arra, hogy a „tizenkéthangú zene" sem a zenét, sem annak megértését tekintve nem döntő; és óva szeretném inteni Önöket attól, hogy azt higgyék, hogy az új zene megértéséhez ismerniük kell a tizenkéthangú rendszert. A tizenkéthangú technika nem más, mint a hangoknak egy bizonyos elrendezése, mint ahogy egy festő is elrendezi a színeket a maga palettáján, de a kép megértéséhez erről semmit sem kell tudnunk. A képet helyesen kell nézni, a zenét helyesen kell hallgatni – ez a követelmény. És most általánosságban is szeretném egyszer primitíven és durván kimondani: az új zenét ugyanúgy, mint minden más zenét egyszerűen csak hallgatni kell, és élénk figyelemmel nyomon kell követni. És azok az elképzelések, hogy ehhez szükségünk van intellektuális segédműveletekre, és hogy ezt kerülőutakon a fejünkben világossá kell tennünk, a tiszta babonák körébe tartoznak. Amit nem tudunk élénk figyelemmel hallgatni, az nem vált zenévé, és egyáltalán nincs semmiféle értelme. Ezen a helyen feltétlenül érvényes: „riogatni nem ér!"

De még valamiről szerettem volna beszélni, mégpedig a fiatal Schönbergről. Alaposabb tanulmányozás során megmutatkozik ugyanis, hogy a fiatal és a későbbi Schönberg közötti különbség nem is olyan hatalmas. A korai művekben már kifor-

málódott a faktúra egész gazdagsága, az alakok, a kontrasztok gazdagsága, a polifónia – s később ezek fognak a tonalitástól emancipálódni. Szóval, ha Önök ezeket a tonális műveket megértik, akkor minden további nélkül meg fogják érteni a későbbi műveket is. Azoknak Önök közül, akik készek arra – és remélem, hogy némelyiküket ösztönözni tudom erre –, hogy tovább fáradozzanak Schönberg zenéjének megközelítésén, a lehető legnyomatékosabban ajánlom Schönberg korai műveit, amelyek még nem fognak akkora külsődleges nehézségeket okozni, mint a disszonancia és az atonalitás, miközben ezek a későbbi döntő, belső strukturális elemek már mind jelen vannak bennük. Úgy gondolom, megígérhetem, hogy ha Schönberg első két vonósnégyesét, az op. 9-es *Kamaraszimfóniát* és a korai dalokat meg tudják hallgatni, akkor a hírhedt későbbi darabok sem fognak semmiféle nehézséget okozni.

És most rátérek egy másik, nagyon elterjedt ellenvetésre – ezt Önök közül mondta valaki a szünetben, egy beszélgetésben. Nagyjából így szólt: „Igen, ha intellektuálisan foglalkozik ezekkel a dolgokkal az ember, akkor minden nagyon világos lesz, de ha nem, akkor minden érthetetlen." Ha sikerül hatással lennem Önökre jelen erőfeszítéseimben, akkor nyomatékosan azt szeretném kérni, hogy ezt az ítéletet függesszék föl. Mindaz, ami a zenében számunkra oly' könnyen úgynevezett természeti vagy emocionális elemnek tűnik, gyakran nem más, mint a második természetünkké vált konvenciók maradványa. És amit sokan intellektuálisnak vélnek benne, egyszerűen az, amitől ezek a konvenciók elválasztanak bennünket.

Ehhez még gyorsan szeretném hozzátenni: nincs olyan magasan szervezett művészet, amelyben az úgynevezett intellektuális mozzanat, a szellemi organizáció ne fonódna össze valamilyen módon a tisztán érzéki-szemléleti mozzanattal. A modern zene impulzusai közül biztosan nem a legjelentéktelenebb, de nem is az egyedül mértékadó az, amely felszabadítja a kifejezés erejét. A tradicionális zenében bizonyos formákhoz bizonyos kifejezési módok kapcsolódtak; a lehető legdurvábban: a dúr vidám, a moll szomorú, és ha a kettő egyszer metszi egymást, és egyidejűleg jelenik meg – mint a *Trisztán* első felvonásának végén –, vagy a két hangnem úgy hangzik egymásba, hogy az a legnagyobb boldogság és a legnagyobb kétségbeesés összecsapásának kifejezése, akkor az már egy nagyon merész kivétel. Nos, az új zene arra törekedett, hogy álomprotokollokat zenésítsen meg, vagyis az érzelmeket a maguk legfinomabb kifejezési rezdüléseiben

egészen közvetlenül rögzítse, anélkül, hogy a meghatározott formulák és a meghatározott kifejezési mozzanatok közötti, már bevált és bejáratott asszociációkat igénybe venné. Beethoven egyszer, egy meghatározott alkalommal az unokaöccsének ezt mondta: „Abból, amit a komponista természeti talentumának tulajdonítanak, sok minden csak a szűkített szeptimakkord ügyes használatából adódik".[23] A mondatot szó szerint idézem, ahogy maga Beethoven mondta. Észrevehetik, hogy már Beethoven is szkeptikusan lázadt az érzés és az inspiráció szokott fogalmaival szemben. És ebből a már Beethoven által megfogalmazott szkepszisből aztán a modern zene le is vonta a megfelelő következtetéseket, amennyiben valóban kísérletet tett arra, hogy megfelelő kifejezést adjon a léleknek és az érzelmeknek, ahelyett, hogy az érzelmek egyszerű kliséit próbálná nyújtani.

És ezzel eljutok a Bécsi Iskola harmadik nagy komponistájához, barátomhoz, Anton Webernhez, aki 1945-ben a lehető legértelmetlenebb módon halt meg.[24] Ő volt sok tekintetben a legradikálisabb komponista, egy olyan ritka költő, aki az erő és a gyengédség kifejezési lehetőségeit kutatta. Manapság egy kicsit könnyelműen bánnak azokkal a disszonanciákkal, amelyekkel Webern operált. Ma már nem kerül semmibe ilyen disszonanciákat írni. De nála, csaknem ötven évvel ezelőtt minden akkordnak volt egy „először" jellege, ami hallatlan elővigyázatossággal, kicsit vonakodva, valami hatalmas dolgot vezetett be. Az „először"-nek, a bátorságnak volt egy bizonyos aurája, amely mindmáig megmaradt, úgyhogy e mögött a csend mögött, e mögött a pianissimo-zene mögött ott húzódik egy hatalmas katasztrófa fenyegető fortissimójának előérzete. Egy kicsit hasonlóan, mint Trakl költészetében.[25]

Ha azt mondjuk Webernről, hogy intellektuális, és nem vesszük észre, hogy miről is van itt szó tulajdonképpen, akkor nagy valószínűséggel azokat az érzelmi rezdüléseket sem értjük meg, amelyeket a romantikus zene közvetít. Szeretnék fölolvasni valamit abból, amit Schönberg a *Bagatelle für Streichquartett*[26] című műről írt, és ami jobb bevezetést nyújt ebbe a szférába, mint bármi más: „Amennyire ki kell állni e darabok rövidsége mellett, annyira fölösleges a védelmünkbe venni éppen a rövidségüket. Gondoljuk csak meg, micsoda visszafogottság kell ahhoz, hogy ennyire rövid darabokat írjunk. Közben minden pillantás egy költeménnyé, minden sóhaj egy regénnyé szélesíthető ki. Egy regényt egyetlen gesztusban, egy boldogság-érzést egyetlen felsóhajtásban kifejezni: egy ilyen koncentráció

csak akkor lehetséges, ha hiányzik belőlünk mindennemű önsajnálat. A másik oldalon, ezeket a darabokat csak az fogja megérteni, aki osztja azt a hitet, hogy a hangokon keresztül csak olyasmi fejezhető ki, ami a hangok által elmondható."[27]

Itt láthatjuk magunk előtt az expresszionizmus legszélsőségesebb ideálját: a zene képes arra, hogy olyan rezdüléseket fejezzen ki, amelyek annyira szubtilisek, annyira gyengédek és rejtettek, hogy a szavak már nem érik el őket; ez a zene ott kezdődik, ahol a költészet befejeződik.

Webernnél gyakran egyetlen taktus, sőt egyetlen hang képviseli azt, amit egyébként egy hosszú fejlődés bontana ki; miközben a miniatűrökben rendre visszatérnek a formaalkotás különböző elemei. Webernnél egy hang gyakran már egy téma, egy pizzicato már egy átvezetést, egy tremoló pedig egy bizonyos záró hatást közvetít – és két hevesen kitörő hang eléri a csúcspontot, és tulajdonképpen azt testesítik meg önmagukban, ami a tradicionális zenében csak a hosszú feszültségeken át megvalósuló fokozásokon keresztül volt lehetséges. A másik oldalon azonban a Schönberg-iskola tagjai újra és újra elismerték, hogy minden belső szükségszerűség ellenére itt nagyon sok minden kerül feláldozásra, mindenekelőtt a zenének az a lehetősége, hogy az időben kibontakozzon, hogy nagy idővonalakat artikuláljon és uraljon. Ezt a lehetőséget Schönberg nyitotta meg elsőként az op. 19-es kis zongoradarabjaiban,[28] ő azonban Webernnel ellentétben nem állt meg itt, hanem idővel újra felvette az úgynevezett nagy forma és az artikuláció problémáit; már csak azért is, mert ezek a miniatűrök egyszer és mindenkorra meg vannak formálva, és ad infinitum nem folytathatóak. Az a gondolat, hogy majd jönnek más komponisták és ugyanilyen vonósnégyes darabokat írnak, egy kicsit abszurdnak tűnik; ezekben ugyanis van valami hermetikusság, valami sündisznószerűség, valami szúrósság, amely szembeszegül minden utánzással, de minden támadással is. A fejlődési tendencia csak a szélsőségek felől érthető meg, és nem merül ki ebben.

De mihelyst megint a nagy formák problémája felé fordulunk, látjuk, hogy az ilyen képződményeknek önmagukban megformáltnak kell lenniük. Az, ami a laikus számára annyira intellektuálisnak és érthetetlennek tűnik, egyfajta szervezettséget takar, azaz mindenekelőtt a többszólamúság szövetét. Az az eszköz, amivel ezt Schönberg és a Schönberg-iskola elérte – erre már utaltam – a variációs kidolgozás, vagy talán pontosabb lenne azt mondani, hogy az univerzális variáció mint eszköz. A tematikus adottságoknak egy minimumából a legmagasabb ökonómiával, az egymást kontrasz-

táló alakzatok maximumát kell kinyerni. Ez tehát olyan princípium, amely nagyon hasonlít ahhoz, ami Kanttól az „egység a sokféleségben" név alatt maradt fenn; a kontrasztok lehető legnagyobb sokféleségére és az önmaguktól széttartó alakzatokra kell törekednünk. De eközben az alakzatok úgy vannak egymásra vonatkoztatva, hogy átsüt rajtuk a mögöttük ott álló anyag, vagyis még a teljes divergenciában is érezhető az egységesség.

Hölgyeim és uraim, ezzel – a dolog problematikájából kiindulva, de anélkül, hogy a szót kiejtettem volna – már körvonalaztam azt a princípiumot, amelyet mindannyian jól ismernek a tizenkéthangú technika neve alatt. És az a gyanúm, hogy azért jöttek ide, hogy erről a technikáról is megtudjanak valamit; de már figyelmeztettem Önöket arra, hogy ne becsüljék túl ezt a technikát. A tizenkéthangú technikában nem arról van szó, hogy a tizenkéthangú rendszeren keresztül a tonalitásnak egyfajta pótléka jöjjön létre. Nem lehet szó arról, hogy miután sikerrel megszabadultunk az egyik vonatkoztatási rendszertől (amely ugyan történelmileg jött létre, de ott volt minden ember húsában és vérében), egy önkényesen kigondolt másikat tegyünk a helyébe. A tizenkéthangú technikának nem ez az értelme, és ma számos komponista, akik valóban úgy dolgoznak ezzel a technikával, mintha egy tonalitás-pótlék lenne, nagy ostobaságokat követnek el. Ezt itt és most szeretném a lehető leghatározottabban leszögezni. De ehhez rögtön szeretném hozzáfűzni, hogy azt a kérdést, hogy az a zene, amelyet Schönberg, Berg és Webern komponáltak, értelmes-e vagy értelmetlen, nagyon pontosan el lehet dönteni. Ehhez van egy sor olyan kritériumunk, amelyek magában a zenében rejlenek, és amelyekre itt nem tudok részletesen kitérni.[29] Ezek olyan kritériumok, amelyek a hivatásos zenekritikusok számára ismeretlenek, ők csak dezorientáltan támolyognak e dolgok mögött, és általában megelégszenek azzal, hogy együtt úsznak az árral. De azért egy kritériumot most mégis csak szeretnék megnevezni a tizenkéthangú technika megítélése kapcsán. Éppen az előbb mondtam Önöknek, hogy a tizenkéthangú technika egy arra vonatkozó parancs, hogy minden zenei eseménynek tematikusnak kell lennie, hogy mindennek, minden hangnak, amely előfordul, egy alapul szolgáló ősanyagra kell vonatkoznia. De ennek a szervezőelvnek természetesen csak ott van értelme, ahol az események maguk is olyan komplexek, hogy e nélkül a princípium nélkül nem tudnak megszerveződni, illetve alakzatba rendeződni. A tizenkéthangú technikával

készült rossz műveket rendszerint arról lehet fölismerni, hogy olyan zene, amely alapjában véve más eszközök által egészen kézenfekvően megszervezett, és amely csak járulékosan – mert ma tizenkéthangú technikában kell komponálni – handabandázik a sorokkal. Azt lehet mondani, hogy az olyan zene, amelynek struktúrája nem az elgondolható legkomplexebb, és egyáltalán nincs is szüksége a tizenkéthangú technikára, puszta túlmeghatározás, és csak ott van értelme, ahol az egység egy nagyon gazdag sokféleségben jön létre. Ehhez természetesen az is hozzátartozik, hogy az igazi zenének olyan átformáltnak kell lennie, hogy minden hangnak, minden motívumnak, minden alakzatnak legyen valamilyen funkciója, vagy mint témának, vagy mint átmenetnek, vagy mint feszültségnek, vagy mint folytatásnak, vagy mint fokozásnak vagy mint feloldásnak – vagyis minden hangjegynek az egészben kell, hogy legyen valamilyen zenei értelme. Ahol nem ez a helyzet, ott a tizenkéthangú technikából teljes ostobaság lesz.

Nem szeretnék itt nagyon belemenni a teoretikus magyarázatokba, hanem csak röviden be akarom mutatni, hogy mi is ez a tizenkéthangú technika.[30] Azt már említettem, hogy ez a variációk egy radikális technikája. Ez nem jelent mást, mint azt, hogy minden darab alapja egy úgynevezett sor, amelynek lehetőleg tartalmaznia kell a kromatikus skálának mind a tizenkét hangját, mégpedig azért, hogy elkerüljük, hogy egy meghatározott hang túl nagy súlyt kapjon, amiből aztán megint csak egyfajta tonalitás adódna. Bevezetésképpen már említettem, hogy a tonális események ebben a nem-tonális zenei nyelvben szükségképpen hamisan hangzanak, és szükségképpen inadekvátak. A tizenkéthangú technika lényege így abban áll, hogy ebből az egy alapsorból kell mindent kifejleszteni, ami egyáltalán előfordul, s eközben ez az alapsor maga is változhat, megfordulhat, és minden más szintre transzponálódhat. Ez számtalan lehetőséget teremt. Mindenesetre ez a technika nem jelent mást, mint hogy egy pontosan definiált anyagból egy szigorú variációs technika segítségével mindent kifejlesztünk, és ezen a módon tökéletes egységet hozunk létre – tehát egy szervezőelv, és semmi más. Ez az, amit feltétlenül szerettem volna elmondani Önöknek. A tizenkéthangú technika esetében nem figyelhetnek egyszerűen arra, hogy jól hallják-e a sort. Ellenkezőleg: ha már hallják a sort, akkor a gépezet már zörög; amit hallaniuk kell, az éppen az organizáció, az az egység, ami az ilyen zenében benne rejlik. Az, amiről itt hangsúlyosan szó van, az egyáltalán nem valamiféle újdonság, és talán még csak nem is döntő jelentő-

ségű. Eszméjét tekintve ez már a tradicionális zenében is benne rejlik, mindenekelőtt Brahmsnál, akit én az egyik legnagyobb komponistának tartok. Ő már nagyon messzire elment a motivikus variáció technikájában. Nála is sokszor előfordul az, amit a tizenkéthangú technika műveiben is láthatunk: a hangok közötti intervallumok egyfajta nyersanyagot alkotnak, amelyet újra lehet formálni, és amelyből teljesen újfajta alakzatok jöhetnek létre.

Sokszor azt hallani, hogy mindez a puszta okoskodás terméke, és nagyon intellektuális. Ha ez intellektuális és kiokoskodott, akkor már Beethovennél és Brahmsnál is minden a puszta okoskodás terméke. A felszín alatti szervező kapcsolatok már ezeknél a komponistáknál is éppúgy megtalálhatók, mint a modern zenében, csakhogy ezt a sokkal régebbi középkori polifon technikára visszanyúlva, ma még sokkal szigorúbban alakítják. És éppen azon a helyen, ahol az emberek azt hiszik, hogy valami szörnyen új dologgal állnak szemben, ott szokott ez a legkevésbé igaz lenni. Ezért azt szeretném tanácsolni, hogy ne törődjenek semmivel, hagyják csak, hogy a sorok sorok legyenek. Ha ilyen zenét hallgatnak, csak azt próbálják megérteni, hogy mi a téma, és mi a folytatás; és ezt se intellektualitásan tegyék, azt mondván: „aha, ez a téma!". Ha spontán és eleven nyomon-követéssel hallgatják a zenét, és megragadják az összefüggést, akkor százszor tovább jutnak, mintha gondot csinálnának maguknak a tizenkéthangú technikából.

Mellékesen szólva, Schönberg műveinek túlnyomó többsége – és véleményem szerint ezek a fontosabbak – nem a tizenkéthangú technikát követik; és az csak teljesen külsődleges címkézés, ha ma azt mondjuk, hogy Schönberg a tizenkéthangú technika fölfedezője. A tizenkéthangú technika egy bizonyos komponálási mód melléktermé ke; és semmiképpen sem a centruma annak, amit a lényegnek tekintünk.

Engedjék meg végül, hogy bemutassam Önöknek, hogy hogyan lehet az érett Schönberg egy aszimmetrikus dallamát, az op. 23 első zongoradarabjának dallamát meghallgatni.[31] Két részből áll, amelyek nagyjából egyenlő hosszúak. Az első egy elő- és utótagból áll, és egyfajta félzárlattal végződik; a második rész felépítése ennél sokkal tarkább: a rövid frázisokból jön egy átvezetési motívum, és egy újabb szünet után jön az egész formarész fokozása és zárása. Az egységet pedig a kisszekund és a kisterc karakterisztikus intervalluma hozza létre.

