

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANGI ISTVÁN
BÁNYAI JÁNOS
CSÁKÁNY CSILLA
CSEHY ZOLTÁN
JOANNA DEMERS
FAZAKAS ÁRON
FODOR ATILA
CS. GYIMESI ÉVA
HORVÁTH ANDOR
KOVÁCS ANDRÁS FERENC
LÁNG ZSOLT
LÁSZLÓ FERENC
NÉMETH ZOLTÁN
ORCSIK ROLAND
SURÁNYI LÁSZLÓ
CRISTIAN TEODORESCU
TOMPA GÁBOR
VASS TIBOR
ZOMBOLA PÉTER

6

A ZENEI KULTÚRA
ÁTALAKULÁSAI

III. FOLYAM
2011.
JÚNIUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXII/6. • 2011. JÚNIUS

TARTALOM

ZENETÖRTÉNETEK

LÁNG ZSOLT • Mahler kalapácsa	3
SURÁNYI LÁSZLÓ • Hol kezdődik a zene?	7
CSEHY ZOLTÁN • Zene és erotika	9
ORCSIK ROLAND • A hang súlya	10
NÉMETH ZOLTÁN • Vágófény neonhangra; Idegen nyelv (<i>versek</i>)	12
ANGI ISTVÁN • Liszt Ferenc utóromantikája	15
FODOR ATTILA • Impresszionista előhangok Liszt Ferenc zenéjében	23
KOVÁCS ANDRÁS FERENC – TOMPA GÁBOR • Kétkelkes szonettek (Kolozsvári kocka, 2008; Székely krónikák, krónikus székelyek; Szoljonij nem megy el) (<i>versek</i>)	31
CSÁKÁNY CSILLA • Egy bohóc Sztálin udvarában. Sosztakovics rejtett üzeneteiről	33
ZOMBOLA PÉTER • Arvo Pärt kompozíciós módszere és művei az alkalmazott zene tükrében	41
FAZAKAS ÁRON • A filmzene vonzásában	48
COCA GABRIELA • Scordaturák. Terényi Ede alkotói útja	51
LÁSZLÓ FERENC • Kurtág György laudációja (<i>Rigán Lóránd fordítása</i>)	58
VASS TIBOR • Magamhoz, bolondok napjára (<i>vers</i>)	63
KULCSÁR GABRIELLA • Kortárs zene gyermekeknek	65
JOANNA DEMERS • Zajáthallás (<i>R. L. fordítása</i>)	71
CRISTIAN TEODORESCU: Medgidia, a hajdani város (<i>regényrészlet</i>)	77

■ TOLL

HORVÁTH ANDOR • Laudáció	88
--------------------------------	----

■ VILÁGABLAK

BOGA-POHL PATRICIA • A tudástöke jelenlétének vizsgálata a logisztikai folyamatokban	91
---	----





■ MŰ ÉS VILÁGA

BENKŐ KRISZTIÁN • „Tzigán dallok magyarítottva”. Nyelvi kozmopolitizmus Weöres Sándor <i>Psychéjében</i>	97
DÁVID GYULA • Szerb Antal és az erdélyi magyar irodalom	101

■ TÉKA

ZSIGMOND ANDREA • A színház és a szavak 3. (<i>Mozgó könyv</i>)	106
TORÓ TIBOR • Tükör által homályosan?!	108
FERENCZ ENIKŐ • Kelet-közép-európai utazás az alkotmányos demokráciák Európájába	113
BÁNYAI JÁNOS • Szólalmok	116
SZÁFTA SZENDE • Amikor a közösség harcba száll	121
CS. GYIMESI ÉVA • Székely parainézis	125
A Korunk könyvajánlata (<i>Rigán Lóránd ajánlja</i>)	127

■ ABSTRACTS	128
-----------------------	-----

■ KÉP

PĂDUREȚ MÓNICA



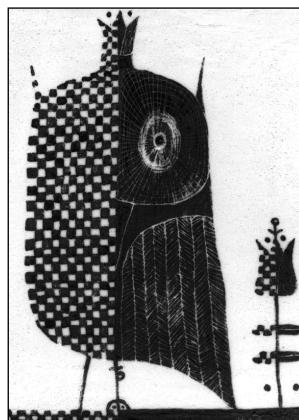
ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ **Elnök:** KÁNTOR LAJOS ■ **Tiszteletbeli elnök:** DEGENFELD SÁNDOR
Főszerkesztő: BALÁZS IMRE JÓZSEF ■ **A szerkesztőség tagjai:** CSEKE PÉTER (médiatudomány), HORVÁTH ANDOR (főszerkesztő-helyettes; világirodalom), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), KOVÁCS KISS GYÖNGY (főszerkesztő-helyettes; történelem), RIGÁN LÓRÁND (filozófia) ■ **Gazdasági vezető:** MÁRTON LEVENTE ATTILA
■ **Grafikai arculat:** KÖNCZEY ELEMÉR ■ **Titkárság:** BALÁZS JÚLIA, SASS GYÖNGYI, SÓLYOM ANNAMÁRIA
■ **Nemzetközi szerkesztőbizottság:** DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, POSZLER GYÖRGY, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR
■ **Állandó munkatársak:** EGYED PÉTER, HAJDÚ FARKAS-ZOLTÁN (Heidelberg), KOVALSZKI PÉTER (Detroit), PETI LEHEL, SZENTES ZÁGON, ZELEI MIKLÓS (Budapest), ZÓLYA ANDREA CSILLA (Budapest)
■ A megjelenéshez támogatást nyújt a Communitas Alapítvány, Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa, a Magyar Köztársaság Miniszterelnöki Hivatala, a Nemzeti Kulturális Alap, a Román Művelődésügyi és Örökségvédelmi Minisztérium, a Szabad Sajtó Alapítvány, a Szülőföld Alap és az Új Budapest Filmstúdió.
■ A bukaresti Oktatási és Kutatási Minisztérium Országos Akkreditációs Tanácsa (CNCSIS) által (B) tudományosnak minősített folyóirat. ■ **SZERKESZTŐSÉG:** Kolozsvár, Str. Gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 264-375-035; 0264-432-154; Fax: 0264-375-093 ■ **POSTACÍM:** 400750 Cluj, op.1. c.p. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; e-mail: korunk@gmail.com; korunk@korunk.org; Fényszedés: KOMP-PRESS Kft.
■ **NYOMDA:** ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad a Korunk kolozsvári címén vagy telefonszámán; egy évi előfizetés 40, fél évi előfizetés díja 20 RON. A KORUNK magyarországi terjesztését az Apáczai Sajtóhíd Alapítvány végzi (1088. Budapest, Krúdy Gyula u. 3., telefon: 0036-1-266-65-85); faxon: 0036-1-235-07-39, e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com.
■ Revista aparec pe sprijinul Ministerului Culturii și Patrimoniului Național.
■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk (400304 Cluj-Napoca, str. Gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284) • Proiect realizat cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local Cluj-Napoca ■ **ISSN: 1222-8338**