De most mégiscsak szeretnék levonni ebből legalább egy következtetést, amelyet esetleg a modern zene más műveire is alkalmazhatnak. Szinte már észrevétlenül egy sor fo-

galmat becsempésztem: „félzárlat", „lecsengés", „elő- és utótag", „fokozás", „csúcspont" és hasonlók. Önök ezt talán észre sem vették, hanem ezekhez a fogalmakhoz közvetlenül kötöttek értelmet. Azt gondolom, ebben rejlik az új zene hallgatásának egész titka, hogy megtanulják észlelni és meghatározni minden egyes esemény funkcióját, és ezzel együtt haladjanak. Az új zene hallgatásakor az a legfontosabb, hogy az ember képes legyen az ilyen formarelációkat közvetlenül is észlelni, úgyszólván a zenével együtt gondolkodni. Nagyjából úgy, ahogy a prózai szövegben a szintaxist, a mellékmondatokat, a téziseket és az érveket, a gondolatokat és a következtetéseket stb. észleljük. Ehhez természetesen kell egy bizonyos iskolázottság, de erre a tradicionális zenében is szükség van; amiről a tradicionális zenében tulajdonképpen szó van, az sokkal inkább a rejtett értelem-összefüggések megértése, mint a feltűnő és adott sémák felismerése. Tehát, ha Beethovent valóban meg akarják érteni, akkor minden műben fel kell ismerniük ennek a műnek az egyedi vonásait, a feszültségmezőit, a feloldásait, és mindezeket a dolgokat. És ez sokkal fontosabb, mint a vonatkoztatási rendszer, a szonátaforma, amely többé-kevésbé sztenderdizált – ha használhatom ezt az ordenáré kifejezést –, és amely Beethoven minden művében visszatér.

Ha nem észlelik ezeket a feszültségmezőket, ezeket a minden egyes kompozícióra jellemző struktúrákat a tradicionális zenében, hanem ehelyett a sémákhoz tartják magukat, akkor a tradicionális zenét sem fogják érteni. Nemrég egy konferencián, Iserlohban, a korábbi kultuszminiszter, Metzger azt mondta, hogy ő az új zenén keresztül, ahogy azt Darmstadtban ápolják, ismerte csak meg a tradicionális zenét.[32] És azt kell mondanom, hogy ezt a megjegyzést nagyon mély értelműnek találom. A történelemben a múltbelit valószínűleg csak a jelenbeliből kiindulva lehet megérteni, és a historizmus egyik önbecsapása, ha azt hiszi, hogy a jelenbelit a múltbeliből kiindulva lehet megérteni, és nem megfordítva. Végül még ezt szerettem volna kiemelni.

FORDÍTOTTA WEISS JÁNOS

JEGYZETEK

1. Hermann Brill (1895–1959) szociáldemokrata politikus, jogászprofesszor. 1945-ben – a buchenwaldi lágerből való szabadulását követően – az amerikai hatóságoknak köszönhetően Türingia miniszterelnöke lett; miután

Türingia a szovjet megszállási zóna része lett, nyugatra kényszerült távozni. 1948 után a frankfurti egyetem címzetes professzora, 1951 óta a speyeri főiskolán tanított. Nagy szerepe volt a *Hessische Hochschulwoche* létrehozásában.

2. Az iserlohni beszélgetéshez lásd alább a 32. jegyzetet.
3. Bertolt Brecht és Kurt Weill [valamint Elisabeth Hauptmann] művét 1928. augusztus 31-én mutatták be Berlinben, a Theater am Schiffbauerdammban.
4. A művet 1882. július 26-án mutatták be a második bayreuthi ünnepi játékokon.
5. Az osztrák művészettörténész, Alois Riegl: *Spätrömische Kunstindustrie* című művében alkotta meg a „Kunstwollen" fogalmát; erre itt Adorno mint „egységes stílusra" utal. (Wien, 1927. 401.). Magyarul: Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Budapest, Corvina, 1989. Fordította: Rajnai László.
6. Adorno 1925 márciusában Bécsbe ment, hogy zeneszerzést tanuljon Alban Bergnél (1885–1935), és ott ismerkedett meg személyesen is Arnold Schönberggel (1874–1951) és Anton Webernnel (1893–1945).
7. Adorno Sztravinszkijnak szentelte *Az új zene filozófiája*nak második részét, őt állította szembe Schönberggel. De az ötvenes évek első felében Sztravinszkij olyan művekkel jelentkezett – *Cantata* (1952), *Szeptett* (1953) és *Cantatum Sacrum* (1955) –, amelyekben a neoklasszikus stílust a tizenkéthangú technika bizonyos elemeivel szintetizálta. E fordulat következményeit Adorno 1954-ben (az előadás tartásakor) még nem láthatta előre.
8. Lásd ehhez Adorno összeállítását: „Ad vocem Hindemith", in *Gesammelte Schriften*, 17. kötet, 210–246.
9. Az előbbit 1865. június 10-én Münchenben, az utóbbit 1909. január 25-én Drezdában mutatták be.
10. Lásd ehhez Theodor W. Adorno: *Current of Music*, 418. Továbbá *Gesammelte Werke*, 4. kötet, 229.
11. Robert Schumann: Musikalische Haus- und Lebensregeln, in uő: *Gesammelte Schriften über Musik und Musike*r, szerk.: Heinrich Simon, III. kötet, Leipzig, 1889. 171.
12. „Wie fand ich das Geheimnis wieder? / Man hatte mich darum gebracht. / Was hat die Welt aus uns gemacht! / Ich dreh' mich um, da blüht der Flieder." Karl Kraus: Flieder, in uö: *Schriften*, 4. kötet, szerk.: Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main, 1989. 269. (Adorno különböző írásaiban sokszor idézett e versből.)
13. Adorno vélhetőleg a *Fantasia* című kétórás rajzfilmre gondol, amelyet a Disney Studios készített 1940-ben. Ebben zenei részletek hangzottak el többek között a következőktől: Bach, Beethoven, Csajkovszkij, Sztravinszkij, Muszorgszkij, Schubert.
14. Lásd: „Ezzel analóg módon Schönberg azt állította: Chopinnek még könnyű volt, csak az akkoriban még nem elhasznált Fisz-dúr hangnemhez kellett nyúlnia, és a darab máris szép volt." Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in uő: *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, 31. – Csakhogy ilyen schönbergi kijelentés nem ismert.
15. Franz Kafka: *Tagebücher und Briefe*, Prag 1937. 119. Ezt idézte Adorno *Az*

*új zene filozófiájá*ban is, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017. 112. 46. lábjegyzet. Fordította: Csobó Péter.

16. Adorno a 'Mitläufertum' kifejezést használja. Németország nácítlanítása során ebbe a kategóriába sorolták azokat a személyeket, akik nem vettek részt aktívan náci bűntettek elkövetésében, hanem passzív módon támogatták a rezsimet (pl. mezei párttagság).
17. Vö. Erwin Stein: Einführung, in *Pult und Taktstock* 1924/1. 1–5.
18. „A tulajdonképpeni radikális értelemben vett új zene, amely a második Bécsi Iskolából, Schönberg és körének a zenéjéből indult ki, kizárja az uralkodó előítéleteket és a szép helyek fogalmát. A disszonancia primátusát, vagy még inkább a konszonancia és a disszonancia fölszámolását, és a széles, a szokott elképzelések szerint énekelhetetlen intervallumokat előnyben részesítő dallamalkotást a kulinárisan reagáló fülek a csúnyasággal teszik egyenlővé." Theodor W. Adorno: Schöne Stellen, in uő: *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, *715*.
19. Hogy Adorno pontosan melyik wagneri helyre is gondolt, azt nem sikerült kideríteni. Mindenesetre: „Mahler nem vetette alá magát maradéktalanul annak a wagneri kívánságnak, hogy a zenének végre nagykorúvá (azaz felnőtté) kellene válnia." Theodor W. Adorno: *Mahler*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2018. Fordította: Weiss János.
20. A mű 1925/26-ban készült, és 1927. január 8-án a Kolisch-vonósnégyes mutatta be. A második tétel címe: „Andante amoroso". A *Lírikus szvit* értelmezéséhez lásd Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 13. kötet 451–462.
21. „A legfinomabb és legmélyebb művészetem, így mondanám most, nem más, mint az átmenet művészete: mert az egész életművem tele van ilyen átmenetekkel: a meredek és a hirtelen számomra mindig is ellenszenves volt." Richard Wagner levele Mathilde Wesendoncknak, 1859. október 29. In Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, 11/1. kötet, szerk.: Martin Dürrer, Wiesbaden, Leipzig, Paris, 1999. 329.
22. Adorno 1968-ban megjelent Berg-monográfiájának alcíme: *A legkisebb átmenet mestere*.
23. „A megható hatás, amelyet sokan a komponista természeti zsenijének tulajdonítanak, gyakran egészen könnyen elérhető a szűkített szeptimakkord helyes alkalmazásával és feloldásával." Idézi Paul Bekker: *Beethoven*, Berlin, 1912. 189. Az Adorno könyvtárában szereplő példányban ez a szöveghely alá van húzva.
24. 1945 őszén az esti kijárási tilalom alatt, hogy ne zavarja családtagjait, Webern a családi ház előtt gyújtott szivarra. Egy amerikai járőr lelőtte.
25. Adorno itt Webern következő műveire gondol: *Vier Stücke für Geige und Klavier*, op. 7 és *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier*, op. 11. Lásd Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 16. kötet, 118., és *Kranichsteiner Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, 2014. 516.
26. Op. 9.; ősbemutató: Donaueschinger Musiktage, 1924. július 19.

27. Arnold Schönberg: Vorwort zu Weberns sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 [1924], in Schönberg – Berg – Webern: *Die Streichquartette der Wiener Schule*, szerkesztette: Ursula von Rauchhaupt, München, Hamburg, 1972. 126.
28. Arnold Schönberg: *Sechs kleine Klaviertstücke*, op. 19. (1911). Lásd ehhez *Kranichsteiner Vorlesungen*, i. k. 95.
29. Lásd ehhez Adorno: Kriterien der neuen Musik, in *Kranichsteiner Vorlesungen*, i. k. 235–382. (Ez az előadás azonban csak 1957-ben hangzott el.) Itt olvashatjuk: „Az egyik oldalon találhatók azok, akik azt gondolják, hogy szilárd és merev, kívülről tételezett értékekre apellálhatnak – egy értékhierarchiára, mint ahogy azt a filozófiában Max Scheler kidolgozta –, és az ilyen statikus, az élő művészi folyamattal szembeállított értékek alapján döntéseket lehet hozni. [...] Ezzel szemben a másik oldalon áll a vulgáris relativizmus, amelynek az a véleménye, hogy a műalkotások értékéről komolyan semmit sem lehet mondani, hogy a műalkotások megítélése végső soron ízlés dolga. [...] Nos, az, amit én megpróbálok ezzel a terméketlen és rossz alternatívával szembeállítani, az a zenének egy olyan szemléletmódja, amelyet dialektikusnak lehet nevezni." I. m. 237–238.
30. „A tizenkéthangú technika nem egy komponálási receptet jelent, amit egy abakusszal ki lehet számolni. Hanem: *az anyag előzetes megformálását*, amit korábban a tonalitás tett meg, méghozzá a maga konstrukciója által. Az előzetes megformálás természetesen elválaszthatatlanul össze van kötve a megformálással. A kromatikus skála átalakítása a szintek egy szerkezetévé; a motivikus munka tökéletes ökonómiája, ami semmit sem hagy »szabadon«, és mint variáció, az egyiket a másikból fejleszti ki." Theodor W. Adorno: Arnold Schönberg (II), in uő: *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, 397.
31. Arnold Schönberg: *Fünf Klavierstücke*, op. 23 (1920/21). A mű egészéről Anton Webern egy esszében ezt írta: „Ezeknek a daraboknak a témái is egészen rövidre vannak fogva, de mégis megmunkáltak." És ehhez Adorno hozzáfűzi: „Egyes darabokban az alap-alakzatok egyszerűen, és nem tizenkét hang teljességére tekintettel, szabadon vannak kitalálva – így járt el Schönberg az op. 23-as zongoradarabjaiban, a tizenkéthangú fázisának kezdetén." Theodor W. Adorno: Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition, in uő: *Gesammelte Schriften*, 16. kötet, 78.
32. Ludwig Metzger 1951 januárjától 1953 decemberéig volt hesseni kultuszminiszter. Adorno 1954. május 22-én találkozott vele a „Die kulturelle Situation der Mittelstadt" című kerekasztal beszélgetésen, Iserlohnban.

© Csata István

Covid 1

G. István László

KAVICSOK KÖZT EGYRE

A buszmegállóban papírzörgés, halott
avar hangja zavar meg, nem tudok nem
odafordulni. Hónapos szakáll indázik
egy fehér, papírvékony bőrrel borított
koponyacsont alatti arc körül. Kilélegzés,
belélegzés, mint egy földközelben
maradt vagy leereszkedett kondenzcsík kanyarog
papírok, nedves nejlonszatyrok, ázott vászonzsákok
között. Dermesztő a szag. A hideg nem hogy
elnyomja, hanem ércbe vagy kőbe önti
a bűz tolakodó, mégis szemérmes tömbjét.
A tengeri kagylókká dagadt kézkörmökön
virít a gomba, madárkéz szorítja a szatyor
fülét. Bugyborékolás, savanyú fehérbor
csíkja szivárog a száj széléről az arcra,
gyenge jéghártyává fagy, könnyű lenne
betörni. Megszólít a test, mond valamit.
Két kezembe fogom a másik, vénáktól dagadó
kézfejet, húsvörös henteskéz, húslében
ázott, legyalult íve, mint egy formázásra
váró munkadarab. A kéz érzéketlen,
fogom, most már húsbárd, kezdeni kell
vele valamit. Nem fér bele több pénz,
néhány fémdarab lapul benne, mint

az ismeretlen tengerpartról gyűjtött
kavicsok. Ezeken a kavicsokon, akár
eldobom őket messze, akár magamhoz
veszem őket, nem múlik semmi.

ELHASONULÁS

Leültem egy zöld műanyag székre
a teraszon. A hat ívelt borda, ami
a háttámaszt formázta, mélyen
bevágódott a hátamba. A karfák
némiképp elasztikus biztonságától
enyhén folyékony lett a testem,
mintha higanyt szorítanék keretbe.
Az ülésnek fekvés jellege lett, semmi
szilárd pont nem volt lenéznem
az alsókert mályvákkal ültetett
síkjára. Egy szajkó is épp akkor
rikoltott, amikor tennem kellett
valamit. Nem tehetett róla a madár,
hogy aki felállt a székről, nem volt
ugyanaz, mint aki ráült épp az előbb.

NEM VOLTUNK BETEGEK

A lomtárban nem volt sok levegő.
A tároló falán a penészes vonalak
furcsa folyóábrák, rengeteg
látogathatatlan szigettel. Egy
szánkó vasrudak és lécek között
lógatta kötelét egy kerék nélküli
babakocsi öblére. A kocsiban festékes
dobozok olajfoltos alja, belül kiszáradt
fehér pocsolya, mosatlan

ecset, az összeragadt ecsetszálak
sprőd figyelmeztető jelek. Nem volt
bent szél, egy leeresztett biciklikerék
mégis pörgött, mintha mókus
vagy patkány hajtotta volna, láthatatlan.
Lehetetlen volt folyamatosan lélegezni.
Mégis úgy lepte meg a tüdőt a tér,
mint a végtelen dohányzás kátrány-
rétege. Minden holmink egy kiselejtezett
kórház fantomfényében villant,
mintha minden tárggyal valaha gyógyítottak
volna, pedig sosem voltunk betegek.

© Csata István

Covid 5

Szűcs Anna Emília

Kifliért

2.

Onnan indulni, ahonnan még nem túl hosszú a sor, ha az ötödik ember is beáll, akkor már nem éri meg otthagyni a pékárus pultot. Pedig amúgy sem vesz igazán semmit, „nekünk nincs szükségünk semmire, igaz papus?". És elégedetten megtörölgeti az orrát, már a hatodik ember áll be, úgyhogy zacskóba tesz két vizes kiflit. Nem ér hozzájuk, pedig kesztyű van rajta, de hát a kesztyűre is odatapad a kosz meg a vírus. Ha hazaér, azonnal le kell fertőtleníteni mindent, mert jön a gyerek is, akkor aztán az mindent összenyal. Sóhajt, megszámolja az embereket. Négy. Azért már érdemes most megindulni. [...]

4.

Hazafele a buszról, ahogy leszáll (pedig csak egy megálló, de „nem bírják már a lábaink, igaz papus?") becsusszan a bokája a busz és a járda közötti résbe. A szalagok egy pillanatra szétfeszülnek, az ízület azonban nem enged, mintha reccsenne, aztán a testrész visszaugrik eredeti pozíciójába. Semmit nem vesz észre belőle, csak egy pillanat az egész, este talán borogatni kell. Azért kíméli, inkább a másikat terheli egy darabon, de a bicegéstől a csípője kezd fájni, hát inkább abbahagyja és számol. Négy, öt, hat, majd visszafele is – a ritmus biztonságot ad, elvonja a figyelmet a bokáról.

5.

Már a sarokról érezni a füstszagot, „miatyánk kivagy a mennyekben, add, hogy ne a Gáborka legyen", csak nem gyújtja fel a lakást a gyerek, a papus vigyáz rá, figyel. Vagy ha elaludt, akkor baj van, elszoktak ők már a kicsi gyerekre való vigyázástól, jaj, csak egyszer bízza rájuk az anyja, akkor se tudnak normálisan [...] vagy a vasaló maradhatott bedugva? Ha magára gyújtotta a Gáborka a lakást... de hát nem gyújtotta, nincs is annak még annyi esze. Még csak öt, de olyan kis okos, valahogy kiügyeskedte a gyufásdobozt. Csak menne már gyorsabban a láb, csak ne fájna a csípő, alig halad, a bérház körbeöleli az udvart hatvan éve, lyukas a közepe „lukas a hasa, látod Gáborka?", onnan tör most felfele a nagy feketeség, próbálja benyelni az ég, de nem megy neki, gomolyogva száll feljebb és feljebb.

6.

Az udvar közepén szabályos tüzet raktak, annak a lángját veri most a hirtelen kapunyitástól beszaladó szélroham a házfalaknak, úgy tűnik, az égig ér, hatalmas lángoszlop, a tetejére könyvek, babák, az aljára bútorok, zongora, szőnyegek hajítva. „Istenem, a Gáborka, a Gáborka felgyújtotta", szúrni kezd a mellkasa, aztán a szeme, egy, kettő, három, aztán vissza, a ritmus biztosítja a dolgok egyenletes haladását, előre, aztán vissza. A füsttől nem látni semmit, köhögnie kell, de nem mer, megtámaszkodik a hatvanéves házfalban, előre biceg, a másik lábat terhelni, „jaj, a papus, a gyerek", hogy találja így meg őket, nem lát semmit, szúr a szíve, kapkodja a levegőt „Gáborka, Gáborka, valaki segítsen, az ott az én unokám, kisunokám, gyere ide", ott tipeg a Gábor, meg a papus, nézik a tüzet, valami furcsa fehér ruhában vannak, nem is látni az arcukat, el van takarva a ruhával, hosszú cső van a kezükben, azzal permeteznek valamit a házfalakra, járkálnak a lakásokba, kihordják a bútorokat, a tűzre vetik. Az egyik fehérruhás észreveszi, odamegy hozzá, de ez nem a Gábor, nem is a papus, kiabál, nem érteni, mit mond. Befele omlik a házfal, fekete, hatvan éve perzselődik, tisztul a földi purgatóriumban. Mondanak valamit, de csak a zúgást, semmi mást, egyre erősebben, a tűz hangját. De hát ez az ő otthona, hova menjen? Csak a fényképeket, az aranyakat, ha kihozhatná. Elszégyelli magát – „meg a Gáborkámat, a Gáborkát".

1.

Onnan indulni, ahol nem veszik észre, ahogy kioson. A nővérek élelmesek, egy ideje sokkal jobban figyelik. Onnan indulni, a második és harmadik szoba sarkáról, onnan nem látszik a porta, fél tízkor ezek még kvaterkáznak a nővérszobán. Elmegy a boltba kifliért „ugye papus, az a kedvencünk", megtörli az orrát, huszonhét, huszonnyolc, huszonkilenc, ha eléri a harmincat akkor gyerünk, ki az ajtón. [...] Lehet, a lányáékhoz is felugrik, visz ezt-azt, nem látta a Gáborkát régóta, az anyja szerint már jó nagy lett, diplomaosztója volt, „igaz, papus, pedig milyen kicsike még", hiába ötéves a gyerek, ilyen ügyes, jól neveli az anyja.

3.

Haza kell menni, haza. Ugyanolyannak tűnik minden utca. Az egyikben is emberek, a másikban is. Egy ideje mindent elfelejt, nem tudni, hol a haza. Valahol a bolt körüli utcákban, egy megállót kell menni csak, de hogy melyik busszal. Az ötössel, talán. Nem baj, „úgyis megösmerem, ha látom, igaz papus?". Nekivág az utcának, a Gáborkának vette a kifliket, örülni fog a gyerek, uzsonnára lekváros kifli, csak a gyerek lakjon jól, „nekünk a papussal úgysem kell semmi". [...]

Tolom a bringát

Tekerem a bringámat és arra gondolok, hogy mi lenne akkor, ha nem ez lenne, ami most van. A szél erősen csapkodja a hajamat, teljes testtel taposom a pedálokat, de úgy tűnik, nem nagyon haladok, pedig a Tanár úr fél hétkor elkezdi mindig a műhelykurzust, „pontos, mint az istennyila", Csónakos így fogalmaz, aztán kisöpör három göndör tincset a homlokából és rágyújt. Nem mondom meg neki, hogy a kontaktlencse-gyárból jövök, ahol tizenkét órákat húzok le, hogy „legyen pénzem elmenni ebből az országból", így, pontosan ezzel a szófordulattal megtömve a hátizsákom, pedig semmi kedvem sincs dolgozni, jobban mondva így ezt a „könnyű fizikai munkát", ami lerohasztja az agyam, de Csónakost nem is érdekli semmi, csak arról tud hadoválni, hogy innen egyenesen az eltéig vezet az út, két nap a jelentkezé-

sig, mivan, mikor adom már le, és akkor elképzelem megint, hogy mi lenne, ha nem az lenne, ami most van, de ilyet nem tudok elképzelni. Nem megy. Persze a Csónakos könnyen dumál, mert ír és azért kap pénzt, hogy az agyát használja és sokkal okosabb, mint én, én még azt sem tudom elképzelni, hogy lehet valami olyan is, ami éppen most nincs.

Tekerek, hajtom a férfivázas bringát, azt gondolom, lehet, hogy a csipogással kísért élet való nekem, a kéziszkennerezés, doboz pakolás, hogy legyen pénzem az agyamból élni, nem a „könnyű fizikai munkából", amit Zsuzsika néni végez huszonöt éve, aki a táplálékláncsúcsán áll a gyárban, legalábbis a disztribúciós területen, a „DCben", magyarul. Már látom a Csónakos hátát az Ibolya Presszó teraszán, éppen a kikért sörét kortyolgatja, nem ül le, mert nem ül le sosem, körülnéz, lehúzza a felét, nekem meg elkezd viszketni a térdem, úgyhogy majdnem leesek a férfivázas bringámról, ahogy kifarolok elé, centiken múlik, hogy nem kaszálom el a lábát, „hülye vagy", ordít rám, nincs erőm ellenkezni, minek is akarnék, mikor igaza van. „Tanár úr?", int a fejével, hogy még nincs, úgyhogy kikötöm a bringát, azt képzelem, hogy a kutyám, mondjuk egy szép agár vagy egy dobermann, a kutyák állítólag hasonlítanak a gazdáikra, mint az örökbefogadott gyerekek a szüleikre, akkor nekem inkább egy spániel kellene, közben elszégyellem magam, hogy a kutyák meg a gyerekek egy hasonlatban, addig Csónakos folyamatosan beszél, nem figyelek rá, Zsuzsika nénin gondolkozom, hogy mikor elvettem az asztaláról egy közös dobozt, amibe pakolni kell, akkor megállt a gyár, néma csendben dolgoztunk tovább tíz percig, tudtomon kívül megrövidítettem Zsuzsika nénit, sőt az egész DC-t, de főleg azért mégis inkább Zsuzsikát, aki immáron huszonötödik évét tapossa a gyárban, igaz, nem mindig csak ezen a területen dolgozott, ide két évvel ezelőtt helyezték át, mikor még csak nyolcan végezték azt a munkát, amit mi most nagyjából ötvenen csinálunk, de ez naponként változó, hogy mennyien vagyunk, mindenesetre nem nyolcan, ahogy a főnököm állítja, akinek, ha jó szögből nézed hátulról, akkor pont pillangó alakban folyik ki a segge két partja a csípőnadrág szorításából, „szép darab pillangó", a Tomi mindig ezen röhög, „ízléstelen vagy", szisszegem és meglököm a vállát, miközben visszaindulok dolgozni, merthát bizony ízléstelen a Tomi, aki hasonlóan fest deréktájon, mikor dobozokat emelget. A Csónakos megrángatja a karom, „figyelsz?", bólintok, közben nézem, hogy hol a Tanár úr, mire a Csónakos mutogatja a telefonját, hogy itt biztos nincs, máshol van a műhely, de írt nekünk a csoportba, ideje egy jobb tele-

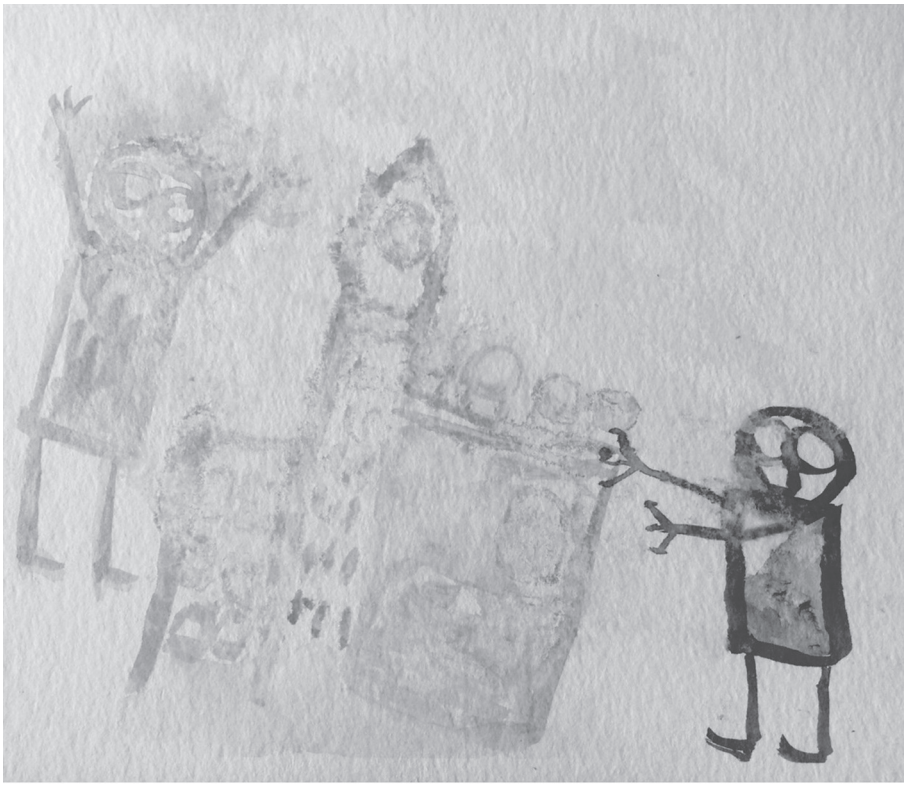
font beszereznem, egy ájfont, megrántom a vállam és megigazítom a szoknyámat, hirtelen citromfűszag csapja meg az orrom, vagy lonc, akác – ezeket sohasem tudom megkülönböztetni teljesen egymástól. Elindulunk gyalog a Reviczky utcába.

Négy perc séta a Ferenciektől a Kálvinig, életem során nagyjából százhuszonhatszor tehettem meg ezt a távolságot, ide jártam középiskolába a környékre, az anyám azt akarta, hogy ne a külvárosi kisegítő iskolákban nyeljem a port az udvaron, hanem a szmogos műfüvön csináljam a hóangyalt télen, értelmiségi szülők értelmiségi gyerekei között, akik ugyanúgy kidobálták egymás tolltartóját az utcára és rágyújtottak a harmadik emeleti mosdóban, az egy másik dolog, hogy mindeközben harminc különböző tanár próbálta megtanítani nekik a másodfokú egyenletet, nem a szorzásnál tartottunk, mint a Hengersoron, hát én ezt szépen kikerültem, átugrottam, mondhatni, mint most a kutyaszart a Kecskeméti utcában, tolom a bringám és szívom be a masszív citromfű, lonc vagy akácillatot, itt a belváros szívében, messze a gyártól, egy háromórás intellektuális kikapcsolódás felé tartva.

A Csónakos megáll egy kirakat előtt és megigazítja a haját gyorsan, megnézi a rúzsát, közben a táskáját a földre hányja, egyszer így hagyta el mindenét, hónapokig járt a kormányablakba az új igazolványaiért, megkérdezem tőle, hogy emlékszik-e rá, rögtön elkezd káromkodni („ja, bazdmeg"), megbeszéljük újra, hogy ugyan kinek kellhet az a sok plasztikkártya, meg hogy mit csinál vele. Ez is olyan dolog, amit nehezemre esik elképzelni, mert nem létezik, és ami nincs, azt sosem tudom vizualizálni, hiába erőlködöm rajta, a Csónakos tárcája valahol egy szemétégetőben zsugorodik, miközben a plasztikkártyák megolvadnak, majd örökre eggyé válnak a műbőrrel. Tovább indulunk, elkezd cseperegni az eső, Csónakos botladozik először a térkövekben, aztán a szerelmi sztorijaiban, én meg arra gondolok, hogyan fogok Wittgensteinről beszélgetni a csippantással telítődött agyammal, nem jut eszembe semmi, csak a „betanított munkások", ahogy sziszegi a fülembe Tomi, úgy, mintha ez a világ legnagyobb sértése lenne, „addig jó, amíg csak diákként vagy itt", ezzel rögtön hatalmas terhet pakolva rám a jövőbeni elképzeléseimet illetően, mondjuk, eddig nem terveztem maradni pár hónapnál tovább, vannak sokkal rosszabb helyek sokkal rosszabb pénzért, legalábbis ezzel nyugtatom magam, meg hogy legalább a kreativitásom pihen, de most belegondolok, hogy milyen lenne nyolctól tízig a reggeliszüne-

tet, tíztől egyig az ebédszünetet, egytől négyig a nap végét várni, évtizedekig ebben a monoton rendben élni az életet, szóval belegondolok, és nem érzek semmit. „Ez is csak egy élet, nem?”, ezt válaszolom Tominak és arrébb tolom a munkakocsim.

Csónakos rágyújt, és arról beszél, hogy mi lesz a következő regényében, vagy hogy milyen színű lesz a haja a jövő hónapban, már nem vagyok benne biztos, de így utólag meg már elképzelni sem tudom rendesen, közben kiráz a hideg, az ég hirtelen borul be, az előbb még csak szemerkélő eső átáztatja a pólóm, tolom a bringámat, Csónakos a könyvével takarja az arcát, miközben befordulunk a Reviczky utcába.



© Csata István

Covid 5

Egressy Zoltán

Mintha hintette vóna

A kutyás Bori tennap idegyütt, aztán aszondta, hogy a Somogyi olyan egy nőt hozott ide magához, aki most szabadult börtönbül. Hat évet ült, mer gyerekeket rabolt el valakivel. Két gyereket el is adtak. De rágyüttek, aztán mehetett a börtönbe hat évre. Még többre köllött vóna berakni. Hát most akkor mit csinyáljak? Félek, az ilyentül minden kitelik. Gyütt vele még a nagyfia is, az meg már el is ment a bótba, aztán lopott valami italt. A temető felé ment, ott itta meg. Ilyeneket hozott ide magához ez a hülye Somogyi.

Megmondtam a kutyás Borinak, az a fehérnép ide ne közelítsen. Ilyen ronda banda, hát mit lehet az ilyenektül várni? Talán jobb lett vóna, ha nem mondja el, akkor nem tudnám, hogy ilyen rondaságok vannak itt. A fiam aszondja, nem köll félni, itt nem mernek rosszakat csinyálni. Énnálam pénz nincsen, ékszer nincsen, azér nem törhetnek be hozzám, de ez a börtönös fehérnép ki tudja, tudja-e, hogy nincs. Úgyhogy becsukódok most már majd mindig.

Ez a kutyás Bori is sokszor csak ideólakodik, gyün ezér-azér, most azt akarta, hogy adjak kenyőcsöt a lábára. Hogy adjak, mondom, az nem mindenkinek való. Való lett vóna, de bolond vónék adni neki, nem adtam. Elég nekem az én bajságom. Mikor este lefekszek, vagy félóráig is tud fájni a lábom, pedig rakok rá elég kenyőcsöt.

Olyan szerencsétlen vótam már délelőtt, nem tudtam elgondolni, a macska mér jár be a szobába. Mindig csak gyütt. Valahogy bekepesztettem, nézem, mit csinyál, hát vitte be az utcárul, ami maradt a kölkeibül. Agyoncsaptam őket, mondom, mit hord ez be? Hát a szőrüket vitte. Annyira undorodtam, mer már vótak benne olyan sodrósforma kukacok. Jajjaj, mondom, most mit csinyáljak, bevittem a szemétlapátot, arra söpörtem rá, kivittem. Az ablakot is betettem, most már nincs ott semmi, nem engedem be oda a

macskát. Ilyen bajság, pedig elég a bajom így is, aztán még evvel is vesződjek. Betettem az ajtót is, hogy be ne menjen.

Már vagy három napja, hogy a szemétlapátra rásöpörtem a kölköket. Kettő szép vót, egy meg olyan picike. A két nagy már nyihogott rendesen. Kivittem a szemétlapáton mindegyiket, rávágtam őket a cementlapra, aztán csak nyújtóztak, nyújtóztak, jaj, mondom, mit csinyáljak velük? A botommal háromszor fejbe vágtam őket. Megdöglöttek. De hova tegyem, jaj, istenem. Kivittem, az utcán beledobtam mindet az árokba.

Tennap kaszált ott a fiam, nem mertem tűle megkérdeni, ott vótak-e, nem-e. Ha nem, akkor biztos valami kutyák elvitték. De akkor honnan hordta be ma az anyjuk a szőrüket? A menyemnek elmondtam, hogy megdöglesztettem őket, de azt nem, hogy az árokba dobtam. Ilyet még soha nem csinyáltam, hogy így agyonütöttem vóna. Mindig a Somogyi szokta, neki szóltam mindig, ha vót pici macska, az vagdalta a földhö őket. A menyem sajnálja ám mindig, most is sajnálta, csak sajnáld, mondom magamba, énnekem köllött vóna vesződnöm velük. Az unokáimnak nem szabad megtudnia, mer azok aztán összekiabálnának nekem mindent. De hát én vesződnék velük, nem ők. Dehogyis vesződök, a jóisten, ha megver is.

Nem jelentkezik a fiam fia már régen, nem tudom, ezér-e, nem ezér-e, de nem lehet ezér, hát hiszen nem is tudja. Haragszik rám, vagy mi baja van, nem tudom, nem hívott föl egész héten. Nem kérdezi meg, mi van velem.

A lányom aszondja, senkinek meg ne mondjam a macskákat, mer ha valaki bejelentené, megbüntetnének ám rendesen. Hát ki jelentené be? Nem szabad, aszondja, az állatokat így bántani. Nem szabad, hát tudom én. Három vót. Egy igen pici, kettő meg már elég szép. Hogyan gyütt rám ilyen, nem tudom, soha nem csinyáltam ilyet régen. Csak a Somogyi. Egyszer azér csinyáltam, de akkor csak egy kismacska vót. Meg az nem pontosan így vót, azt csak úgy kivágtam a fődre, így nem bántottam. Mikor gyütt a menyem, még élt, el is vitte magával. Aztán mégiscsak megdöglött.

Mégse először csinyáltam ilyet, az az igazság. Többször is. De hát mindig gyün az a ronda bakmacska, aztán mindig megvan a baj. Az unokáim meg a menyem meg sajnálják. Macskatápot adnak a macskámnak, ha gyünnek, mindent megvesznek neki. Nem olyan görhes most. Görhes lett, mikor megkölykezett. Rögtön rakják a kaját neki, ha gyünnek, drága tejet meg tápot, nem sajnálják tűle. Okos ám ez a macska, mikor megy befelé, szólok neki, Lujza, Lujza, aztán akkor mindig visszafordul. Ért. Ezt én is sajnálnám, ha

megdöglene, mer egér az nincs ám, mióta ez itt van. A kredenc háta mögött vót, hogy vót, de gyütt ez a Lujza, aztán el lett rendezve.

Sokat fáj a fejem. Az oldalbordámba is olyan szúrások vannak, már azt is gondoltam, csak nem ez a járványbetegség kerülget, de nem hinném. Hát beinjekcióztak, már mikor. De a fejem nem szokott ennyire fájni. Lehet a nagy melegtül is. A fiam felbontott megen egy üveget nekem, almalé, csak nem kívánom. Nem ettem ma még, pedig olyan jó forma kis leves gyütt, hasábkrumpli is van megpirítva, de nincs kedvem. Szálkás hús is van. Azt nem szeretem. Olyan nem jól vagyok, pedig most akartam fölpillantani, hogy próbáljak mégis valamit enni. Mer a fiamék hoztak szalonnát, meg köllene pirítani, de nem tudom most megcsinyálni. Csak egy kis sajtot meg egy kiflit hoztam be, pedig még előtte kívántam vóna a pirított szalonnát. Elment az erőm. Tehetetlen vagyok. Ha ennyire lenyomorodok, nem tudom, hogy bírom ki.