ZENETÖRTÉNETEK

A kortárs zenetörténet sokszoros fordulatai, a zene halálát emlegető jóslatok, a zene előállítását és használatát alapjaiban befolyásoló digitális technológiák a kortárs zenével mint korproblémával és a zenéhez való személyes viszonyunk kérdésével szembesítenek. A szóban forgó kérdéskört az ankét résztvevőinek a következő formában továbbítottuk: „Meddig tart (az Ön számára) a zene története?” A látszólagos evidenciát, a jelent vitató kérdés arra irányult, hogy zene maradt-e korunkban a zene, illetve hogyan van jelen egyes nem zenei téren alkotó emberek életében a kortárs zene, és melyik az a kortárs zene, amely egyáltalán jelen van.

R. L.



LÁNG ZSOLT

Mahler kalapácsa

■ Sokkal előrébb tartunk, mint amiben tocso-gunk. Sokkal jobb könyvek vannak, mint amiket olvasunk, jobb zenék, mint amiket hallgatunk. Avagy: egyszer sem élünk. Ahogy azt Karl Kraus mondta.

Bécs, 1977. május 13. Leonard Bernstein reggel tízre megérkezik a Karpaten cukrászdába, hogy találkozzék Adela Martinhof asszonnyal, és átadjon neki egy New Yorkból hozott levelet. Siet, mert tizenegyre megbeszélésre várják a Filharmóniába. Adela Martinhof húsz percet késik, ám mivel szép és fiatal, Bernstein mosolyogva megbocsát neki. Némiképp Edith Mathisra, a *Negyedik szimfónia* „fűhangú” énekesnőjére emlékezteti. Azt is mosolyogva nyugtázza, hogy Adela ragaszkodik ahhoz,

A valódi kérdés ugyanis nem az, hogy „meddig tart a zene története”, hanem az, hogy „mit mond a zenéről ez a rengeteg, a zene határait feszegető kísérelt”.

hogy ő fizesse ki a kávéjukat. Amikor elbúcsúznak, a fiatalasszony zavarában letegezi Bernsteint, akinek ez a jelenet többször is eszébe jut aznap, és azon töpreng, hogy vajon valóban zavarában-e.

Talán többet is töprengene a találkozáson, ha nem kellene megfeszített ütemben dolgoznia. Mahler szimfóniái. Épp Bécsben. Nagy szó. Rádásul filmre veszik az egészet. Most épp a *Hatodik* van soron. A *Tragikus* becenevű, amelyet sokan a legjobb Mahler-műnek tartanak. Varázsos hangszínek. Csupa játékoság. A negyedik tételben kozmikus képek. Találkozás egy távoli galaxis lakóival. Aztán valami megtörik, valami elszakad, valami elvész. És többé már nem tud életre kapni. A vége kétségbeesett rándulásokkal szabdalt agónia. A hirtelen váltások irgalmatlanul nehezek. A hárfagliszandók után félelmetesen sötét tuttik. Szívverések és ziháló légzés. Rá kell vennie a zenészeket, hogy ne rutinból játsszanak. Ezen múlik minden.

Öt nappal később, május 18-án (hatvanhat évvel korábban, ezen a napon halt meg Mahler), Leonard egészen véletlenül összefut Adelával. Elmennek konyakozni a Filharmónia mögé, a Dietrich nevű kocsmába. Kiderül, Adela zenekonzervatóriumba járt, brácsázni tanult, aztán abbahagyta. Most kisgyerekes családanya. A boldogságról beszélgetnek. Bernstein ötvenkilenc éves, majdnem harminccal idősebb, mint Adela. Emiatt, no meg egy féltve őrzött súlyos, személyes titok miatt hasonlóságot vél felfedezni az Alma Schindler–Gustav Mahler, illetve az Adela és saját maga párosa között. De majd csak jó tíz évvel később beszél először erről a minden titkát tudó közeli barátnak, későbbi életrajzírójának, Peter Rosennak.

A kimerítő próbák után esténként Berta Zuckerkandl visszaemlékezéseit olvassa Alma Schindler és Mahler kapcsolatáról. Minden, amit a könyvben talál, valószínűtlen és rosszindulatú. Ő egészen másmilyennek ismerte Almat. New Yorkban, a hatvanas évek elején többször is találkozott vele, és mindannyiszor elbűvölte varázsával: nyolcvanöt évesen is kislányosan csengett a hangja. Kislányos huncutság bujkált mosolyában. Finom iróniával beszélt mindenkiről, saját magáról is. Amikor közli a látogatóba érkező Bertával, hogy „épp ma érkezik Anna, a zsidó lányom is”, ebből nem megbélyegző antiszemitizmust kell kihallani, ahogy azt Berta füle hallja, hanem szeretetet... Berta szerint megvetette Mahlert. Alma viszont egészen mást mondott: Mahler megnesemesítette, jobbá tette. Koncentráltabbá. Megízleltette vele az életet. Nem a kellemekekkel, hanem a kelléktelen létezéssel. A lét által megszólított életet mutatta meg neki. Az emberit.

Borzalom efféle memoárokat olvasni. „Egy kloáka volt”, így Berta. „A legrosszabb ember, akit valaha ismertem”, így Marietta Torberg, egy másik nő. Az igaz, hogy Alma azt írja naplójában, hogy nem érdekli Mahler zenéje. Ám ez azt jelenti, hogy nagyon is érdekli, ezért akarta lehámozni róla a modorosságot, a szerepeket. „Nem a férfiassága miatt mentem hozzá. Hanem ami a szemében volt, azért, meg ami a fejében. Beszélgetni lehetett vele. Közösen szárnyalni.” Bruno Walter folyton azt ecsegette, mennyire nem stimmel, hogy a világtól elvonuló, nyugalmat szerető Mahler elveszt feleségül egy ilyen nagyvilági nőt. Egy férifaló, tróféákat gyűjtő nőtényt. Kokoschka és Werfel és Gropius. Az Alma naplójából összeállítható névsor nem férne el egyetlen könyvoldalon. Berg és Sztravinszkij? Minden bizonynal. Mégis, mit keresett Mahler mellett?