Ketten is meghaltak most a napokba. Elmentek innen lakni, de most visszahozták őket, itt vót a temetés. A kutyás Bori mesélte. Annak is fájdalmas ám mindene. Lusta is, mint a dög, annyira elhízott, hogy nem tud csinyálni semmit, nem tud már biciklizni se. A botot meg nem veszi föl, talán szégyelli. Ahogy gyün végig a kerten, egyre csak kapaszkodik. Minden lépése bizonytalan. Jobb lenne a helyzete, ha nem lenne olyan borzalmasan kövér. Az is le fog robbanni, aztán bekerül valami otthonba. Mindenkinek megvan a maga bajsága. A maga keresztje.

A lányoméknál is meghalt valaki, a férjének valami barátja, ötvenkilenc éves vót. Aszondja a lányom, nem vót olyan igen nagy baja, csak rosszul érezte magát. Mire a mentő kiment, már meg is vót halva. Ötvenkilenc éves ember. De az is kövér vót. Nem ismertem, a lányom mondja. Biztos ronda vót. Rondák a kövérek, de milyen rondák.

Az uramnak is nagy pocakja vót a végin már. Meg a fiamnak is egy időbe, de az már lement. Annak csak a fogával nem vagyok kibékülve, ki köllene húzatni, még fiatal, föl köllene ragasztani, mer nem tud enni rendesen ilyen fogakkal. Meg köllene csinyáltatnia.

Minden elmúlt. Senki se vagyok. Minden elmúlt.

Éjjel annyira fáj mindig a lábom, fölülök, aztán csak gondolkodok. Mi vót, hogy vót régen. A Béla papa mindig jókedvű vót, mikor reggel fölkeltünk, mentünk az istállóba a tehenekhö, fütyült meg danolt, mint a hétrosseb. Elmentünk néha bálba, odaállt a cigány elé, húzatta vele a nótáimat.

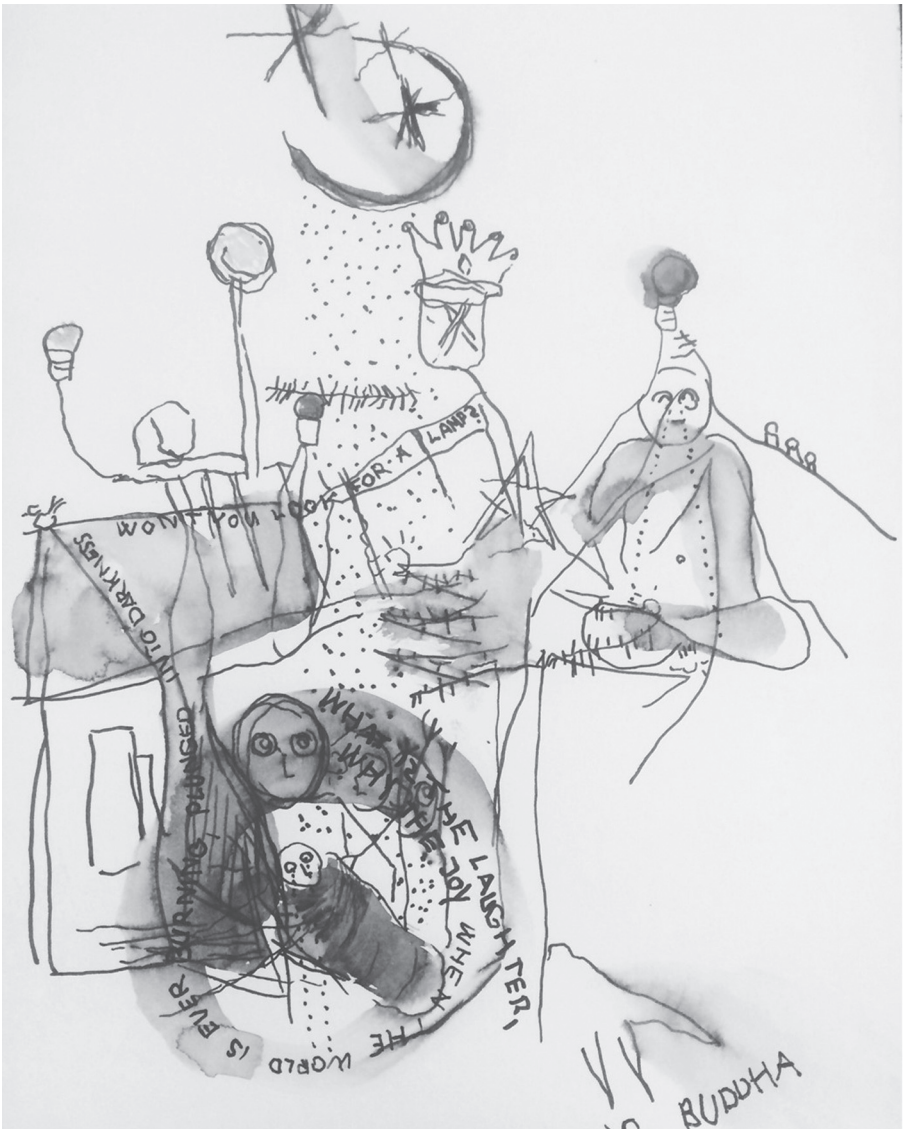
Sokszor aszondom, hogy nem vót olyan nagyon jó nekem a fiatal élet, de hogyha most visszagondolok, mégiscsak az vót. Mer a Béla papa mindig az én kedvemet kereste. Húzatta, hogy lábod elé szórnám a virágos rétet. Közbe a kezével mintha hintette vóna. Eddig eszembe se vót, most meg, hogy mindenre van időm, minden eszembe jut.

Én nem vótam ám annyira jó hozzá. Nem vótam rossz se, de nem tudtam olyan kedves lenni. Ő meg az vót mindig. Lehet, hogy nem adtam meg neki azt, amit az nekem. Mer az biztos, hogy mindenbe jó vót velem. Nem vót semmi, ami rossz lett vóna. A sógorom nagy, magas ember vót, sokat táncoltatott engem, még azt se bánta az uram. A sógorom felesége aszondta nekem, látod, Jolika, a te embered nem ilyen nagy mafla, de abba van élet, az én emberem meg olyan, mint egy fadarab. Az sokat jelent ám. Hiába, ha valaki derék, ez nem elég. Nem vót csúnya ember a sógorom, de nem vót benn semmi szeretnivaló. A Béla papa meg nem vót olyan derék hatalmas, de mégis többet adott mindenbe, mint az ilyen nagy mafla emberek.

Az anyósom se vót rossz, hiába is mondanám. Még az Édes se adta meg nekem, amit az. Mikor a TSZ vót, gondoskodott rólam. Vót ilyen divat akkor, a loknis kötény, azt még ki is keményítette nekem. Gyönyörűen mosta az ingeket, meg rendes szakácsné is vót, eljárt dógozni mindenfelé. Járt mosni papokho, egy zsidóho is, olyan szépen tudott mosni, vasalni, hogy mindenhová hívták. Meg köllött ám dógoznia, mer három gyereke vót. Az ura aptya hintóval hordta a nagy urakat, a Béla papa emlékezett rá, pedig hétéves se vót, mikor az aptyának vége lett. Ott maradt három gyerek. Aztán a kislány nemsokára meghalt vérmérgezésbe.

Mikor nem tudok mit csinyálni, ilyenek jutnak eszembe. Hogy mégse vót olyan rossz a helyzetem. Sokszor gondoltam, hogy nem vót olyan nagy örömöm, de más meg még úgy se vót, mint én. Jaj, valamikor nem vótam ilyen, nem ám. Fiatal vótam. Elmúlt. Mennyien meghaltak már. Most megen kettő új halott van. A kutyás Bori aszondta, talán ha heten-nyócan vótak összesen a temetéseken. Fiatal nem ér rá, öreg már nem tud menni.

Dinnyét kéne enni. Azt is hoztak a fiamék. Ennivaló az vóna, csak nemigen tudom rászánni magam, ez a bánat. A bajság.



© Csata István

Síró Jézus, könnyező Buddha

Ritz Szilvia

A világ rendjének helyreállíthatatlansága a kortárs német nyelvű bűnügyi irodalomban

1. Előzmények

Szinte már közhelyszerű állítás, hogy a bűnügyi regény világszerte a legolvasottabb műfajok egyike. Ezért is meglepő, hogy a krimit német nyelvterületen jóval a második világháború utánig jórészt fordításban olvasták. Elsősorban angolszász és skandináv művek terjedtek németül. Megjelentek ugyan bűnügyi regények már a 19. században is, de a műfaj kiadási számai csak a huszadik század elejétől ugrottak meg igazán. A művek gyakran jelentős német írók tollából származtak, de a szerzők részben a műfajjal szemben megfogalmazott minőségi kifogások, részben anyagi okok miatt sok esetben álnéven publikáltak.[1] Ennek oka abban keresendő, hogy az 1910-es, 1920-as években a német irodalmi diskurzus ponyvaként kezelte a műfajt, és az angolszász példákkal ellentétben, nem voltak olyan tekintélyes német írók, akik nevéhez detektívregény-sorozatok fűződtek volna. Fontos szerepet játszott ebben, hogy a német irodalomtudományban hosszú hagyománya volt a magas és a szórakoztató irodalom megkülönböztetésének, ami kizárta a krimit a „minőségi" irodalom területéről.[2] Ebből következően a bűnügyi irodalom hosszú ideig nem tudta felkelteni a tudományos érdeklődést. A huszadik századi német krimiírók gyakran az angolszász mintákat követték és emelték át mind a cselekmény, mind a helyszínek, mind a szereplők tekintetében.[3] A műfajnak az olcsó füzetekben megjelenő regénysorozatokhoz és a filléres regényekhez való közelsége szintén nem járult hozzá ahhoz, hogy a krimi a magas irodalom részévé válhasson.

Ennek ellenére a német nyelvű irodalomban is történtek kísérletek arra, hogy a bűnügyi regényt leválasszák a ponyvairodalomról és irodalmilag értékelhető színvonalra emeljék. Ide sorolhatjuk például

Friedrich Dürrenmatt 1950-es *A bíró és a hóhér*-ját, továbbá az 1951-ben megjelent *A gyanú* (mindkettő folytatásokban a *Der Schweizerische Beobachter* című folyóiratban), illetve az 1958-ös *Az ígéret* című műveket. A svájci szerző azáltal tette irodalmivá a krimit, hogy filozófiai és metafizikai kérdéseket vetett fel a halálos beteg, illetve a kudarcot valló detektív személyében.[4] *Az ígéret* alcíme, *Rekviem a bűnügyi regényre* pedig azt jelzi, hogy a hagyományos értelemben vett bűnügyi regénynek, melyben győz az igazság és a kizökkent rend helyreáll, egyszer s mindenkorra vége. A műben megjelenő keretes szerkezet ezen felül lehetőséget teremt elméleti reflexiók integrálására is.[5] A kerettörténetben ugyanis egy krimiíró beszélget Dr. H.-val, a zürichi kantoni rendőrség korábbi főnökével. Dr. H. a krimit hazug műfajnak tartja, mert szerinte megnyugtató végkifejletével harmóniát sugall és a ráció győzelmét hirdeti, ugyanakkor figyelmen kívül hagyja a véletlen és a kiszámíthatatlan igen jelentős szerepét.

A klasszikus detektívregénnyel szembemenő bűnügyi irodalom éppen a megnyugtató végkifejletet veti el és tereli ezzel a műfajt a realizmus irányába. Agatha Christie modellszerű világát – néhány kivételtől eltekintve, mint a *Gyilkosság az Orient-expresszen*, a *Tíz kicsi néger* vagy a *Ferde ház* – az jellemzi, hogy a detektív zsenialitása révén nemcsak leleplezi a bűnöst, hanem éppen az ő különleges képessége kell ahhoz, hogy a kizökkent rend helyrebillenhessen. Poirot nemcsak „kis szürke agysejtjei" kivételes teljesítménye miatt érzi magát mindenhatónak, hanem azért is, mert ott is vissza tudja állítani a bűn elkövetése előtti rendet és megnyugvást hoz, ahol a rendőrség, melynek elsősorban ez lenne a feladata, csődöt mond. Az 1920-as években, Amerikában kialakult hard-boiled detektívregény ezt a megoldást tekinti konstruáltnak és ezért túlontúl mesterkéltnek.

Amint arra többen is rámutattak, kapcsolat áll fenn az 1930-as és 1940-es évek amerikai irodalma és a hard-boiled krimi között, mert az előbbiben gyakran a törvényen kívüli figurából válik hős, utóbbiban pedig a kemény detektív van egzisztenciális válságban és néz szembe higgadtan a halállal.[6] A hard-boiled nyomozó nem tetszeleg isteni szerepben. Nem tévedhetetlen, nincs feltétlenül intellektuális fölénye és nem áll a bűnösök felett. Ő az állami hierarchián kívül mozogva, többnyire magányosan nyomoz egy korrupt társadalomban. A magányos, individualista detektív alakja távol áll az európai irodalmi hagyománytól, amelyben a bűn felderítése sokkal inkább kollektív aktusnak tekinthe-

tő. A hard-boiled irodalom a 20-as évek Amerikájának társadalmi változásaira, az egyén elidegenedésére és elmagányosodására, valamint a társadalom széttöredezésére reflektál.[7] A benne kifejezésre jutó negatív életszemlélet tűnik az egyetlen lehetséges perspektívának egy olyan világban, melynek pozitív értékei és hagyományos ideológiái már nem léteznek, állítja Jopi Nyman.[8] Úgy véli, Raymond Chandler Philip Marloweval olyan pozíciót ábrázol, amelyből a rend elvesztésére undor és közöny a válasz; Marlowe saját értékrendjét az adja, hogy elutasítja a korrupcióra épülő ellenséges társadalom világát.[9] Ki kell egészítenünk ezt a megállapítást azzal, hogy Chandler detektívje olykor sajátos, de létező erkölcsi törvények szerint cselekszik, szemben azzal a társadalmi csoporttal, amelyben nyomozásait folytatja, ott ugyanis az illem javára már hátat fordítottak ezeknek a törvényeknek.[10] Vagy ahogy Chandler fogalmazott: „Még akkor is, ha Marlowe néha kíméletlen, pimasz, mindig a végletekig menően becsületes."[11]

A klasszikus bűnügyi regénnyel ellentétben, melyben a „ki tette?", „whodunit" kérdés megválaszolásából, tehát a rejtvény megoldásából ered a feszültség, a hard-boiled regények elsősorban cselekményességen alapulnak. Mivel utóbbiban a bűneset felderítésénél fontosabb cél a 20-as, 30-as évek társadalmi problémáinak ábrázolása, egyre inkább eltűnik a happyend is. Ezt a szemléletváltást támasztja alá maga Chandler is: „Nem érdekelt, hogy a rejtély túlságosan nyilvánvaló-e, viszont érdekeltek az emberek, ez a furcsa, korrupt világ, amelyben élünk, és az is, hogy aki megpróbál tisztességes lenni, a végén vagy szentimentálisnak, vagy teljesen bolondnak látszik."[12]

A huszadik század végén és napjainkban írt bűnügyi regényekben a detektívek és velük az olvasó is mind gyakrabban szembesül azzal, hogy a bűn elkövetőit hiába leplezik le, azok nem kapják meg jogos büntetésüket. Ennek gyökere a hard-boiled detektívregényben keresendő, amely nem kreál ideális eseteket, ezzel pedig egyértelműen a realizmus talaján marad. A hard-boiled krimi a német nyelvű irodalmakban tetemes késéssel jelent meg, azóta azonban töretlen népszerűségnek örvend, és egyre gyakrabban fogalmazódnak meg benne kételyek aziránt, hogy a nyomozó munkája elvégzésével képes lehet-e helyreállítani a rendet.

A továbbiakban két osztrák és egy német szerző példáján különböző irányokat mutatok be a kortárs német nyelvű bűnügyi irodalomban, melyek részben túlmutatnak a műfajtól megszokott kliséken, részben az újítás által olyan minőségi ugrást jelentenek, melyek kiemelik az adott művet, műveket a populáris irodalom kereteiből.

Az osztrák irodalomra a 19–20. század fordulója óta jellemző nyelv iránti érzékenység és kétely, az iróniára és humorra való hajlam a bűnügyi irodalomban is nyomot hagyott. A dialektusok integrálása az irodalomba szintén legalább kétszáz éves hagyomány, kombinálásuk a humorral például a népszínművek visszatérő alkotóeleme. A dialektusok nemcsak regionális, hanem szociális kódok is, így alkalmasak a társadalmi különbségek többféle árnyalatú reprezentációjára. Amint arra Marieke Krajenbrink is kitér, az osztrák irodalomban meghatározó szerepe van a társadalmi mélyfúrásnak, amely a felszíni kedélyesség és a turisztikai idill alatt rejtőző feszültségeket és múltbeli bűnöket kívánja feltárni.[13] Kritikus szerzők egész sora tematizálja az ország és lakói szerepét a nemzetiszocialista időszakban. E kérdéskör tárgyalására kiválóan alkalmas műfaj a krimi, amelyben könnyen kapcsolhatók össze a múltban és a jelenben[14] elkövetett bűnök és a műfaji szabályok értelmében a műnek szükségszerű leleplezéssel kell zárulnia, tehát semmi sem maradhat rejtve.

2. Wolf Haas és a műfajok ötvözése

Első példaként Wolf Haas (1960) osztrák író 1996 és 2003 között írt bűnügyi regényeit vizsgálom, melyekkel a szerző nemcsak a nyelvi, de a műfaji határokat is sikerrel lépte át és újította meg, tette irodalmivá a detektívregény formáját. Jó néhány év kihagyás után további két krimi jelent meg Brenner nyomozó figurájával, 2009-ben a *Brenner és a Jóisten*, illetve 2014-ben a magyarra eddig még nem fordított *Brennerova*. Egyik irodalmi díjának indoklása szerint Haasnak széles körben sikerült népszerűsítenie az avantgard írásmódot és a kísérleti irodalmat, munkássága eredeti módon képviseli a pop-irodalmat.[15] Haas műfaji újításának nagy elődje Chandler, akinek Philip Marlowe-ját Brenner alakja jól felismerhetően idézi. A kritika eddig elsősorban a Brenner-regények nyelvi jellegzetességeire reflektált, Haas nyelvi játékait, a nyelvhez fűződő viszonyát tartva szem előtt. A következőkben ettől eltérve, a Haas regényeit a ponyvairodalomtól megkülönböztető jegyek vizsgálatára helyezem a hangsúlyt, valamint kísérletet teszek arra is, hogy a Brenner-sorozatot lokalizáljam az európai irodalmi hagyományban.

Simon Brenner, egykori rendőr kevés hasonlóságot mutat olyan klasszikus detektívekkel, mint Sherlock Holmes, Hercule Poirot vagy éppen Miss Marple. Különc ő is, de híján van a zsenialitásnak. Nem tud megkülönböztetni több mint százféle szivarhamut és a logika segítsé-

gével felderíteni bűncselekményeket, nincsen híres szürkeállománya, melynek segítségével minden rejtélyre fény derül, továbbá analógiát sem képes felállítani a falusi élet látszólag jelentéktelen eseményei és aktuális gyilkossági esetek között. Brenner már elvesztette a bűn ellen küzdő hős kiemelkedő tulajdonságait, ezek csak emlékként élnek benne. Olyan korban él, melynek értékei nem konszenzuálisak, így nem is kötelező érvényűek. Az amerikai hard-boiled krimi által közvetített, nekünk már nem is olyan új világot Haas természetesen adaptálja a jelenkor problémáihoz és jelenségeihez. Ezt nyilvánvaló Chandler-utalásokkal teszi, mert nemcsak Brenner alakja, hanem a cselekmény visszatérő sémája is ezt a hivatkozási rendszert támasztja alá. A detektív első megbízatása sosem a valódi bűnügy. Ahhoz véletlenül jut el, először, különböző irányokban nyomozva össze sem köti a két esetet. S hogy a cselekmény strukturálisan lekerekíthető legyen, fokozatosan nyilvánvalóvá válnak a két ügy közötti összefüggések, végül pedig kiderül, hogy az első bűncselekmény kiváltója valójában a második eset volt.