Azt hitte, megváltoztathatja? Múzsája lesz? Örök időkre beleköltözik a fejébe? Kigyógyítja betegségeiből? Ráveszi, hogy változtassa meg az életét? Rémes, ha valaki pontban hétkor kel, és pont nyolcra bemege a hivatalába. Háromnegyed egykor kilép onnan, a portás hazatelefonál, hogy lehet tálnai, hogy lehet a levest a házvezetőnő az asztalra teszi, megjelenik az ajtóban, kezét mos, és asztalhoz ül. Aztán harmincperces séta, tíz perc szieszta, majd vissza a hivatalba. Ő elviselhetetlennek tart-

ja az ilyen életet. És pont azért tudhat rajta változtatni, mert érthetetlen és kirívó, és mindent felrúg a Mahlernak adott ígérete.

Szentpétervári nászút. „Boldogságra boldogság jő”, jegyzi Mahler naplójába a második szerelmi együttlét után (az első nem sikerült). Hatszobás lakásukat a húga felújíttatja, mire hazatérnek. De mégsem megy minden rendben. Vagy félrevezető volna Alma indiszkréciója? Elkeseredésében ír olyasmiket Mahlerről, hogy végig impotens volt? Hogy egy gyerekkori trauma miatt képtelen volt rá... Hogy az aranyere zavarta... Valószínűleg utólag írta ezeket. Fájdalmában, amiért nem sikerült Mahler életét megváltoztatnia. Netán azért, mert ő nem bír megváltozni, hogy változtatni tudjon... Ám akkor, amikor Mahler a *Hatodik*at írja, akkor még minden felhőtlen. Akkor még boldogságra boldogság jött. A csapások csak négy évvel később hullottak rá.

De ha minden csupa boldogság, mégis, miért tragikus a *Hatodik*?

Itt segítsünk be Leonard Bernsteinnak. Mondjuk el, hogy nem *Boldogtalan szimfónia*, hanem *Tragikus*, a kettő nem ugyanaz. Lehet valaki boldog, és közben írhat tragikus szimfóniát. A boldogság az a világló tisztás, ahol megpillantjuk a lét tragikus igazságait. Mítől tragikusak? A szenvedéstől. Mi a szenvedés? A párbeszéd az örökkévalóval... Mínderre különben Bernstein is rájön. Ha nem máskor, ott, előadás közben, a bécsi Filharmónia karmesteri emelvényén. Kis híján összeesik a döbbenettől.

Talán már korábban ráébred. Néhány nappal a koncert előtt ugyanis látogatást tesz Adeláéknál, Klosterneuburgban, vidéki házukban. Eltölt ott egy negyed napot. Csupa elragadtatás. Adela hívta fel telefonon, és közölte vele, hogy szeretné, ha meglátogatná. Azt is mondta, hogy azt hiszi, szerelmes kicsit belé. „Nekem a kicsi nem szavam”, felelte B. „Én is csak zavaromban használtam”, így A. Nem csoda, ha B. boldog. A neve is B-vel kezdődik, akárcsak a boldogság (kicsit tud magyarul is). Évek óta nem érzett ilyesmit. Konkrétan: úgy érzi, egy minden képezetet meghaladó mélységbe nyúló rokonság köti őket össze. Csak amikor vége a látogatásnak, akkor döbben belé, hogy valami félresikerült. Úgy ül be a taxiba, mintha úrkabinba szállna, ami a világűrbe repíti, magyarán a semmibe. Idegesíti, hogy nem tudott átjutni a felszínen, le, abba a mélybe, ami őket összeköti. Bosszantja, hogy kevés volt ehhez a délutánhoz, ráadásul még az sem jött össze, hogy búcsúzáskor megölelje Adelát, legalább amúgy férfiasan, ahogy filmekben szokták egymást megölelni a háborúba igyekvő barátok, hogy a másik test emléke majdan enyhítse félelmüket a lövészárkokban...

Aztán másnap reggel, lakosztályában készülődve a délutáni főpróbára, átfordul minden. Világosan látja már, hogy a nő, aki meghívta magához, mindent megmutatott neki, szavak nélkül is beszélt magáról, nemcsak hogy beszélt, hanem kitérülkötött, ott a szülők szeme előtt, ott a férj szüleinek szeme előtt, a gyermekkel az ölében, megmutatta, milyen. Elmesélte a csak lassan eszmélő férfinak, elmesélte szavak nélkül, hogy honnan jött, hol nőtt fel, mi történt vele, kik voltak rá hatással, mit érzett, mire vágyott, miket gondolt, és nem félt, nem takargatott semmit, olyan egyszerűen és világosan mesélte el az életét, ahogy a férfi, aki büszke arra, hogy ki tudja fejteni érzelmeit, vágyait és gondolatait, semmiképp sem tudná ezt megtenni. És ez őt, Leonardot mélységesen felkavarta, megrendítette, megviselte és meghatotta, boldoggá tette és elbutította, lenyűgözte és megváltoztatta, és még további szavakkal sem tudná pontosan megmondani, mit is érez.

És akkor eljön a hangverseny ideje. És pontban a negyedik tétel ötödik percében, az ötödik perc harminckettedik másodpercében Leonard megsejti, hogy történt ott a falusias hangulatú klosterneuburgi házban valami más is. Adela szülei meg a színtén náluk vendégeskedő após és anyós meg a gyerek az ölében, valamint a müncheni kiküldetésben lévő férje, ez a hat ember a jelenlétével, a maga ki nem mondott fel-

ügyeletéből acélszürke boltozatot vont Adela fölé. És e hatféle energiaáramlásból összefont acélboltozat szorításában, mint valami súlyos, irdatlan vért alatt, Adela megroppant. Érezte Leonard, ahogy ropp!, kettétörik benne az idő, és valami új keletkezik. Aminek nincs köze a költészethez. Hát ezért nem jött el a bemutatóra... Hát ezért írta neki a szállodaportán hagyott levélkében, hogy nem szerelmes belé... A negyedik tétel ötödik percének harminckettedik másodpercétől a harminckilencedikig tart a roppanás és a nyomában keletkező káosz ideje. Ott Klosterneuburgban sem lehetett ennél hosszabb... Felfoghatatlan, előbb csak a tudatalattiban érzékelhető pillanat.

Nyilván ezért töprengett azon, végig, míg a taxi visszaért vele Bécsbe, a Schweizerhof nevű szállodába, hogy nem elég egy rövid nyelvű kalapács. Legyen a negyedik tételben „megszólaló”, azt a bizonyos „nem fémes ütészhangot”, a „fejsze-csapáshoz hasonlatos csattanást” keltő kalapács egészen hosszú nyelvű, legyen a feje is sokkal nagyobb a szokásosnál.

Jens Malte Fischer, Mahler egyik életrajzírója szerint a partitúra első változatában még három kalapácsütés szerepel. Három előre megérzett sorscsapás, mondták később. 1907-ben torokgyíkban meghal négyéves lánya, ugyanebben az évben diagnosztizálják gyógyíthatatlan szívbaját és kényszerítik évad közben felmondásra a bécsi Hofoperben. A háromból végül kettőt hagy meg, ahogy Malte Fischer írja: „a zenész felülkerekedett a látnokon”. A második csapás után már nincs összefüggő zene, nem tér vissza az élet – csak az agónia marad. És az utolsó csapás a végleges változatban már kalapácsütés nélküli, csattanássá rövidülő tutti. (<http://www.youtube.com/watch?v=8NpqfrYopEM&feature=related>)

Amikor Bernstein '77-ben eljátssza a *Hatodikat*, még elég ritkák a Mahler-koncertek. Ma már évente két-háromszáz előadásban is megszólalnak a Mahler-művek, nyilván az évfordulók miatt is (tavaly volt születésének százötvenedik, az idén pedig halálának századik évfordulója tart). A sok-sok felvétel között egészen kiválóakat találni, kezdve Fischer Ivánétól a Simon Rattle-éig. A villámokat szóró Valerij Gergijev ezúttal túl energikus, Abbado máskor mindig felülmúlhatatlan, most lemarad, Karajan is csak dobogós lenne. A Bernstein-felvétel viszi el a pálmát. A negyedik tétel vége annyira reménytelen, mint egy várva várt, ám megghiúsult harmadik típusú találkozás. (Az UNITEL filmjén, rendező Humphrey Burton, a hangszerek egészen közeliak, a brácsák erezetének körömnői örvényei, a trombitában tükröződő miniatúr arcok mintha az anyagban szunnyadó teremtőerő költői formái volnának. E formák közé tartoznak a Bernstein arcán lefutó izzadságcseppek is. És valószínűleg az sem véletlen, hogy most szakállas ez az arc...)

Bernstein megrendültsége egyben lázadás is. Annak a megpillantása, ami az élet elrendezettsége mögött van. Keserű és reménytelen sóvárgás. Annak a tudása, hogy „az önmagát elrejtő” a rejtettben mutatkozik meg. A legképtelenebb lehetőségben. Azt kéri a muzsikusaitól, hogy lázadjanak fel. Lépjenek ki a rutinból. A negyedik tételben nem ismétlődő zenei témák sorakoznak, nincs lehetőség újra nekifutni, egyből kell mindent beleadni. Törjék össze a mázt. Nem csupán a fura, szokatlan hangkeltők (kolomp, csapoléc, kalapács) használatával, hanem a klasszikus hangszerek megszólaltatásakor is legyenek merész kísérletezők. Lépjenek ki a tocsogásból, nőjének fel önmagukhoz, változtassák meg életüket. Hogyan? Úgy, hogy másképp nyomogatták a kürt billentyűit, vagy másképp tartják a vonókat. Hogy saját koruk kortársaiává váljanak. Hogy belakják a költészet tereit. Mahlerhez nem Karl Kraus illik, hanem Heidegger. Bernstein összeroskadása annak meglátása, hogy nem a halál

szívja el az energiákat, hanem a költészet nélküli élet. Szinte ráomlik a partitúrára. Megrázó befejezés, mert nem annak van vége, ami történt, hanem ami megtörténhetett volna. Ez az ő búcsúja Adelától, ez az ő búcsú utáni agóniája. Pár pillanatig (legalább hét másodpercig) senki nem tapsol. Aztán összeverődnek a tenyerek. B. összehúzza magát, de zavara továbbra is megmarad. Kezet fog a koncertmesterrel, megöleli. Izzadt arcát arcához érinti. Mintha nem tudná, hol van. Tétován kezet fog a brácsással, kezet csókol neki. A brácsás a mellette állóval zavartan összenéz.

Végül is Adelának köszönhető, hogy Mahler *Hatodikjában* ennyire látványos dramaturgiai szerepet kapott a kalapács. Azóta szinte versenyeznek a zenekarok, ki tud hosszabb nyelvű kalapácsot beszerezni. A tőke, amire lesújtanak, az is minél magasabban álljon, kerüljön föl egy emelvényre a zenekar mögé, hogy mindenki láthassa. És talán a kolomp is a bécsi koncert óta szól olyan kifejezően. A kolomp, amelynek hangját Mahler a maierniggi házikójában hallotta meg, ahogy a nyitott ablakon beszüremlett: beültette a készülő szimfóniába, a jelenből az öröklétbe. Felelve ezzel Alma kérdésére is, hogy mi az öröklét. Ez a kolomphang Bernsteint a klosterneuburgi dombok közti sétára emlékeztette, ahogy Adelával egymás mellett lépkednek a puha fűben, és a véletlenekről beszélgetnek. És mintegy végső tanulságként ekkor állapítja meg, hogy végtére is ott, a klosterneuburgi ház nappalijában, a sok-sok tekintet kereszttüzeiben, amikor Adela eltaszítja őt magától, az alatt a hét mérhetetlen másodperc alatt, amikor megszületik benne az eltartás mozdulata, akkor szőröstül-bőröstül, testestül-lelkeستül mégiscsak az övé volt.

SURÁNYI LÁSZLÓ

Hol kezdődik a zene?

■ „Meddig tart a zene története?” – így szól a kérdés. De valóban ez a kérdés? Ahhoz, hogy egy kérdésről megállapítsuk, jól van-e feltéve, meg kell vizsgálnunk, hogy milyen helyzetben tesszük fel, és mi motiválja a feltevését. A helyzet leírása hosszabb időt venne igénybe, megpróbálom pár példával érzékeltetni. Vegyük a dodekafóniát. A magyar zenei élet a dodekafóniáról mint zeneszerzési *technikáról* talán már tudomást vett, de valódi értelméről, szellemi jelentőségéről nem. Holott például Schönberg *Mózes és Áron* című operájában a dodekafónia csak eszköz – persze az adekvát szellemi eszköz – az olyan égető kérdések fókuszba állításához, mint a hagyományhűség és az avantgárd szellem, a biblikus eredetű, ma is aktuális bálványromboló szellemi hagyomány és az avantgárd viszonya; másrészt tiszta gondolat és művészet, szó és zene, szó és kép viszonya; végül szellem és történelem, ezen belül szellemi és politikai vezető, vallás és mágia, alkotó és közösség/nép viszonya. (Minderről részletesebben lásd a *Nem a részt akarja, hanem az egészet* című írást a *Kalligram* 2010/12. számában.) Csupa olyan kérdés, amelyek tisztázása nélkül az elmúlt száz év művészetében és ezen belül a zenében felvetett problémák értelmezése és tisztázása is lehetetlen – mert a mai zene végső értelme ezeknek a kérdéseknek az explicit vagy implicit középpontba állítása.