Míg Philip Marlowe nyomozása végén egyértelmű eredménnyel áll elő, Brenner inkább csak belebotlik a megoldásba. Bizonyos tulajdonságai emlékeztetnek ugyan Marlowe-ra, például hogy egy korrupt világban is őrzi erkölcsi igényét, hogy álszentségük miatt megveti a felsőbb osztálybelieket, illetve hogy a vesztesek közé tartozik, hiszen nincs pénze, elegáns irodája, de még csak névtáblája sem, azonban Brenner alakja Marlowe-tól eltérően teljes mértékben ironikus. Tökéletesen átlagos figura, saját módszer és különösebb intellektuális képességek nélkül. Brenner nyomozási módszerét az alábbi idézet érzékelteti, melyben a magándetektívet csocsófigurához hasonlítja az elbeszélő:

> A kék emberkékkel játszott, mert ezen az oldalon volt a golyó kimeneti nyílása, miközben a vörös mezesek vezér nélkül álldogáltak a pályán. Csak akkor pördültek egyet értelmetlenül a levegőben, ha a Brenner beléjük lőtte a labdát, mint az a nyomozó, aki terv nélkül álldogál, és ide-oda lökődik össze-vissza, kiszolgáltatva kvázi a gondolati szabadrúgásnak.[16]

Ha egy bűncselekményt felderít, az akaratlanul, gyakran asszociációk segítségével történik, melyeket a zenéből, dalszövegekből, feliratokból (pl. tetoválásokból) vagy egyszerűen csak szokatlan beszédmódokból, beszédhibákból merít. Ezek további asszociációkat indítanak el benne: „De valahol tudat alatt mégiscsak jobban tudtam, mert amióta Salzburgban vagyok, folyton belebot-

lom valamelyik betűbe."[17] Egy másik szöveghelyen pedig a zene és a dalszöveg funkciója válik világossá:

Előfordult olykor, hogy egy dallam napokra makacsul befészkelte magát a fejébe. És érdekes, mert ha később utánagondolt, hogy mit fütyült, a szöveg gyakran tökéletesen illett az éppen aktuális helyzetére, írd és mondd: valamiféle öntudatlan kommentár. És gyakran már sokkal előbb megoldódott volna egy eset, ha idejekorán odafülel arra, hogy voltaképpen mit csicsereg neki a tudatalattija.[18]

Az elbeszélő visszatérően emlegeti Brenner rendőri tapasztalatát és ez folyamatosan ütközik a nyomozás során mutatott ügyetlenkedéssel, ami ironikus narrációt eredményez. Esetlensége mellett a detektív sajátos kommunikációs módja is az irónia egyik eszköze, amely nem felel meg az aktuális és általános beszédmódnak, egy korábbi kód használójaként láttatja őt. Ezért beszélgetőpartnerei a kódok különbségéből adódóan félreértik, a félreértések pedig hamis következtetésekhez vezetnek. E beszédmód egyben a detektív elszigeteltségét is érzékelteti, amely a regénysorozat előrehaladtával és a főhős öregedésével egyre csak mélyül.

Fontos párhuzam viszont Philip Marlowe és Simon Brenner között, hogy az ügyek megoldása a detektív számára nem hoz megkönnyebbülést. Amint azt korábban már említettük, a klasszikus krimiregény szabályai szerint a világ felborult rendjének helyre kell állnia, hogy az olvasó – csakúgy, mint a mesében –, azzal a megnyugtató érzéssel tegye le a könyvet, hogy a végén mégis győz a jó. Már Chandler 1920-as, 30-as években írt detektívregényei is szembe mennek ezzel az elvárással, azt bizonyítják, hogy egy korábban feltételezett rend nem létezik többé, következésképpen nem is állítható helyre. Haas ebbe a hard-boiled tradícióba helyezi szövegeit, amikor Brenner általában következmények nélkül tárja fel az igazságot. A tettesek ugyanis nem kapják meg méltó büntetésüket, hanem az erkölcsösség látszatának fenntartásáért és a botrány elkerülése végett a külvilág a tényeket inkább a szőnyeg alá söpri.

A detektív ezek után azzal a tapasztalattal fejezi be munkáját, hogy bár a kialkudott pénzösszeget megkapta, megfosztották a pozitív érzéstől, hogy igazságot szolgáltatott.

Gilles Deleuze a modern krimiirodalom egy fontos elemének tartja, hogy rendőri és bűnözői oldalon egyaránt követnek el hibákat. A hibákból adódó veszteség azonban nem tekinthető az igazság árának, hanem sokkal inkább egy olyan egyensúly létrejöttét szolgálja, amely a társa-

dalom számára – a cinizmus határáig menően – lehetővé teszi, hogy azt rejtsen el vagy mutasson meg, amit akar. Ily módon a társadalom hazugsága csúcsán láttatja önmagát.[19] A klasszikus krimire kondicionált olvasó pedig azt várja, hogy a műfajnak megfelelően jöjjön a pozitív végkifejlet és helyreálljon a rend. Sok kritikus éppen ebben a mozzanatban látja a műfaj népszerűségét: az olvasó igazságosságot akar, ezzel biztonságot, melyet a végén meg is kap. A klasszikus bűnügyi irodalom ellenében létrejött krimi viszont ezzel a várakozással fordul szembe. Wolf Haas regényei sem tesznek eleget az olvasói elvárásnak, ehelyett azzal a nyugtalanító belátással végződnek, hogy a nyomozó minden küzdelme felesleges volt, a világot nem lehet megszabadítani a gonosztól. Úgy tűnik, ezt maga Brenner is tudja, amikor a *Silentium!* végén tömören így foglalja össze munkája eredményét:

– És most mi lesz a Schuh kisaszszonnyal?

– A lánykereskedelemért nem fog sokat kapni. Az ügyvédje mindent a fia nyakába varr majd.

– És mi lesz a Schornból?

– Püspök – mondta fásultan a Brenner.[20]

A Brenner-regények azért végződnek a detektív számára is kiábrándítóan, mert a számára mérvadó értékek és normák nem kompatibilisek a mai világgal. A 60-as évek visszatérő emlegetése, Jimmy Hendrix zenéje és a rendőriskola emlékei azt mutatják, hogy Brenner nem ugyanabban a világban él, amelyben megbízói. A narrátor anekdotákat mesél a detektív fiatalságából, így ütköztetve múltat és jelent. A barátságról és összetartásról szóló történetek azt sugallják, hogy a múltban az egyén egy közösség része volt, mely egyértelmű struktúráival biztonságot nyújtott számára. Ironikus persze, hogy éppen a katonai mintára szervezett rendőriskola szépül meg a nosztalgikus emlékek révén. Az iróniát azonban tovább erősítik azok a kommentárok, melyek arra engednek következtetni, hogy a rendőrség kötelékében eltöltött évek mégsem az önfeledt boldogság és mély barátságok időszaka volt. Példaként szolgálhat az a rész a *Silentium!*-ból, melyben Brenner leszerelése alkalmából egy ébresztőfunkciós japán karórát kap ajándékba. Amikor az olvasó már hajlamos azt hinni, hogy Brenner közmegbecsülésnek örvendő, mindenki által szeretett és nagyra tartott kolléga volt, a következőket olvassuk: „Mert mindenki belerakta, amije volt, az egyik három schillinget, a másik ötöt, ki-ki a maga rokonszenve szerint, míg végül összejött a szép digitális óra."[21] Ez a mondat azonnal érvényteleníti az eddigi feltételezéseket. A rendőrség-

től való távozás ennek ellenére törést jelent Brenner életében, aki számára ezzel véget ért a közösség által garantált biztonság és megkezdődött a társadalmi lecsúszás.

A detektív immár nem tragikus, csak szánalmas kudarca a világtól való elkülönülésében eleve benne foglaltatik. Bűnről és igazságról alkotott fogalmai és értékfelfogása is különbözik a többiekétől. A nagypapától és a rendőriskolából hozott életbölcsességek és minták nem működnek, mert a világ elment a kicsit lassú detektív mellett.

További kapocs Chandler és Haas detektívregény-sorozata között, hogy mindkét nyomozót tekinthetjük a Don Quijote-figura modern reprezentációinak. Míg Don Quijote alternatív valóságot teremtett magának és abban élt, sem Marlowe, sem Brenner számára nem adott már ez a lehetőség, ők csak sodródnak a világban. A *Don Qujote* a lovagregény paródiájaként új irányt adott a műfajnak azáltal, hogy a tragikus és a komikus megkülönböztetését, szétválasztását nem tette egyértelművé. Ugyanígy értelmezte újra Chandler és Haas a detektívregényt és igazította azt a világ megváltozott viszonyaihoz. A klasszikus krimi és detektívregény hagyományait dekonstruálták a zseniális nyomozó eltüntetésével és ahogyan Wolfzettel a regény műfajával kapcsolatban fogalmaz, „karnevalizáló stratégiák" alkalmazásával, melyek „parodisztikus intertextualitást" teremtenek.[22] Haas egy interjúban a krimiírást az építész munkájához hasonlította, akinek „egy túl keskeny vagy túl meredek telekre kell értelmes épületet építenie, odavarázsolnia".[23] Hasonlóan tesz a krimiíró, akit „vonz a műfaj korlátozottsága/korlátoltsága: egy történetet úgy belepréselni, hogy ideális esetben jobban nézzen ki, mint préseletlenül."[24]

Marlowe és Brenner letűnt ideálokat képviselnek tehát, olyan megkésett lovagok, akik nem tudnak és nem is igen akarnak integrálódni a megváltozott, új világba. Brenner lovagiassága, bár erős iróniával, de egyértelműen kitűnik minden olyan esetben, amikor mogorvasága és előnytelen külseje dacára érző léleknek bizonyul. Egy segítségre szoruló, síró nő láttán például a következőket állítja róla a narrátor:

Olyan bátran küzdött ellene [a sírás ellen, *R.Sz.*], hogy a Brenner legszívesebben a Volgába ugrott volna, annyira fájt ez neki. [...] Kicsit már túl a fiatalkorán, a Brenner még mindig hanyattesett a női könnyektől. A rendőriskolában még mindenképp. Aktív rendőrként persze nem eshetsz hanyatt minden egyes női könnytől, azzal nevetségessé tennéd magad. Bár, nekem még az aktív idejéből is eszem-

be jut egy pár eset, amikor amondó lennék, hogy női könny téren a Brenner fiatalkora kicsit hosszúra nyúlt és későn kezdte az élettapasztalatot.

[...]

És hallod, akkor a Brenner hanyatt-esett. Nem a könnyeknél. Hanem amikor elképzelte, hogy milyen veszélyes is ez a Nagyezsdának. Hogy milyen alakokba botolhat. Mert mikor nemesebb a férfi, ha nem akkor, amikor olyan alakoktól akarja megvédeni a nőt, mint ő maga.[25]

De olyankor mindig komikus figurává válik, mert lovagi erényével, a gyengék gyámolításával és érdekük védelmével, rendszerint visszaélnek. Igaz, újra és újra arra a belátásra jut, hogy túl naiv és jóindulatú volt, hasonló helyzetekben mégis folyton ugyanúgy cselekszik. Brenner-regényeivel Haas a pikaro-regény sémáit idézi, melyben a magányos hőst kalandjaiban időszakosan mindig más kísérő segíti. Az egyazon főhős köré épülő sorozat-forma is alátámasztja e feltevést. Brenner segítői modern Sancho Panzák a társadalom pereméről (ivócimborák, kisstílű csirkefogók, egykori bűnözők), akik egy kaland erejéig társául szegődnek.

A *Brennerova* című legújabb Brenner-krimiben a nyomozó egy Mongóliába vezető pikareszk utazás keretében kicsit kilép provinciális létéből. Az amúgy realista krimi egyes részei ezáltal szürreális utaztatóregénybe mennek át, melyben a főhős egészen abszurd helyzetekbe kerül. A *Brennerova*-val Haas egyértelműen túllép a bűnügyi regény határain, amikor a realista elemeket a kalandos-szürreális javára visszaszorítja. Brenner fergeteges utazása Mongóliába egy ősrégi Ural típusú oldalkocsis motoron rengeteg új tapasztalattal jár a nyomozó számára, aki addig szinte ki sem mozdult Ausztriából. A lovag- és pikaro-regények hőseihez hasonlóan ő is veszélyeket áll ki, elképesztő kitartásról tesz tanúbizonyságot, ugyanakkor csalódásokat is elszenved. A fejlődés azonban lehetetlen: csakúgy, mint a pikaro-hősöké, Brenner jelleme is a változtathatatlanságon alapul. Ez egyfelől biztosítja a sorozat folytathatóságát, másfelől megmagyarázza, hogy Brenner mint egy Keljfeljancsi, miért áll fel minden egyes kudarc után, hogy ott folytassa, ahol abbahagyta.

A változatlanság az antik tragédia hübriszük és statikusságuk miatt elbukó hőseit is jellemzi, akik a dráma elején felvett pozíciójukat végig megtartják. Az antik tragédia és a bűnügyi regény összefüggései kapcsán Deleuze a hasonló szerkezetet emeli ki.[26] Az *Oidipusz király*ban és a krimiben is a bűn felderítésének folyamata áll a középpontban. Mivel azonban a tragikus tiszta formájában

eltűnt és helyébe a komikus lépett, a jelenkori hősöknek a hősi halál sem adatik meg. Hübriszükért örök körforgással, örök újrakezdéssel fizetnek. Ezt hangsúlyozza a műfaj sorozat-szerkezete is. Minden Brenner-regény olvasható külön-külön és egy sorozat részeként is.

Brenner és Marlowe, modern Sziszüphoszként minduntalan nekiveselkednek a feladatnak anélkül, hogy valaha is elvégeznék azt. Mint Héraklész Augiász istállójában, úgy ganajozzák ki a világot a bűnből, de nem részesülnek abban a megnyugtató érzésben, hogy a megmérettetést sikeresen teljesítették. Sziszüphosszal ellentétben náluk hiányzik a mitológiai alap, a korábban elkövetett bűnért kiszabott büntetés.

Ezzel együtt, Brenner esetében is beszélhetünk egyfajta, a változatlanságból adódó hübriszről. Tapasztalataiból nem tanul, minden esetben saját erkölcsfelfogását akarja érvényesíteni, ezért pattan vissza a világról. Ha Camus-val Sziszüphoszt boldognak kell gondolnunk, akkor Brenner is az, mert egy erkölcsileg züllött világban, a következmények mérlegelése nélkül, hű marad ideáljaihoz. A lovagregény és a *Don Quijote* összefüggéseiről írja Friedrich Wolfzettel, hogy a lovagregények „érési sémája" és az összekapcsolódó, repetitív kalandok helyett a *Don Quijote*-ra szintén jellemző ismétlődő kivonulás és hazatérés körkörös sémájában a lovag – szintén repetitív módon – szembekerül egy kiismerhetetlen világgal.[27] A Brenner-regényekre vonatkoztatva csak a kivonulás és hazatérés mozzanatot kell másképp értelmeznünk, mivel Brennernek, mint már említettem, nincs otthona, csak átmenetileg tartózkodik egy helyen. A kiismerhetetlen világgal való konfrontáció azonban itt is találó, hiszen a tapasztalt exrendőr, aki úgy tűnik, nagyon is kiismeri magát a bűn világában, mégis mindig megdöbben a bűnök súlyosságán és az emberek reakcióján. A regényszerkezet kettőssége, hogy az első eset mindig egy második, súlyosabb bűncselekményhez vezet el, még nyilvánvalóbbá teszi a világ kiismerhetetlenségét.

A bűnügyi regény alapja az izgalmas cselekmény. Wolf Haas interjúiban többször is kifejtette, hogy a tartalom helyett a nyelvet állítja művei középpontjába, az izgalmat is ebből vezeti le. Haas nyelvezete egy komprimált, látszólag hétköznapi beszélt nyelv, mely az általa megvalósított formában azonban nem létezik. „Az olvasót magával ragadja a beszéd heve", észreveszi, hogy „az elbeszélő valamit nagyon fontosnak tart", mondja Haas.[28] A szóbeliséghez nagyon közel járó ál-osztrák beszédmód közelséget és közvetlenséget teremt elbeszélő és olvasó kö-

zött, mintha csak együtt söröznének a kocsmában.

A formára való következetes odafigyelés Haas regényeinek lényeges, azokat a műfaj klasszikus és ponyva változataitól egyaránt megkülönböztető jegye. Egyrészt visszanyúl az európai regény hagyományaira, mint pl. a lovag- vagy a pikaro-regény formáira, másrészt használja a tragédia alapvető elemeit. Ez utóbbiakból azonban, mert a kortárs irodalomban a tragikusnak már nincs helye, sosem áll össze tragédia. Az európai regényformák tudatos, egyben ironizáló megidézése és azok kombinálása a nyelvjáték iránti érdeklődéssel azt bizonyítja, hogy a szerző a műfajt és annak kliséit kreatív és innovatív módon kezeli. Haas kihasználja egy olyan műfaj szabadságát, mely hagyományosan nem a magas művészet része. Addig formálja és dolgozza át, amíg a trivialitás mögül kikacsint az irodalom.

3. Alfred Komarek és a regionális krimi

A kortárs osztrák bűnügyi irodalom Haas mellett több olyan szerzőt is felvonultat, akik a műfaj kliséit keretként megtartva a társadalmi regény irányába viszik el szövegeiket. Ide tartozik pl. regionális krimijeivel Alfred Komarek, társadalomkritikus regényeivel Eva Rossmann és Franzobel. Mindannyian egy-egy bűnesetet állítanak műveik középpontjába, visszatérő nyomozó-figurákat is bevetnek, de kitágítják a bűnügyi regény kereteit és a többé-kevésbé fordulatos cselekmény felszíne alatt aktuális társadalmi, politikai anomáliákat boncolgatnak. Regényeikre jellemző, hogy a cselekmény előrehaladtával egyre inkább szem elől vész az eredeti cél, a bűnös megtalálása, és helyét annak vizsgálata veszi át, milyen társadalmi jelenségek és változások vezethetnek egy bűncselekmény elkövetéséhez. A tett mögött álló egyéni indítékok sokkal kevésbé lényegesek, mint azok a folyamatok, amelyek az egyént végül a bűncselekmény elkövetésére sarkallták.