A Schönberg-opera ősbemutatója az ötvenes években volt, a magyarországi bemutató több mint ötven évet késett. A gyér reakció mutatja, hogy a mű lényegében továbbra is észrevétlen maradt: ha regisztrálták is a bemutató megtörténtét, a mű valódi értékelése, a felvetett problémákkal való *szembenézés*, jelentőségük elismerése nem történt meg. Márpedig, mint Kierkegaard mondja, a „bi-

zonyos fokig” való tudomásulvétel, korunk rákfenéje, valójában a semlegesség álarca. A gyakran elhangzó „egyszer meghallgatom, de örömet nem szerez” pedig arról tanúskodik, hogy az értékelés alapja a freudi „Lustprinzip”, semmi több. Ezen az alapon nem lehet eljutni az opera letisztult hangzásvilágának értő befogadásához. Ennél már jobb a felháborodott elutasítás is, mert aki „kibírhatalannak” tartja az opera hangzásvilágát, ezzel bevallja, hogy nem bírja elviselni azt a kínzó kérdéssort, amelyre Schönberg választ keres. Vagyis legalább negatív jelzi, hogy valami megrendítő történt.

Mindezek fényében nem csoda, ha azt, ami a dodekafónia óta a zenében történt, s főleg, ami nem technika belőle, például az experimentális zenét és ennek legkülönbözőbb változatait, a zenei, de az egész szellemi életünk is – egy szűk, bár nagyon fontos rétegtől eltekintve – alig képes akár csak regisztrálni is. Van egy-két kivétel: például Kurtág György vagy Ligeti György. Az ő életművük, problémaviláguk kritikai értékelése szélesebb nyilvánosság előtt folyik. Ami pedig a szűk, de nagyon fontos réteget illeti: Vidovszky László már a hetvenes években erre a helyzetre is reagált, amikor a „meddig tart?” helyett az élesebb „van-e még (értékelhető) zene?” kérdést tette fel implicit-ironikus formában például a mára emblematikussá vált – a youtube-on is látható-hallható – *Autokoncertjében* vagy a *Schröder halálában*. Fanyar humorú, szomorú válaszát, a *hangszerek elhallgatását* ízig-vérig *zenei eseményben* fogalmazta meg. (Bár Szitha Tünde szerint Vidovszky számára „a mű utolsó szakasza, amelyben a zongorista keze még mozog, de a zongora már néma, nem a halál, hanem a csend jelképe. Azé a csendé, mely a cage-i »Minden elképzelhető. De még nincs kipróbálva« gondolatot hordozza.”)

A *Korunk* kérdése tehát maga is jellemzi a helyzetet. Ugyanis egyszerre két dolgot jelez. Jelzi a szerkesztő tiszteletre méltó szándékát, hogy nem akarja szó nélkül hagyni a tehetetlenséget, a tiszteletet, tehát nem akar kitérni az aktuálisan fájó kérdések elől. De jelzi azt is, hogy a mai helyzetben mégis magától értetődőnek kell tartania, hogy a saját kérdését a mai zene befogadásával szembeni *ellenállásnak* az oldaláról tegye fel. A *valódi* kérdés ugyanis nem az, hogy „meddig tart a zene története”, hanem az, hogy „mit mond a zenéről ez a rengeteg, a zene határait feszegető kísérlet”. Vagy még élesebben: mond-e egyáltalán valamit egy olyan alkotás, amely nem a kimondhatatlan és a kimondható határán, a kettő feszültségéből születik. A zene esetében: amely nem a zenében kifejezhetetlen és kifejezhető feszültségéből születik? Mert ha azt kérdezzük, hogy meddig tart a zene, akkor azt is meg kell kérdeznünk: hol kezdődik? Nemcsak abban az értelemben, hogy időben, történetileg hol kezdődik, bár az sem elhanyagolható kérdés, hogy – Európánál maradván – hányan vannak, akiknek evidencia Machaut 14. századi zenei forradalma, vagy hogy hogyan függ össze a korai polifónia a dialektikus gondolkodás (újra)megjelenésével (lásd erről *Megszólít vagy elvarázsol* című könyvem ide vonatkozó fejezetét). Hanem abban az értelemben is, ahogyan az experimentális zene az alkotásból mint tárgyiasult végtermékből hátralép, és az *alkotásra mint folyamatra* kérdez rá. Ilyen kérdéseket tesz fel az előadónak, akit bevon az alkotás folyamatába: valóban hangot akarsz kiadni? Vagy táncolni akarsz? Vagy zajongani akarsz? Vagy hangra, zajra akarsz figyelni? Más hangjára akarsz válaszolni, vagy azzal akarsz vitatkozni? (Lásd például Cardew: *Schooltime Special*. In Nyman: *Experimentális zene*. 48. sk.) De ennél is tovább kell mennünk. Mert egy „helyen” születik a hang, a zene, az ima, a költészet, a szó, a tánc. Ott, ahol még egy térben egymásra válaszolnak-rímelnek, és együtt válaszolnak az „Ádám, hol vagy?” mindig égető kérdésére: az élő lelkiismeretben. És a lelkiismeret Szabó Lajos gyönyörű leírása szerint a „kezdet, kapcsolatunk Istennel, énünk centruma, a szív zsenialitása, fogunk-növekszünk-bukunk-győzünk, lelkiismeret-furdalások: növekedési fájdalmak, érzelem-akarat-gondolat kibontatlan alap-

ja-forrása, szellemünk alapműködése, teremtő szikra, útmutató szó, kép-hasonlat, [...] hang, amely megmutatja a csendet, tolmács én-te-szó és test-lélek-szellem között [...] a moralizmus élő ellensége” (a hálón: http://home.fazekas.hu/~lsuranyi/SZL/Szabo_Lajos_Lelkiismeret.pdf). Számomra addig tart a zene, amíg a hang nem veszíti el az élő kontaktust *ezzel* a kezdettel, sőt: amíg az élő kontaktust keresi vele.