Alfred Komarek (1945) 1998 és 2003 között írt[29], majd 2009-ben a *Polt* és 2015-ben az *Alt, aber Polt* című kötetekkel megtoldott regénysorozata követi a detektívregény struktúráját, azaz, ahogyan Richard Alewyn összefoglalta, analitikus módon mondja el egy gyilkos megtalálásának történetét.[30] A klasszikus, „golden age" detektívregényt idéző szövegek azonban más hivatkozásokkal is rendelkeznek. Az első kötetben „a mi Maigret-nk"[31] megnevezés hangzik el ironikusan, elhelyezve ezzel a regényt a pszichologizáló detektívregény hagyományában is.[32] Komarek művei jól példázzák, hogy a regionális krimi nem csupán irodalmi

értékűvé válhat, hanem a társadalmi regény egy variánsa is lehet. A továbbiakban ezekre a szempontokra fókuszálva vizsgálom a Polt-sorozatot.

A sorozat központi alakja Simon Polt csendőr, aki az osztrák-cseh határon elterülő, borvidékként ismert Weinviertel egyik falusi körzetében él és teljesít szolgálatot. A narráció, és nem utolsó sorban a nyomozás tempója, megfelel a vidéki élet lassúságának, melyet a falubeliek mestersége, a borászat is meghatároz. Polt nem szokványos módszerekkel dolgozik: végiglátogatja a pincéket, kóstolja a borokat és közben a tulajdonosokkal cseveg. A pincék labirintusszerűen szövik át a föld alatt a falut, és ez részben a mitikus alvilágot, részben Polt nyomozásának menetét szimbolizálja. A tulajdonosokon kívül mindenki eltéved bennük, így bolyong a csendőr is a bűntett felderítése során. Mindeközben felsejlik egy összetartó, férfiak által dominált közeg, amely mindenáron változatlan próbál maradni.

A falu és a föld alatti pincék párhuzamos világok. A nemek közti erőviszonyok is ennek megfelelően alakulnak: lent a férfiak, fent a nők irányítanak. A borászat a férfiak világának része, amelyből a nőket kizárják: „Alapvetően kedvelte a présházakat, a borospincéket pedig még inkább szerette: rideg, archaikus munkakörnyezet, ám ugyanakkor szemérmetlenül érzéki férfiparadicsom."[33] Ezt a két zárt világot bontják meg a gyilkosságok. A férfi és női szerepek ábrázolása Komarek regényeiben azt az évszázados sztereotip hierarchiát idézi, amely az országnak ezen a félreeső helyén még mindig érvényben van. A miliőleírások számos helyen utalnak arra, hogy a falu már egy ideje hanyatlásnak indult, mert a borászok nem tudnak és nem is akarnak lépést tartani az új borkészítési eljárásokkal és divatokkal. A fiatalok a munkanélküliség miatt elhagyják a régiót, a turizmus tönkreteszi a falusi környezetet és a hagyományos építészetet:

Az utóbbi években alábbhagyott ugyan az elvándorlás, de a kisebb borosgazdák közül egyre többnek van szüksége mellékjövedelemre, miközben rezignáltan veszik tudomásul az arcpirítóan alacsony borárakat. Nagyobb vállalkozások a Wiesbach-völgyben nincsenek. Sok itteni ember kénytelen másfelé munka után nézni, s a munkanapokon a már amúgy is csendes falvak kísértetiesen elnémulnak.[34]

Jelen van a prostitúció és az elszegényedés, továbbá zavaró elemként a jómódú bécsiek arroganciája, akik felvásárolják a szőlőbirtokokat és borospincéket, és nem tisztelik a helyi szokásokat. Csak az idősek maradnak, akik szinte egy premodern

világban élve próbálják megőrizni mindazt, ami számukra értéket jelent. Thomas Kniesche hangsúlyozza, hogy Polt nyomozási módszere csak addig működhet, amíg a bűncselekmény is a premodern világ szabályainak felel meg, ezért nem folytatható bármeddig a regénysorozat.[35] De az olvasó számára az is világossá válik, hogy a lakosok ellenállnak és elutasítják a világ változásait, s ez a hozzáállás erőszakot szül. Gyilkosság révén azonban nem lehet megtartani az értékeket és a hagyományokat, ezért az átalakulás megállíthatatlannak bizonyul.

Komarek szövegeiben végig a háttérben marad, leginkább Polt magányos elmélkedéseiből derül ki, hogy éppen hol tart a nyomozás folyamata, s annak helyét egy átalakulóban lévő miliő ábrázolása veszi át. Amint Kniesche fogalmaz: mind a detektív, mind a nyomozás olyan strukturális elemként szolgál, amelyen keresztül bemutathatók egy pszeudo-idillikus világban végbemenő modernizáció problémái.[36]

Polt falubeli helyzete rendkívül kényes. Abban a kollektívában él és érzi otthonosan magát, amelyben a gyilkosságok történnek és a nyomozás zajlik, ugyanakkor csendőrként az államhatalmat képviseli, amely szükségszerűen kívül áll a falu közösségén. Így azok ellen kell nyomoznia, akikkel egyébként baráti viszonyt ápol, s ez nemegyszer a főhős meghasonlottságát eredményezi. Minden egyes nyomozás új konfrontációt jelent a közösséggel, és mivel a gyilkosok is ugyanannak a közösségnek a tagjai, Polt számára az ügyek megoldása elégedettség helyett csalódást és egyre nagyobb kiábrándulást okoz. Számára sokkal fontosabb a gyilkosság indítékának megértése, mint a tettes letartóztatása. Több gyilkosság hátterében ugyanis az áll, hogy az áldozat valamilyen módon megmételyezi a közösséget, amely ezért akár erőszakos cselekedet árán is kiveti őt magából. A *Polt felügyelő sírdogál* középpontjában álló gyilkosság áldozata különféle trükkökkel és tisztességtelen üzletekkel több idős vagy megszorult szőlősgazdát csapott be és semmizett ki, hogy megszerezze azok présházait és pincéit. Ingatlanspekulációja mögött a falu teljes átalakításának szándéka állt. Egy másik, Bécsből odajáró présháztulajdonos, a falu lakói által nem kedvelt újságíró azonban éppen azért tartotta nagyra a megölt férfit, amiért a falusiak gyűlölték: „Amúgy kár az Albertért, tényleg pokolian kár! Belevaló fickó volt! Megmozgatta ezt a környéket. Ő már a jövőt nézte: a brunndorfi pincesor – mint üdülőfalu!”[37] Az ilyen esetek láttán előfordul, hogy Polt, ha ő maga ellenzi is, de akceptálja, hogy a gyilkosságot „kollektív önvédelemből” követik

el.[38] Időnkénti meghasonlottsága abból ered, hogy csendőrként kötelessége elfogni a tetteseket, de ismeretségük és olykor baráti viszonyuk miatt nemegyszer személyes szimpátiával viseltet irántuk, különösen olyankor, amikor az áldozat maga is bűnöző és meggyilkolása valamiféle igazságszolgáltatást jelent. Ebben hasonlít Simenon Maigret-jére, aki szintén elsősorban megérteni és nem büntetni akar.

A regénysorozat előrehaladtával a csendőr is öregszik, majd nyugdíjba is vonul. Megvásárol egy borospincét és átveszi a falusi vegyesboltot. Utolsó ügyét már magánemberként, a rendőri munkát segítve oldja meg, miközben azzal szembesül, hogy a rendőrség működése alapjaiban megváltozott és ő már elvesztette vele a kapcsolatot.

A Polt-sorozat összetettségét az adja, hogy a központi alakot egyfelől ironikusan láttatja, másfelől a sorozat egésze egy eltűnőben lévő és részben már letűnt világ nosztalgikus, elégikus felidézése is. Azonban ez a kettősség az olvasó és az értelmező számára egyaránt félrevezető lehet. Julie Bartosch tanulmányában hangsúlyozza, hogy a regénysorozatban megjelenő vidék teljesen zárt, statikus és kizárja a másságot.[39] Megállapítja, hogy Komarek krimijeiben reflektálatlanul és klisészerűen jelennik meg az adott térség és lakossága, amit Bartosch az archetipikus vidék affirmatív ábrázolásának tekint.[40] Ez a megközelítés azonban csak részben igaz, figyelmen kívül hagyja ugyanis, hogy Polt egészen leszereléséig kívül marad a faluközösségen, s csak a regénysorozat végén jelenik meg a kollektíva integráns tagjaként. Ehhez szükséges az is, hogy megváljon hivatásától, s ha későn is, de családot alapítson és a regénysorozat helyszínén telepedjen le. De kiábrándultsága és melankóliája ettől még nem múlik el: mivel az eseményeket mindvégig Polt perspektívájából prezentálja az elbeszélő, kívülállása révén a paraszti idill fonákja is láthatóvá válik.

Komarek a hagyományos, komótos elbeszélési móddal a felületes olvasó előtt már-már elfedi a visszásságokat. A narráció mélyebb rétegében – ahogyan a pincék mélyén – azonban megjelenik a múlt összes kísértete: legyen az, amint Kniesche lajstromozza, bosszú, az igazságosság iránti be nem teljesült vágy, sajátos becsületfelfogás vagy a „normális" életre képtelen egyének befogadásának elutasítása.[41] A szerző társadalomkritikája a Polt-krimiket az anti-Heimat-irodalom vonulatában pozícionálja.[42] A Weinviertel példáján mutatja be az osztrák vidék kirakat-jellegét és azt a hamis képet, amelyet a turizmus iparága számára hoztak létre. Ezt igyekeznek a vidék lakói bármi áron fenntartani, és erő-

szak révén is kikapcsolni mindazt, ami ennek a gondosan kialakított látszat-idillnek ellentmond.

A *Polt felügyelő virágot kap* című regényben egy fogyatékkal élő férfi a célpont, akit apja szégyenében megtagadott, mert ahogyan ő fogalmaz, „[v]an erre egy tisztességes szó is: idiotizmus".[43] De a falu több lakója, köztük a gyerekek is kiközösítik, majd egyikük apjától tanult kifejezéssel, „a végső megoldást"[44] választva, addig rémisztgetik, amíg az lezuhan egy löszfalról. Végül a biológiai apa hajtja végre a gyilkosságot, aki meglátja „a földön feküdni azt a kretént, aki sérült volt, de még élt, úgy-ahogy, legalábbis"[45] és egy ütéssel megöli: „Csak ismerni kell a megfelelő pontot, s megy minden könnyen, utólag pedig nincs semmi nyoma."[46] Fia és az egyetlen tanú megölésének indoklásakor az apa beszéde a náci szóhasználaton alapul: „Megóvtam magam attól, hogy beszennyezzen egy emberbőrbe bújt patkány, a falut pedig megtisztítottam ettől a kártékony elemtől."[47] Még mindig úgy gondolja, hogy „[r]égebben az ilyesmire lett volna határozott válasz."[48]

A regény ezzel azt is felveti, hogy az erőszakot az élet természetes részeként felfogó nézetek generációkon keresztül hogyan gyakorolnak hatást a gondolkodásra. A faluban élő kamaszok egyszerre rettegnek őket verő apjuktól és viselkednek ugyanolyan erőszakosan a náluk gyengébbel szemben; az apák pedig a második világháború és a nemzetiszocializmus idején nevelkedett szüleiktől vették a mintát. Az idősebbek még életben tartják a Bajtársi szövetséget, és összejöveteleik során megemlékeznek háborús múltjukról, katonadalokat énekelnek, míg a fiatalok egy része, más eszközt nem ismerve, ellenérzését úgy fejezi ki, hogy megzavarja az összejöveteleket és verekedést provokál.

A regionális krimi minőségi kritériumainak vizsgálata kapcsán Jochen Vogt felveti, hogy irodalmi értékű bűnügyi regények esetében a regionalitásnak többnek kell lennie puszta díszletnél. Az eset és a nyomozás, tehát a műfaj alapvető elemei, funkcionális és logikus kapcsolatban állnak a helyszínnel, amely egyedi és nem helyettesíthető másikkal.[49] A Stájerországban született, Bécsben élő szerző által választott alsó-ausztriai régió jellegéből – az egykori vasfüggöny közvetlen közelségéből, az elszegényedés, a modernizáció elutasításából – adódnak a regénysorozatban elkövetett bűncselekmények, a nyomozás módja és a reakciós minták. Komarek behatóan ismeri a Weinviertelt, ahol maga is présháztulajdonos, ugyanakkor kívül is áll ezen a vidéken, így élesebben látja azokat a helyi anomáliákat, amelyek

akár bűncselekményekhez is vezethetnének. Regényeiben szembeállítja egymással a hagyományos paraszti és a fővárosi életformát, amelyek keveredése erjesztő folyamatokat indít el. Az utóbbi egyértelműen káros hatást gyakorol a falu világára azáltal, hogy abba erőszakosan beavatkozva a saját, a vidéki életről alkotott képét akarja ráerőltetni, hogy a meglévőt giccses idillé formálja át. Az évek múlásával pedig a helyiek is idomulni kezdenek az elvárásokhoz és észreveszik a turizmusban rejlő üzleti lehetőségeket.

Az elbeszélések hátterében megjelenik a náci múlt is, melyet mind az érintettek, mind a falu közössége megpróbálnak elhallgatni. A hallgatás a Komarek-regények egyik legfontosabb motívuma, amely a Polt-könyveket Haas Brenner-sorozatával összeköti: mindkettőre jellemző, hogy nem egy alkalommal éppen a múltbeli bűnök titokban tartásáért követik el az újabbakat. A narráció szintjén is folyamatosan jelen van a hallgatás. A férfiak szinte teljes szótlanságban kóstolják egymás borait, egyedül, némán végzik munkájukat a földalatti pincékben. A *Polt felügyelő és a jeges szüret* című regényben ezt olvassuk: „A ‚pinceférfiak', azok a már nem aktív szőlősgazdák, akik mindennap előszeretettel felvállalják az utat a pincesorra, hogy ott aztán egy-két órás párbeszédet folytassanak a borral és saját magukkal, nem különösebben társas lények ugyan, de ha valaki is távol marad közülük, utánanéznek a hollétének."[50] Az összetartás különös formája valósul meg azáltal, hogy a hallgatás és elkülönülés ellenére mégis létezik egy láthatatlan háló, amely baj esetén felfogja a falu lakóit.

Működésbe lép az akár a bűnöst is megvédő szolidaritás, amelynek maga Polt is érzi az erejét. Személyében a szolidaritás úgy nyilvánul meg, hogy az erkölcsöt az állami igazságszolgáltatás fölé helyezi és megértést tanúsít, amikor az áldozat büntetése morálisan indokolható. Hivatalos személyként azonban nem tolerálhatja sem az önbíráskodást, sem a bosszút. A dilemma a történetvezetésben ilyen esetben úgy oldódik meg, hogy a bűnös öngyilkosságot követ el vagy Polt eléri, hogy lelkiismeret-furdalásból feladja magát. A *Polt felügyelő sírdogál* pedig azzal zárul, hogy a többek által gyűlölt áldozat meggyilkolását az egyik halálos beteg szőlősgazda vállalja magára, és öngyilkosságát Polt nem akadályozza meg. Az ügy lezárásakor bécsi felettesével az alábbi beszélgetést folytatja:

– Patyolattiszta megoldás, nemde? Jóllehet az ember még sajnálni is kénytelen az öreget. De mondja csak, kolléga úr, ön valóban használható gyilkolási motívumnak tartja az erkölcsi felháborodást?

– Kénytelen vagyok – válaszolta a csendőr. – Lehet, hogy volt más indíték is, amelyet inkább megtartott magának. Mindenesetre most aligha fogjuk valaha is megismerni azokat. Tudja – fűzte hozzá –, alapvetően a fél falu eltette volna láb alól a Hahnt, a másik felének pedig nem volt ellene kifogása.

– Kratky felsóhajtott. – Maguk, odakint, azokkal a tiszteletre méltó elkövetőikkel! Akkor legalább egy igazi gazemberrel legyen dolgom, mert legalább tudja az ember, hányadán áll vele.[51]

A temetés után pedig:

Később, amikor már mindenki kicsivel többet ivott, helyet kapott némi óvatos derű is. Simon Polt félrevonultan álldogált, de Josef Schachinger kipécézte és odament hozzá. – Ön mégiscsak olyan, mint mi – mondta halkan.

– Nem, nem vagyok olyan – felelte a csendőr szinte már durván, elfordult és megkereste Kurzbachert.[52]

A Polt-regényekben teljes az összhang a helyszín, az alakok és a narrációs mód között. A modernizáció előtti létforma, a hallgatag, leginkább pincéjük mélyén tartózkodó férfiak, a felszíni faluban élő nők és, ahogy azt Vogt is kiemelte, a 19. századi falusi történetekre emlékeztető elbeszélő mód[53] tökéletesen következnek egymásból. A regénysorozat előrehaladtával nemcsak az idő múlik, de pl. az Agatha Christie-krimik többségével ellentétben, a helyszín is megváltozik. Míg Miss Marple St. Mary Mead-je túlnyomórészt változatlan, Komarek regényeiben nemcsak az embernek, hanem az általa lakott vidéknek is van organikus élete, melyet a történelem és a politika alakulása befolyásol. A szőlőtermesztés és borászat különösen jól példázza ezt, mert a regényben a hagyományos, munkaigényesebb szőlőfajtákat leváltják az újak, a pincékben tárolt hordók helyett modern acéltartályokban érik a bor. A régi és az új eljárások hívei pedig szembekerülnek egymással.

A hagyomány és a modernség egyértelműen generációs kérdéssé növi ki magát a Polt-sorozatban. Az utolsó, 2015-ös Polt-regényben a központi alak már szervesen a faluhoz tartozik, mind családja, mind egzisztenciája oda köti. Része lesz azoknak a merev struktúrának, melyekről Komarek egy interjúban elmondta, hogy minden előnyükkel és hátrányukkal ezen a vidéken sokkal tovább megmaradtak, mint Ausztria más régióiban.[54] A vasfüggöny közelsége miatti elzártság hozzájárult ezen struktúrák konzerválásához, amelyek később a történelmi helyzet megváltozásával és az ezzel járó nyitás következtében aránylag gyor-

san átalakultak. A struktúraváltozás azonban az együttélés más, lazább, szabadabb formáit eredményezte, így esetenként, ahogy Komarek fogalmaz, az orientáció hiányához és az egymás iránti közönyösséghez vezettek.[55]

Az első és az utolsó Polt regény ugyanazt a problémát boncolja: a gyilkosságok mögött mindkét esetben a faluközösség áll. *A Polt felügyelő sírdogál* végén négy borosgazda együtt tervezi el és hajtja végre egy, a falunak csak viszályt hozó, a gonoszt megtestesítő férfi megölését, majd egyikük, aki gyógyíthatatlan beteg, öngyilkos lesz és búcsúlevelében magára vállalja a tettet. Az *Alt, aber Polt* című műben egy fiatal lány azért hal meg, mert unatkozó társai, akik bizarr és extrém szórakozásra vágynak, filmezik, ahogy fejét a víz alá nyomják, míg majdnem megfullad, majd a folyóparton sorsára hagyják az alkohol és drogok miatt magatehetetlen áldozatukat. Ott egy vélt jó cél érdekében iktatnak ki egy gonosznak tartott embert, itt egy ártatlan fiatal hal meg, mert senkit sem érdekel, mi történik vele. A különbség szembetűnő: A sorozat elején a közösség értékeinek megóvása áll mindenek felett, ezért még a gyilkosságtól sem riadnak vissza, a végén a közösség szolidaritásának teljes hiánya nyilvánul meg a halálesetben.