Befejezésül egy szemléltető példa. A most említett Szabó Lajos teocentrikus gondolkodása egyenes folytatásának fogta fel az élő lelkiismeretben születő, onnan kirobbanó vonalrajzait. Az ezekből 2011-ben a 2B Galériában rendezett kiállítás megnyitóján Bali János – a youtube-on is látható – zenei performansa pedig ennek a kirobbanásnak „járt utána”. Azt kérdezte, hogy milyen hang *felel meg*, vagy hogy zeneibben fejezzük ki magunkat: milyen hang *rímel* ezekre a robbanékony, örvénylő és mégis tágas vonalrajzokra.

CSEHY ZOLTÁN

Zene és erotika

■ Én azt gondolom, folyamatos zenében élünk, és itt nem elsősorban a kozmosz zenéjének orphikus misztikájára gondolok, és nem is csak arra, amit Cage mondott a *L'Humanité* újságírójának, amikor rákérdezett, jár-e operába: „Nem. A közlekedést hallgatom. A hatos számú sugárút mellett lakom New Yorkban, és az elég zajos. Ez az én zeném.” A zene azonosítható az életelvel magával, és mint írással foglalkozó ember a nyelvben is hatványozottan érzékelem a jelenlétét: ám a csengés-bongás már zavar, azért is kedvelem például az antik, rímtelen formákat, hiszen a test szintje észrevétlenül lüktetéseit idézik, nem uralkodnak rajta, de mégiscsak éltetik (ha akarom, ott vannak, ha akarom, tudomást sem veszek róluk). Már diákkoromtól kezdve Melos-Étos címmel rendszeres fesztivál szállította Pozsonyba a legjobb kortárs zeneszerzőket, Messiaentól Cage-en át Ligetiig, a legutóbb például Kancheli és Andriessen járt nálunk. Ennek kapcsán írtam *Cage Pozsonyban* című versemet, amely egy úgynevezett időzárás költemény, azaz pontosan megszabott időkeret áll a szavaló rendelkezésére (összesen tíz perc), akinek e kereten belül kell gazdálkodnia a szöveggel, illetve a szövegmondást kiegészítheti más kísérőjelenségekkel, de szigorúan csak a megadott intervallumot kitöltve. A *Webern halála* című hosszúversben viszont Webern világát próbáltam meg modellálni: azt a csodát, ahogy már az antik szerzők is képesek voltak felfedezni a tárgyi valóság misztikus arányösszefüggéseit. A véletlen nemcsak költő vagy zenész, hanem matematikus is. Mindamellelt elsősorban operarajongó vagyok: ez a műfaj számomra a zene orgiája, az emberi elme legőszintébb, pszichoanalitikus remeklése, amelynek hallgatása során rendszerint szenvedélyesen és kendőzetlenül érzékenyülök el, hagyom, hogy leleplezzen a teatralitás vagy akár a kárhoztatott „természetellenesség”. De a zene története a személyre szabott erotika története is, hogy ismét egy kedvencet idézzek: Ligeti György nyilatkozta, hogy az életben két dolog izgatta, a zene és az erotika, de lehetséges, hogy ez a két dolog egy és ugyanaz. Romantikus absztrakt fennköltség helyett tartalmat nyert, fiziológiailag kiütköző, póre vágy. Mít is kívánhatnék mást, mint ezt, és ahogy Eötvös Péter *Angyalok Amerikában* című remekművének fináléjában éneklük: mind több életet, azaz mind több zenét, hogy elviseljük saját „történetünk” kiszabott idejét a kozmikus (vagy épphogy hétköznapi?) zene ijesztő (vagy épphogy barátságosan arisztokratikus?) örökkévalóságában.

■ Miközben a német Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF) félig koncertfelvételekből összeállított *Die Kleinen und die Bösenjét* (1980) hallgatom, azon jár az eszem, hogy vajon mit szólna Gustav Mahler ehhez a koszos minimálektróhoz. Ha első hallásra nem is, de valójában nagyon sok kapcsolódás lehetséges a kettő között. Azzal, hogy Mahler szimfóniáiban teljesen elbizonytalanította a zenei tétel fogalmát, a töredékes szerkezeteknek nagyobb szerep juthatott, mint korábban. Ez persze nem azt jelenti, hogy Mahler előtt nem létezett a zenében töredékes motívum. Ez inkább arra világít rá, hogy az nála kezd kikristályosodni poétikus elvvé, ahonnan Schönberg, illetve más 20. századi zenei irányzatok felé vezetett az út. Egészen a nyolcvanas évek undergroundjához, a DAF punkos, elektronikus fragmentáltságához és azon is túl. S miután Kurt Blaukopf szerint Mahler az elektroakusztikai lehetőségek megsejtője, a DAF a sztereó hangzást is részben Mahlernek köszönheti. Ám az eredet mégsem Mahlernél van: Mahler zenéje tele van a természet hangjait „utánzó” hangokkal, vagyis az a töredékesség, a tágasság, amit nála zeneként hallunk, a természetből fakad. Azért tettem idézőjelbe az „utánzás” szót, mert Mahler univerzumából nem biztos, hogy a természet utánzását kell kihallanunk. Nála a hallott hang ugyanúgy felhasznált, az eredethez képest átalakított, ahogyan a technológia fejlődésének köszönhetően a kortárs zenében az idézet. Mahler zenei motívumai a felismerhetetlenségig torzíthatóak, variálhatóak (ilyen pl. az Autopsia nevű zenei-művészeti formáció *Signs of Bodies* című darabja a *Death Is the Mother Of Beauty* (1989) című albumról, mely Mahler I. szimfóniája zárótételének egy részletét dolgozza fel). Éppen ezért az utánzás helyett a megalkotottságra kerül a hang súlya. Mahlernél ez természetesen még nem annyira reflektált, mint pl. az olasz futuristáknál, Stockhausennél, az angol Throbbing Gristle vagy a Coil nevű zenekarnál, illetve az egyik legizgalmasabb kortárs magyar zeneszerzőnél, Eötvös Péter szélszekvenciáiban (*Windsequenzen*, 1975/2002).