Megerősíthetjük tehát, hogy Komarek krimisorozata nem illeszkedik a reflektálatlan és naiv Heimat-regények vonulatába, hiszen a Weinviertel nem idilli hely, a regények nem a romlatlan vidéket eszményítik, hanem éppen azt teszik világossá, hogy az idill és a felszínes kedélyesség mögött ott lakik a bűn, az erőszak és a romlottság.

4. Volker Kutscher és a történelmi krimi

A kortárs bűnügyi irodalom egy másik népszerű irányzata a történelmi krimi. Az első világháború centenáriuma is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az utóbbi években jelentős számú krimi cselekménye játszódik a közvetlenül a háború utáni zűrzavaros időszakban. Alex Beer osztrák krimiíró például több regénye helyszínéül is az éhező és nyomorgó Bécset választotta, ahol a háborús traumától sújtott rendőrök nyomoznak feketézők, csempészek és az alvilág köreiben. A huszadik századi német történelem egyik legmeghatározóbb időszaka, a Weimari Köztársaság adja Volker Kutscher (1962) német író bűnügyi regényeinek hátterét. Az első, Gereon Rath felügyelő köré épülő krimi, a *Tisztázatlan bűnügy* (*Der nasse Fisch*) 2007-ben jelent meg és 1929-ben, a világválság előtti pillanatokban játszódik Berlinben. 2017–2018-ban nagysikerű televíziós sorozat készült belőle *Babylon Berlin*

címmel. Tom Tykwer rendező az első és a második kötetből gyúrt össze egy sokrétű, izgalmas és a kort rendkívül látványosan bemutató szériát. A Rath-sorozat jelenleg a nyolcadik kötetnél tart, legutóbb 2020-ban jelent meg az *Olympia* című regény. Mint a címből is látszik, a nyomozás ezúttal az 1936-ban megrendezett berlini olimpia alatt folyik. Kutscher regényei irodalmilag elmaradnak ugyan Haas és Komarek regényeinek színvonalától, nyelvileg is lényegesen sablonosabbak azoknál, ugyanakkor megjelenik bennük egy érdekes törekvés: A regénysorozat eddig megjelent részeiből mozaikszerűen rajzolódik ki a két világháború közötti Berlin története, melyben a terjedelmes művek a szereplők mindennapjait követik nyomon a lassan diktatúrává alakuló Németországban.

A német irodalomban nagy hagyománya van a Berlin-regénynek, gondoljunk csak Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című művére.[56] A Berlin-krimiben összekapcsolódik a fenti regényforma és a bűncselekményt az olvasó számára ismerős közegbe helyező regionális krimi.[57] A regionális krimiben az autentikus helyszínek növelik a plauzibilitást és megkönnyítik a helyismerettel rendelkező olvasó számára az azonosulást. Éppen a Kutscher által megírt időszakban, a Weimari Köztársaságban élte egyik virágkorát a Berlin-irodalom, és amint Maike Schmidt rámutat, főként a tárca foglalkozott a város metropolisszá stilizálásával.[58]

Kutscher kezében a történelmi krimi olyan történelmi regénnyé alakul, amely alulról mutatja meg, hogyan változik az egyén számára a világ, milyen következményekkel jár egy-egy új gazdasági vagy politikai helyzet a hétköznapi emberek életére, egzisztenciájára, munkájára, családjára. A Rath-regények új *Emberi színjáték*ként a hétköznapok történelmét tematizálják. Minden kötet megírását alapos kutatómunka előzte meg, a germanisztikát és történettudományt tanult szerző nagy súlyt fektet a történelmi hitelességre. Talán ez a precizitás és részletgazdagság okozza, hogy az egyébként nagyon fordulatos és érdekes történetek kriminek mégis mindig meglehetősen nagy terjedelműek.

A regénysorozat visszatérő alakjainak sorsa tipikusnak mondható, ezért alkalmas lesz arra, hogy személyükben társadalmi rétegük problémáit jelenítsék meg. A központi alak, Gereon Rath közhivatalnok, a berlini rendőrség nyomozója, aki kötetről-kötetre szembesül azzal, hogy a politika egyre nagyobb befolyásra tesz szert a végrehajtó hatalomban. A gyilkossági nyomozás sorra akadályokba ütközik, a rendőrség vezetése ugyanis igyekszik megfelelni a

politika részéről támasztott elvárásoknak. Az *Olympia* idején a berlini rendőrség már nyíltan a politikai rendőrség, az SS alá van rendelve, önállósága csak formális. Rath korábbi nyomozásai során – egyértelműen a hard-boiled detektívregény sémáját idézve – többször vétett a szabályok ellen, ezért zsarolhatóvá válik és 1936-ra már arra kényszerül, hogy időközben SS-tiszttévé lett egykori beosztottjának és barátjának jelentsen. Mivel a rendőrségi állományból sokan kerültek náci párt- és erőszakszervezetekhez, Rath a legkülönbözőbb hivatalos helyeken találkozik korábbi kollégáival, akik ezen a vonalon csináltak karriert.

Kutscher bűnügyi regénysorozata abban hasonlít a fent tárgyalt osztrák regényekre, hogy a gyilkosságok itt is inkább csak ürügyként szolgálnak a korrajzra. Míg Haas a pikareszk regény sémáját kombinálja a chandleri hard-boiled krimivel, Komarek pedig az anti-Heimat-irodalom mintájára építi a Polt-krimiket, addig Kutscher a történelmi és bűnügyi regényt ötvözi sikeresen. A német történelem általa kiválasztott évei az átmenet és a változás kiemelt pillanatai: minden könyv egy év néhány hetét, hónapját felölelve halad évről-évre, kötetről-kötetre előre a történelemben. Az első Rath-krimi, mint említettem, a gazdasági világválság előestéjét és az ahhoz vezető folyamatot eleveníti fel, majd a fekete péntek tőzsdekrachjával ér véget. Hangsúlyosan megjelenik a kommunisták és a nácik illegalitásban folytatott küzdelme, a tömegtüntetések és a berlini rendőrség erőszakos beavatkozása a munkások demonstrációiba. A második regény, a *Csendes halál* [Der stumme Tod] 1930-ban, a nácik által mártírnak kikiáltott Horst Wessel temetésekor és ezzel párhuzamosan a hangosfilm megjelenése idején játszódik. Részben a nácik megerősödését, részben a némafilm és a hangosfilm közötti átmenetet, s így a huszadik század egyik meghatározó politikai folyamatát és egy jelentős kulturális médiumváltását tárja egy-egy bűnügy kapcsán az olvasók elé.

A szerző harmadik, *Goldstein* című regényét ugyancsak a gazdasági világválságtól 1931-ben még mindig megroppant Berlinbe helyezte. A műből kirajzolódik a főváros rétegzettsége: a felszínen az SA és a kommunista Rotfront, az alvilágban pedig egyes gengsztercsoportok között zajlik hatalmi harc. A rendőrség sem mentes a mindent átszövő bűntől, a rendőrök egy csoportja önbíráskodásból követ el gyilkosságokat. A regény hátteréül szolgáló történelmi pillanat a válság következményeit mutatja be, azaz az antiszemitizmus térnyerését és az SA erőszakos akcióit, a nácik hatékony belső ellenségkép-építését vagy a szociáldemokraták és zsidók összemosását a bolsevikokkal. Az

1932-ben játszódó negyedik regény, a *Die Akte Vaterland* a júliusi porosz puccsot állítja a középpontba, amely nagyban hozzájárult a Weimari Köztársaság további gyengüléséhez és Hitler hatalomra jutásához.

A Reichstag felgyújtása és Hitler 1933-as hatalomátvétele idején játszódik a *Märzgefallene* című ötödik kötet, melyben Rath az első világháborús „Alberich-hadművelet"-ben résztvevő egykori katonák halála ügyében nyomoz. Az átrendeződés ekkorra a rendőrséget is elérte, a politikai rendőrség a kommunistákat üldözi, de beavatkozik más, nem politikai ügyekbe is. Volt rendőrök lépnek be az SA kötelékébe és a gyilkossági nyomozók is kénytelenek velük együttműködni. A hatodik regényben, a *Lunapark*ban, 1934 májusában már Rath magánéletét is utolérte a politika: egy, az időközben a Gestapóhoz tartozó egykori kollégával dolgozik együtt, sőt nevelt fia, osztálytársaihoz hasonlóan, a Hitlerjugendbe szeretne belépni. Ez ellen az apolitikus Rathnak nincs kifogása, de a nemzetiszocialista rezsimet ellenző felesége megütközéssel értesül erről.

Amikor a hetedik, *Marlow* című részben a rendőrségen megkezdődnek a Rath zsidó származású kollégáit is érintő tisztogatások, Rathot már előléptetik, mert korábbi főnöke származása miatt kilépett a rendőrségtől és magándetektívként dolgozik. Marlow a berlini alvilág császára, akinek neve okkal emlékeztet Chandler detektívjére. Kutscher a gengszter – és többi szereplője – alakját egyaránt ambivalensre tervezte. Nem egysíkú jellemek, hanem bonyolult múlttal és sokféle motivációval rendelkező karakterek, akik különböző élethelyzetekben nagyon másként képesek reagálni. Marlow olykor szimpatikus, akár segítőkész is, Rath pedig igen sokszor lépi túl hatáskörét, fogad el pénzt magánjellegű nyomozásért és alkalmaz törvénytelen módszereket.

A sorozat eddigi utolsó kötetében, az *Olympia*ban nemcsak a berlini sportesemény olyan fontos résztvevői jelennek meg, mint pl. Jesse Owens, de feltűnik Leni Riefenstahl is, aki éppen a regénnyel azonos című filmjét forgatja. Ekkorra már az élet számos területe teljesen átpolitizált, a korábbi politikai hatalmi harcok a nácik felülkerekedésével és a kommunisták koncentrációs táborba zárásával végződtek, de a nácik saját soraiban Göring és Heydrich vetélkednek egymással.

A történelmi és a bűnügyi regény kombinációja több szempontból is jól illeszkedik a posztmodern utáni irodalmi törekvésekbe. A posztmodern véget vetett annak a szemléletnek, amely egy nagy folyamként tekint a történelemre, ehelyett vég-

telen sok történetre bontja azt. Ez paradigmaváltást eredményezett a történettudományokban, előtérbe állítva a *history from below*, német területen az *Alltagsgeschichte* nézőpontját, melynek segítségével a kutatás fókusza egyes csoportok történetére és a társadalmi, illetve helyi sajátosságokra irányult, s így az egyén vagy kisebb csoportok, illetve az egyén feletti struktúrák egymáshoz való viszonya, egymás általi meghatározottsága került az érdeklődés középpontjába. Kutathatóvá vált a hétköznapi történelem.

A rendszerszintű kutatásokkal szemben megfogalmazott kritika elsősorban az egyén figyelmen kívül hagyását kifogásolta.[59] Ezt követően nőtt meg az érdeklődés a nevesíthető és megkülönböztethető történettel bíró emberek iránt, akiknek egyéni példáján keresztül kicsiben lehet az általánost megragadni.[60] Ezzel párhuzamosan olyan csoportok és egyének kerültek előtérbe, akik nem voltak részesei és hordozói a fejlődésnek, hanem abból kimaradtak vagy adott esetben éppen azzal szemben álltak.[61] A fenti szemléletváltás összhangban állt a posztmodern pluralizáló nézőpontjával, mely elutasítja a nagy struktúrákban való gondolkodást és helyette a társadalmi diverzitást, az életformák sokféleségét hangsúlyozza.

Az irodalom is reagált a megváltozott történelemszemléletre: a posztmodernben a történelem töredékes volta és a nagy folyamat egyes, elkülöníthető történetekre bomlása foglalkoztatta a szerzőket. A *spatial turn* és a posztkoloniális nézőpont pedig ezzel együtt megnövelte az érdeklődést az Európán kívüli, addig homogénnek tekintett régióknak és kultúráknak az irodalom eszközeivel feltárható differenciáltsága, rétegzettsége és polifóniája iránt.

A posztmodern belátásait kamatoztatva, de újra a történetmesélés felé fordulva a kortárs irodalomban reneszánszát éli a történelmi regény. A történetmesélés visszatérte azonban nem azt jelenti, hogy vele együtt visszatért volna a nagy struktúrák ábrázolása. Egyre több mű foglalkozik az egyén és egy adott időszak történelmi, politikai és társadalmi struktúrái közötti kapcsolatokkal. Az újdonságot leginkább az jelenti, hogy az egyén története cselekményes módon kapcsolódik a mindig individuális, személyes nézőpontból láttatott, ugyanakkor annak a korlátozottságait is reprezentáló makrotörténelembe. Az olvasó pedig azért tudja összekapcsolni az individuálist a kollektívval és meglátni az összefüggéseket, mert számára már adott a regényalakok számára még értelemszerűen hiányzó történelmi távlat. A mindenkori jelenükben élve nem láthatják azt a jövőt, amely az

olvasónak már történelem, sőt saját, történelemben betöltött szerepükkel sincsenek tisztában.

A Kutscher-regényeket olvasva tudjuk, hova vezetnek a Rath és környezete által újdonságként vagy naivan megélt változások és átalakulások. Így teremtődik meg a feszültség a szereplők személyes reményei, várakozásai, kételyei és a történelmi tények között. Az egyéni perspektíva azt is képes megmutatni, hogy éppen a történelmi távolság hiánya miatt nem látható előre a kiélezett helyzetben hozott pillanatnyi döntések helyessége és összes következménye, csakis a folyamatos jelenben mozoghatunk. Amikor Rath azt hiszi, hogy csak ideig-óráig kell kooperálnia a titkosrendőrséggel, vagy azt reméli, hogy berliniként nem kényszerül Németországból Csehszlovákiába emigrálni, mert a nácik uralmának hamarosan vége lesz, akkor a fiktív hivatalnok életútja egy egész generáció kérdéseit és vívódásait reprezentálja.

Az eredetileg tízkötetesre tervezett regénysorozat személyes történeteken keresztül ragadja meg a német történelem egy kritikus évtizedét, s mutatja be egy rendszer végét és egy másik felfutását. A visszatérő figurák élettörténete sok egyéb gazdasági, politikai, társadalmi és természetesen kulturális részlettel kiegészítve az *Alltagsgeschichte* mintájára enged bepillantást a 30-as évek Berlinjébe. A világ mozgását minden rész külön-külön, de a sorozat egésze is hangsúlyozza. A bűnügyek pedig a mozgások negatív irányát erősítik meg és nyomatékosítják.

A regénysorozat végére teljes egészében kiépült cinikus és gonosz náci rendszer ezer szállal kapcsolódik az erőszakhoz, a bűnhöz és a korrupcióhoz. Az *Olympia* leleplezi az országban zajló, de a világ előtt elfedett valódi folyamatokat. A szereplők is észreveszik, hogy a párt lapja, a *Stürmer* az olimpiai játékok időtartamára kikerül a szem előtt lévő újságkínálatból, a padokról leszerelik a zsidók számára kihelyezett tiltótáblákat, az üzletek kirakatairól eltűntetik a zsidók számára a belépést megtiltó feliratokat. A turisták még a náci jelképek állandó jelenlétében is alig érzékelnek valamit a diktatúrából, míg a rendszer működtetői arra várnak, hogy a látogatók távoztával visszatérjen a „normalitás".

A bűn minden szinten jelen van: megjelenik az egyén szintjén (szabályok és törvények kijátszása, áthágása, gondatlan emberölés, gyilkosság), a kisebb közösséggel kapcsolatban (rendőrségi korrupció, tanúk kínzása, önbíráskodásból elkövetett gyilkosságok), a pártpolitika (korrupt politikusok és a kábítószermaffia összejátszása, hatalmi harcok) és végül az állam esetében (rasszizmus,

koncentrációs táborok, zsidók és másként gondolkodók elleni erőszak) egyaránt.

Amint azt Tim Lörke is hangsúlyozza, a detektív- és a történelmi regény ötvözése több szempontból is szerencsés választás.[62] Egyfelől a szerző hatalmas olvasótáborra számíthat, hiszen a populáris irodalom két legkedveltebb műfajáról beszélhetünk. Másfelől Kutscher pedagógiai célt is követ sorozatával, rávilágítva arra, hogy a Weimari Köztársaság az állampolgárai politikától való elfordulása miatt alakult át diktatúrává. S mivel minden történelmi regény saját megírásának idejéről is szól, nem mehetünk el korunk apolitikus magatartásának nyilvánvaló párhuzama mellett. Ebből az irányból közelítve a regényhez, az egyértelműen a demokrácia iránti elköteleződést és a tudatosabb politizálást sürgeti[63], s a detektív- és a történelmi regény formája azt garantálja, hogy ez a szándék a lehető legszélesebb olvasókörhöz eljusson.

5. Összegzés

A német nyelvű kritika által sokáig lenézett műfaj, a bűnügyi regény a huszadik század második felétől erőteljesen helyet követel magának a „komoly" irodalomban is. A hatvanas évek végétől egyre jobban kinyíló kánonnak köszönhetően már nem csak a szórakoztató irodalom részeként tartják számon, a kortárs irodalomban pedig kifejezetten jelentős szerephez jutott. A műfaj szabályrendszere, zsánerei és természetesen a népszerűsége kedvez néhány alapvető séma repetitív alkalmazásának, s ebből következően nagyon sokan jól bevált minták variálásától remélik a sikert és az eladási számok növelését. A bűnügyi irodalom relatíve kötött szerkezete ugyanakkor kísérletezésre is csábítja azokat a szerzőket, akik a formai újítás, a strukturális innováció vagy a nyelvi játék segítségével keresnek új utakat.

Jelen tanulmány annak érdekében emelt ki és vetett össze néhány jelentős példát a műfaji kísérletekre, hogy a kortárs német nyelvű irodalomban a műfaji korlátok átjárhatóságára rámutasson és érzékeltesse, mennyire közel kerültek egymáshoz a korábban az irodalomtudomány által U-, illetve E-Literatur-ként azaz szórakoztató, illetve komoly irodalomként definiált művek és műfajok.

Mindhárom vizsgált szerző új szempontokat, hangokat vagy stílust vitt a bűnügyi regénybe. Haas írásmódja egyben arra is rávilágít, hogy a klasszikus és a hard-boiled detektívregény szabályai korunkban már nem alkalmasak arra, hogy a bűn és a társadalom viszonyát megragadják: a kibillent rendet ugyanúgy nem lehet helyreállítani, ahogyan a történetek sem zárhatóak le megnyug-

tatóan. Fontos megjegyezni, hogy ezek a regények mindig Ausztriáról is szólnak. Simon Brenner újabb és újabb esetei sok humorral és iróniával villantják fel az osztrák társadalom jelenlegi (vagy mindig is meglévő?) anomáliáit.