Ám mielőtt összemosnám a szezont a fazonnal, a DAF említett lemeze és Mahler között az egyik jelentős különbség mindenképpen a hangzás poétikájában mutatkozik meg. Míg a DAF torz, csonkolt, brutális és olykor erőteljesen hamis hangzásra törekedett az említett lemezén, addig Mahler az „abszolút zene” híveként a lehető legprecízebb hangot facsarta ki a zenekarból és a tér lehetőségeiből. Ilyen szempontból Mahlernek a zaj már nem a zenetörténet része, viszont az utána jövőknek, pl. John Cage-nek és a DAF-nak vagy a Sonic Youth-nak nagyon is az. Cage „zajzenéje” kitágítja a zene határait, a DAF-nál a zaj a második világháború utáni tömegtársadalmak tomboló metasztázisát is érzékelteti. Nem véletlen, hogy a szlovén Laibach zenekar a DAF *Alles ist gut* (1981) című lemezét idézi meg az idő problémáját feszegető *WAT* (2003) című albumon. Míg a DAF a hidegháború árnyékában alkotott, addig Laibach a posztapokaliptiszis terrorista-háborús korszakának hangjait szólaltatja meg az említett lemezén. S ha már a zenetörténet végének kérdését piszkáljuk, a Laibach, illetve a már idézett Autopsia a zenetörténet végét a humanista konstrukciók hanyatlásaként fogja fel, ahonnan a zenetörténet vége a zenetörténetek lehetőségét mozdítja elő. Az ő esetükben a zenei idézetek a pluralitás terét jelenítik meg, nincs uralkodó stílus, s ezáltal uralkodó ideológiai konstrukció sem az albumaikon. Hacsak a posztmodern „ideológiáját”, a „metanarratívák trónfosztásáról” szóló metanarratívát nem tekintjük ugyancsak ideologikus koholmánynak.

Mahler VIII. szimfóniája – akárcsak a többi – részben megőrzi a klasszikus szimfónia szerkezetét (nyitánnyal és fináléval), de két olyan elemet is tartalmaz, amely

zavarba ejti a hallgatóját: a darab első részében a 856-ban elhunyt Rabanus Maurus *Veni creator spiritus* című gregorián himnusza, a másodikban pedig Goethe *Faustja* II. részének zárójelenete szólal meg. Az egyik momentum a hitvallást, a másik a kételyt reprezentálhatja. Mi győzte le a végén a kételyt? A harsány hit?

Annak ellenére, hogy a VIII. szimfónia fináléval zárul, számomra a feszültség nem oldódik föl. Talán éppen ebben érzem Mahler zenéjének költőiségét. S hozzátenném, hogy én nemcsak a hermetikusan elzárt koncerttermekben szeretem hallgatni az „abszolút zenét”. Lakásom ablakai Szeged egyik legforgalmasabb sugárútjára néznek. Noha feleségemmel kicseréltük az ablakokat, az utca alapzaja valamilyen szinten jelen van napközben a szobáinkban. Számomra ez teszi természetessé Mahler zenéjét. Amikor az V. szimfónia *Adagietto*-ját hallgatom, s az utcát nézem, hallok annak zajait, még fokozottabban érzem a zenéből (vagy belőlem?) áradó melankolikus elmúláshangulatot. Claudio Abbado a bécsi szimfonikusokkal, valamint az utcával együtt elragadó erővel interpretálja számomra Mahler zenéjének felfoghatatlan önellentmondását.

Várom a pillanatot, hogy Budapesten a Hősök terén megszólaljon az *Adagietto*. Vagy Nietzsche Zarathustrájának *Éjféli dala* Mahler monumentális III. szimfóniájából, amitől rendszerint libabőrös leszek. Az utca történetei a zenében, a zene történetei pedig az utcán folytatódnak. Megküzdeni a tiszta hangokért, azzal, hogy a szmogot, a koszt nem lehet teljesen kizárni. Mert az „abszolút zene” nem steril.



NÉMETH ZOLTÁN

Vágófény neonhangra

A sarokban éjjeli lámpa delirál.
Csendben gyűlöl bennünket,
Már nem leplezi.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

Melltartó vacog félelmében a székre akasztva.
Kis teste rázkódik: zokog.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

A párnák minden pillanatban gyilkolásra készen.
Robotok. Titkos terveket szőnek a pokróccal.
Fél szeme kiütve mindnek.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

Máj vagy, csillár, hatalmas, lila, duzzadt máj.
A számba lógsz egész éjjel, keserű.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

A komódba zártam összes szavad
Harisnyák közt fuldokolni. Bélszagú kövek
Pislognak a fiókból, a vacsora.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

Belenyomkodva a másikba. Nincs kinek elosztogatni.
Simogat, kétfelé a szőrt, így haladsz betűről betűre.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígértem, elhagytál.

A szemed egér, a szemem színe vajúzó patkány,
Kilógó szőrtelen fark a járomcsonton.

Amikor mindent megígértél, elhagytalak.
Amikor mindent megígérttem, elhagytál.

A szoba izzad a félelemtől, egy egész emberpárt.
Húst rájuk, fojtsa meg őket. Még. Húst, még.

Idegen nyelv

Nincs vigasztalanabb a délutáni kórházfolyosónál novemberben. Félhomályban ülünk, és az egyetlen szórakozás, hogy az előttünk elhaladók arcát nézzük, amelyből sorsokat találunk ki számukra.

Úgy tologatnak oda és vissza kilencvenéves csontbőr múmiákat előttünk, infúzióval karjukon, mintha a középkori Brüsszelben kedvelt kocsizó előadás előkelő közönsége lennénk. Vajon mennyire saját sorsunkat értelmezzük egy-egy elhaladó arcban, és mennyire maga az arc értelmezi önmagát, bár általunk? Feltűnik egy ápoló, tétován felkapcsol egy lámpát, amely paradox módon csak a félhomályt növeli.

Ezután nyílik az ajtó, neveden szólítanak, egy idegen nyelven, amelyet áttör az idegen név, s magam maradok. Elhízott, zsíros hajú nő szólít meg, eldönthetetlen, ápoló vagy ápolt, cigarettát kér. A padló kopásából következtetni próbálok minden emberre s azok minden betegségére, amely éppen ehhez a kopáshoz vezetett. Pár évvel ezelőtt, hajnali négykor mi ketten is itt vonultunk végig a szülészetre, hogy fiunk szülessen.

Egyszerű vizsgálat, te bent, én kint, túl egyszerű emberekkel, mert a test túl egyszerű, érted? Mikor kilépsz a rendelő ajtaján, már felemelkednék, de megelőzől, olyan gyorsan ülsz le mellém, hogy így csak fejem fordítom feléd.

Rákos vagyok, és olyan áttétekkel, hogy minden emberi számítás szerint három hónapig húzhatom, maximum fél évig. Gyere, mondd, gyere velem.