Alfred Komarek regénysorozata a vidéki Ausztria problémáira fókuszálva a regionális krimi válfaját képviseli. Egy osztrák régió speciális, a borászattal és földrajzi elhelyezkedésével kapcsolatos gondjain túlmutatóan azonban Komarek a lokális problémákat egy tágabb összefüggésbe helyezi és a tradíció versus modernizáció kérdéskörét járja körbe az egyes bűnesetekkel. A gyilkosságok jórésze a világ amúgy elkerülhetetlen változásaival függ össze. Sajátos módon keveredik a konzervatív erkölcsfelfogás a jogosnak vélt önbíráskodással, és a modernizáció veszteseinek nézőpontjával. Komarek sorozata az anti-Heimat regények vonulatába illeszkedve szakít a Heimatromannak a vidéki életet romlatlannak és boldognak mutató törekvéseivel. Ehelyett a pincéket szimbólumrendszerként használva a falusi lét mélyére fúr és előássa az eltemetett osztrák múlt bűneit.

Volker Kutscher krimijei leginkább történelemszemléletük miatt érdemelnek figyelmet. A Rath-sorozat mintha azzal az igénnyel lépne fel, hogy egy új *Emberi színjáték* bontakozzon ki belőle. Ehhez évről-évre haladva, tulajdonképpen a Berlin-regény mintájára dolgozza fel a bűnesetek hátterében a huszadik századi német történelem egyik legfontosabb szakaszát, a Weimari Köztársaságot és az azt leváltó hitleri rezsim kiépítését és stabilizációját. A Rath-regények már a posztmodern történelemszemléletet tükrözik, azaz az egyén pozíciójából nézve mutatják be az adott időszakot. Ez a nézőpont hozzájárulhat a fenti ellentmondásos időszak megértéséhez, és figyelmeztet, milyen könnyű ma azok felett ítélkezni, akik nem, vagy csak részben láthatták egyes döntéseik, cselekvéseik következményeit. A demokrácia leépítésének és megszüntetésének folyamata áll a regények középpontjában, világos párhuzamot vonva a harmincas évek Berlinje és jelenünk között: a nácizmus terjedése azért is lehetett sikeres, mert az emberek elfordultak a politikától és a demokratikus rendszer megóvása nem volt számukra elég fontos.

A 2008–2009-es gazdasági világválság óta német nyelvterületen újra megnőtt a politikai krimik száma.[64] A hamburgi Argument kiadó munkatársa egyenesen a „válság irodalmának" nevezi a krimit, mert a műfaj magában hordozza a politikát.[65] A hard-boiled krimi óta a cselekmény szálai sok esetben a privát szférán

túlmutatva a legmagasabb politikai-gazdasági körökbe vezetnek. A krimi többek között azért válhat a jelenkori irodalom fontos műfajává, mert olyan aktuális társadalmi kérdések, problémák és diskurzusok tematizálására alkalmas, amelyeket hagyományosan az „elkötelezett irodalom" jóval direktebben, és ezért esztétikailag sokszor megkérdőjelezhető módon vet fel.

A bűnügyi regény egyszerre jelent strukturális kötöttséget és más műfajokkal való kombinálhatósága révén szabadságot is a szerzőknek. A bűn középpontba állításával a médium pedig etikai és morális kérdések, a felelősség vagy éppen a szabadság fogalmának felvetésére és tárgyalására teremt lehetőséget.

Az igazság megállapítása és ebből következően az ítélkezés nehézsége a *post-truth* világ egyik kardinális problémája. Az igazság fogalma ugyanis a bűnével együtt relativizálódik, s ez veszélyes folyamatokat indíthat el. A fent vizsgált bűnügyi regényekből egyértelműen kirajzolódik, hogy a klasszikus, de akár a hard-boiled krimit is túlhaladta az idő. S mivel a realizmus iránt elkötelezett műfaj folyamatos megújulását éppen az biztosítja, hogy mindig a legaktuálisabb viszonyokra kell reflektálnia, ez az abszurd irányába változó viszonyok között azt sem zárja ki, hogy a kriminek végül magával a realizmussal kell leszámolnia.

BIBLIOGRÁFIA

Bartosch, Julie: Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis. In: *Germanica* 2016/58, 149–159.

Deleuze, Gilles: The Philosophy of Crime Novels, in Gilles Deleuze: *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, Paris – Los Angeles – New York, Semiotext(e), 2004, 81–85.

Friedrich Dürrenmatt: *Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich, Diogenes, 1996.

Düwell, Susanne – Bartl, Andrea – Hamann, Christof – Ruf, Oliver (szerk.): *Handbuch Kriminalliteratur, Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart, Metzler, 2018.

Gardiner, Dorothy – Sorley Walker, Katherine (eds.): *Raymond Chandler Speaking*, Introduction by Paul Skenazy, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1997.

Gohlis, Tobias: Eine Mordsgegend. In: *Die Zeit* 2003. szeptember 25, Nr. 40. https://www.zeit.de/2003/40/WEIN-Krimi/komplettansicht

Wolf Haas: *Silentium!,* ford. Bán Zoltán András. Budapest, Scolar, 2011.

Wolf Haas: Brennerova, München, Wilhelm Heyne Verlag.

Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert, in *Die Zeit*, 2015. április 3., http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimi-boom

Hall, Katharina: Crime Fiction in German. Concepts, Developments and Trends. In: Katharina Hall (szerk.): *Crime Fiction in German. Der Krimi*, Cardiff, University of Wales Press, 2016, 1–32.

Hasibeder, Georg: „Eine befreiend weite Welt". Ein Gespräch über das Leben im Weinviertler Grenzland. In Alfred Komarek: *Alt, aber Polt*, Innsbruck – Wien, Haymon Taschenbuch, 2017, 185–193.

Hartwig, Wolfgang: *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Horváth Csaba: Kinek a tekintete előtt? In Sepsi, Enikő – Lovász, Irén – Kiss, Gabriella – Faludy, Judit (szerk): *Vallás és művészet*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan 2016, 681–689.

Thomas Kniesche: Gärgas. Die Kriminalromane von Alfred Komarek, in *The German Quarterly*, Vol. 79, 2006/2, 211–233.

Thomas W. Kniesche: Modernity and Melancholia. Austrian Crime Fiction. In Thomas W. Kniesche (szerk.): *Contemporary German Crime Fiction. A Companion*. Berlin – Boston, De Gruyter, 2019, 43–61.

Knight, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan, 1980.

Alfred Komarek: *Polt felügyelő sírdogál*, ford. Szalai Lajos, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, 2012.

Komarek, Alfred: *Polt felügyelő virágot kap*. ford. Szalai Lajos. Budapest, Napkút Kiadó, 2013.

Alfred Komarek: *Polt felügyelő és a jeges szüret*, ford. Szalai Lajos, Budapest, Napkút Kiadó, 2015.

Krajenbrink, Marieke: Austrian Crime Fiction, Experimentation, Critical Memory an Humour in, Hall, *Crime Fiction in German*, 51–67.

Lörke, Tim: Geschichtsbildung im Kriminalroman. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 2011/20, 133–138.

Nyman, Jopi: *Men, Alone, Masculinity, Individualism, and Hard-boiled Fiction*, Amsterdam – Atlanta GA, Rodopi, 1997.

Rühl, Christina: Jenseits von Schuld und Sühne. Literatursoziologisch-kriminalistische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2011/7956/

Schmidt, Maike: Berlin-Krimis seit 2000. Von der Metropole zur Provinz. In Eva Parra-Membrives – Wolfgang Brylla (szerk.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, 103–118.

Vogt, Jochen: Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur (1990–2015). In: *Germanica* 2016/58, 13–39.

Wolfzettel, Friedrich: Don Quijote: ein deambulatorischer Roman? In Christoph Strosetzki (ed.): *Miguel de Cervantes'* Don Quijote, *Explizite und implizite Diskurse im* Don Quijote. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, 161–176.

Karl Ove Knausgård erhält Staatspreis für Europäische Literatur, Wolf Haas erhält daneben den Österreichischen Kunstpreis für Literatur. In: *Der Standard*, 2017. 04. 23. http://derstandard.at/2000056379961/Karl-Ove-Knaus-

gard-erhaelt-Staatspreis-fuer-Europaeische-Literatur
„Bücher mit Witz sind mir einfach lieber als andere". Der Österreicher Wolf Haas hat mit seinen Brenner-Krimis eine eigene Kunstform geschaffen, in *Tages-Anzeiger*, 2016. november 21. https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/buecher-mit-einem-gewissen-witz-sind-mir-einfach-lieber-als-andere/story/30685074; https://www.deutschlandfunk.de/franzobel-rechtswalzer-der-krimi-zum-strache-skandal.700.de.html?dram:article_id=450207

JEGYZETEK

1. Susanne Düwell – Andrea Bartl – Christof Hamann – Oliver Ruf (szerk.): *Handbuch Kriminalliteratur, Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart, Metzler, 2018, 299.
2. Vö.: Katharina Hall: Crime Fiction in German. Concepts, Developments and Trends. In: Katharina Hall (szerk.): *Crime Fiction in German. Der Krimi*, Cardiff, University of Wales Press, 2016, 1–32, 2.
3. Düwell – Bartl – Hamann – Ruf: *Handbuch Kriminalliteratur*, 300.
4. Hall, *Crime Fiction*, 12.
5. Düwell – Bartl – Hamann – Ruf: *Handbuch Kriminalliteratur*, 327.; Friedrich Dürrenmatt: *Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich, Diogenes, 1996.
6. Vö. Christina Rühl: Jenseits von Schuld und Sühne. Literatursoziologisch-kriminalistische Aspekte ausgewählter Kriminalliteratur, 196. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2011/7956/ (Letöltés: 2017. augusztus 28.)
7. Vö. Jopi Nyman: *Men, Alone, Masculinity, Individualism, and Hard-boiled Fiction*, Amsterdam – Atlanta GA, Rodopi 1997, 4.
8. Uo. 4–5.
9. Stephen Knight: *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan, 1980, 138., idézi Nyman, *Men, Alone*, 5.
10. Vö. Horváth Csaba: Kinek a tekintete előtt? In Sepsi Enikő – Lovász, Irén – Kiss, Gabriella – Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan 2016, 681–689, 686.
11. Dorothy Gardiner – Katherine Sorley Walker (eds.): *Raymond Chandler Speaking*, A bevezetőt írta Paul Skenazy, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1997, 241. „In any case, even if Marlowe is at times hard boiled, he is always extremely scrupulous." (saját fordítás)
12. „I didn't care *whether the mystery was fairly obvious*, but I cared about the people, about this strange corrupt world we live in, and how any man who tried to be honest looks in the end either sentimental or plain foolish." In Gardiner – Sorley Walker, *Raymond Chandler Speaking*, 233. (kiemelés az eredetiben; saját fordítás)
13. Marieke Krajenbrink: Austrian Crime Fiction, Experimentation, Critical Memory an Humour in, Hall, *Crime Fiction in German*, 51–67, 52.

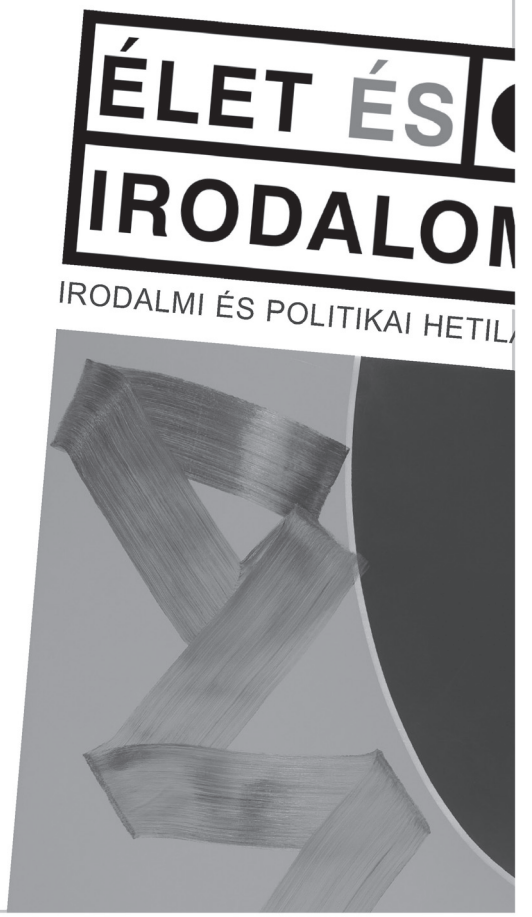
14. Ezek a következőek: *Auferstehung der Toten*, 1996. (*Halottak feltámadása*, ford. Bán Zoltán András); *Der Knochenmann*, 1997. (*Csontdaráló*, ford. Bán Zoltán András); *Komm, süßer Tod*, 1998. (*Jöjj, édes halál!*, ford. Bán Zoltán András); *Silentium!*, 1999. (*Silentium!*, ford. Bán Zoltán András); *Wie die Tiere*, 2001. (*Mint az állatok*, ford. Bán Zoltán András); *Das ewige Leben*, 2003. (*Az örök élet*, ford. Bán Zoltán András); valamint *Der Brenner und der liebe Gott*, 2009. (*A Brenner és a Jóisten*, ford. Bán Zoltán András) és *Brennerova*, 2014.
15. Karl Ove Knausgård erhält Staatspreis für Europäische Literatur, Wolf Haas erhält daneben den Österreichischen Kunstpreis für Literatur. In: *Der Standard*, 2017. 04. 23. http://derstandard.at/2000056379961/Karl-Ove-Knausgard-erhaelt-Staatspreis-fuer-Europaeische-Literatur (Letöltés: 2017. augusztus 25.)
16. Wolf Haas: *Silentium!*, ford. Bán Zoltán András. Budapest, Scolar, 2011, 188.
17. Haas, *Silentium*, 178. .
18. Uo., 88.
19. Vö. Gilles Deleuze: The Philosophy of Crime Novels, in Gilles Deleuze: *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, Paris – Los Angeles – New York, Semiotext(e), 2004, 81–85, 83.
20. Haas, *Silentium*, 227.
21. Uo., 81.
22. Friedrich Wolfzettel: Don Quijote: ein deambulatorischer Roman? In Christoph Strosetzki (ed.): *Miguel de Cervantes'* Don Quijote, *Explizite und implizite Diskurse im* Don Quijote. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, 161–176, 164. o.
23. Warum lieben wir Krimis? Wolf Haas im Interview mit Peter Kümmel und Sabine Rückert, in *Die Zeit*, 2015. április 3., 3. http://www.zeit.de/2015/12/wolf-haas-autor-krimiboom, (Letöltés: 2017. augusztus 25.) (saját fordítás)
24. Uo.
25. Wolf Haas: Brennerova, München, Wilhelm Heyne Verlag, 30, 33. (saját fordítás)
26. Deleuze, *The Philosophy*, 82.
27. Wolfzettel, *Don Quijote*, 168.
28. „Bücher mit Witz sind mir einfach lieber als andere". Der Österreicher Wolf Haas hat mit seinen Brenner-Krimis eine eigene Kunstform geschaffen, in *Tages-Anzeiger*, 2016. november 21. https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/buecher-mit-einem-gewissen-witz-sind-mir-einfach-lieber-als-andere/story/30685074 (Letöltés: 2017. augusztus 25.)
29. Ezek a következők: *Polt muss weinen*, 1998. (*Polt felügyelő sírdogál*, ford. Szalai Lajos); *Blumen für Polt*, 2000. (*Polt felügyelő virágot kap*, ford. Szalai Lajos); *Himmel, Polt und Hölle*, 2001. (*Polt felügyelő és a nadragulya*, ford. Szalai Lajos); *Polterabend*, 2003. (*Polt felügyelő és a jeges szüret*, ford. Szalai Lajos); *Polt*, 2009. (*Polt felügyelő nyugdíjban*, ford. Szalai Lajos); valamint *Alt, aber Polt*, 2015.
30. Vö. Thomas Kniesche: Gärgas. Die Kriminalromane von Alfred Komarek, in *The German Quarterly*, Vol. 79, 2006/2, 211–233, 211.

31. Alfred Komarek: *Polt felügyelő sírdogál*, ford. Szalai Lajos, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, 2012, 31.
32. Vö. Kniesche, *Gärgas*, 211–212.
33. Komarek, *Polt felügyelő sírdogál*, 9.
34. Alfred Komarek: *Polt felügyelő és a jeges szüret*, ford. Szalai Lajos, Budapest, Napkút Kiadó, 2015, 132.
35. Kniesche, *Gärgas*, 219.
36. Vö. Kniesche, *Gärgas*, 213.
37. Alfred Komarek: *Polt felügyelő sírdogál*, 32.
38. Tobias Gohlis: Eine Mordsgegend. In *Die Zeit,* 2003. szeptember 25., Nr. 40. https://www.zeit.de/2003/40/WEIN-Krimi/komplettansicht (Letöltés: 2021. január 3.)
39. Julie Bartosch: Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis. In *Germanica* 2016/58, 149159, 154.
40. Uo., 159.
41. Thomas W. Kniesche: Modernity and Melancholia. Austrian Crime Fiction. In Thomas W. Kniesche (szerk.): *Contemporary German Crime Fiction. A Companion*. Berlin – Boston, De Gruyter, 2019, 43–61, 56.
42. Vö., Kniesche, Modernity, 55.
43. Komarek, Alfred: *Polt felügyelő virágot kap*. Fordította Szalai Lajos. Budapest: Napkút 2013, 201.
44. Uo., 185.
45. Uo., 202.
46. Uo.
47. Uo., 206.
48. Uo., 202.
49. Jochen Vogt: Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur (1990–2015). In *Germanica* 2016/58, 13–39, 23.
50. Alfred Komarek: *Polt felügyelő és a jeges szüret*, 132.
51. Komarek, *Polt felügyelő sírdogál*, 210.
52. Uo.
53. Jochen Vogt, *Regionalität*, 34.
54. Vö., Georg Hasibeder: „Eine befreiend weite Welt". Ein Gespräch über das Leben im Weinviertler Grenzland. In Alfred Komarek: *Alt, aber Polt*, Innsbruck – Wien, Haymon Taschenbuch, 2017, 185–193, 188.
55. Vö., uo., 188–189.
56. Maike Schmidt: Berlin-Krimis seit 2000. Von der Metropole zur Provinz. In Eva Parra-Membrives – Wolfgang Brylla (szerk.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, 103–118, 104.
57. Uo., 107.
58. Uo., 104.
59. Hartwig, Wolfgang: *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 105.
60. Uo., 105.
61. Uo., 110.
62. Tim Lörke: Geschichtsbildung im Kriminalroman In *Zagreber Germanistische Beiträge* 2011/20, 133–138, 136. o.
63. Uo., 137.
64. https://www.deutschlandfunk.de/franzobel-rechtswalzer-der-krimi-zum-strache-skandal.700.de.html?dram:article_id=450207 (Letöltés: 2020. december 4.)
65. Uo.

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit *Élet és Irodalom*-előfizetéssel!
Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándékutalványunkat, s adja át annak, akit tartalmas és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni. Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány megrendelhető, illetve megvásárolható a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Magyarok Nagyasszonya tér 10., tel.: 210-5149, 210-5159, fax: 303-9241, e-mail: lapterjesztes@es.hu, es@es.hu



Az előfizetés díja: negyedévre **8100** Ft, fél évre **14 100** Ft, egy évre pedig **25 200** Ft