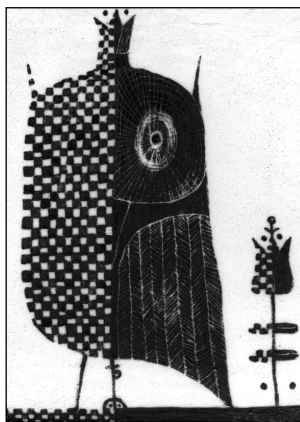
Kabátujnál fogva próbálsz megemelni, és én engedelmesen követlek, de te nem a kijárat felé húzol, hanem a női vécébe, ahová nekem tilos a belépés, és most mégis itt vagyok, és lassú,

akkurátus mozdulatokkal fejtéd le rólam a ruhát,
ernyedt hímvesszőm a szádba veszed,
majd amikor előtt a forróság,
felhúzod pulóvered, letolod nadrágod,
a vécé pereme fölé hajolsz,
és hátulról magad felé húzol,
amennyire csak bírsz.
Pár perccel később már az autóban
ülünk, de hazafelé több szó
már nem nagyon esett köztünk.

ANGI ISTVÁN

LISZT FERENC UTÓROMANTIKÁJA

Kétszáz éve született, százhuszonöt éve halt meg. Művészetében a posztromantika jegyei két úton kísérik alkotásai üzenetét. Stílusában és temperamentumában. Fogantatásuk egyszerre történelmi és alkati. Ez a közös létezés azonban feszültséget hordoz. Mert a stílárius meghatározottság mindig egy adott korszak eszközhasználatára vonatkozik, a lelki beállítottság azonban túlléphet és túl is lép a történelmi korhatárokon. A mindenre kíváncsi kalandvágyó Odüsszeusz éppúgy lehetett regényes, akárcsak Liszt avagy Puskin, a romantika elejéről és végéről. És Ovidius, no meg Gesualdo érzelmi világát szintén kalandos hívó szó lobbantja fel hol a játékos, hol a nyomasztóan szenvedélyes líra hullámhosszán. Ám stílárius eszközeikben mégis azok maradnak, akik. Még akkor is, ha kivételes nagyságuk újító ereje megelőzi saját koruk hagyományos eszközhasználatát. Ám ekkor eléri végzetük: meg nem értettekké válnak. Ez volt a sorsa az öregedő Liszt műveinek is. Hiszen az elérhetetlen messzeségbe előrevetített eszközök új alkotó erővonalakon közvetítették kései műveit utóéletei felé, maga Liszt tudva tudván, hogy a saját korában sikertelenek maradnak. A stílusbeli és az alkati meghatározottságok Liszt kései műveiben a bennük rejlő kettős – történelmi és szerkezeti – általánosítás előretolt érvényesítésében rejlenek. Az *itt és most* jeles mondást kísérő konzerváló belenyugvását oly módon forradalmasítja – s mi más tehetett volna? –, hogy ennek antitézisét, az *itt és mást a majd akkoron és ott* távlatában villantotta fel. Akarásában ugyan a jelenkort ostromolja, de kevés visszhanggal. Szabolcsi Bence összefog-



Mert általában úgy vélik, ez már nem romantika, ez már más korszak. Pedig éppen másságában az, ami: más romantika, utóromantika.

laló leírása alapján ugyanis „ezekben a kései darabokban Liszt már jóval többet akar, mint addig: vad talpra rázását és tánokra perdítését egy elhamvadt hősi lendületnek, szilaj bacchanáliáját az ösztönöknek és indulatoknak, haragos körtáncot és vészes ditirambust, égszakadás-földindulást, fantasztikus ítéletnapját. Valóban: egy hős nélküli, sőt hőselles kor tetemrehívása folyik itt, a hősök és a hősiesség nevében! Nem véletlen, hogy majd mindegyik táncfantáziájában megszólal a láthatatlan trombiták fanfárja. Ezek az öreg Liszt Ferenc »allegro barbarói«, hidegen szikrázó, démoni sodrású harci zenék. Amellett mindez hihetetlenül koncentrált; az öreg Liszt nem körmondatokban és parafrázisokban, hanem villámban és mennydörgésben gondolkodik. Minden olyan, mint a látomás; minden pillanatok alatt viharzik odább, mindennek a sorsa pillanatok alatt dől el; mindebben áthatóan erős a *rögtönzés* ihlete.”¹

A művészi általánosítás magatartásbeli meghatározottságát George Călinescu² a klasszikus és a romantikus temperamentum összehasonlító elemzésében mutatja be. Idevágó összehasonlítás, amely különösen a kései romantika stílári jegyeinek fényében szemlélteti történelmi folytonosságát. Călinescu ezt írja: „A *klasszikus* egyedi témát vagy témákat választ, s ezek csak igen kis mértékben változnak. A *romantikus* az addig ismeretlent kutatja. A *klasszikus* modelleket »utánoz«. A *romantikus* újít. A *klasszikus* »szabályokat« alkalmaz, »tanáros«. A *romantikus* független forradalmár. A *klasszikus* formalista, nem kimondottan plasztikusan, hanem főként az irodalomban, oly értelemben, hogy a »formák« tartósítására törekszik (irodalmi műfajok, témák). A tiszta *romantikus* menekül a megszorításoktól, és kitekeri a műfajokat, témákat, ritmust.” Ám a kritikus is kihangsúlyozza: „*ezek utópisztikus típusok. A valóságban csak kompromisszumok léteznek, keveredések, egyénnél, történelmi pillanatonál, népeknél egyaránt*” (kiemelés tőlem – A. I.).

A magatartásbeli vonásokkal szemben a *stílusjegyek* a megadott ábrázoló mód, áramlat (vagy tendencia), illetve egy konkrétan behatárolt életmű (életműszakasz) meghatározói. Alkotó jelenlétükből közvetlenül kiolvasható-kihallható a korszak életérzése. A *klasszikus* stílus zenei eszközvilága rendszerint az egyensúly, az arányosság, a mértékletesség televényén fogamzik és nő fel gördülékeny dallammá, diafán harmóniákká, szimmetrikus formává, saját magát képviselő műfajjá, műfajokká. Gondoljunk Mozart zenéjére. Persze mindez nem zárja ki a feszültségek, ellentmondások jelenlétét, sőt a klasszikus zene univerzuma a barokk transzcendens fensége után üzenetét ellentétező témák konfliktusaira építi, benne az ellentétek küzdelme a meghatározó. Gondoljunk Beethoven zenéjére. Ugyanakkor a *romantika zenéje* kidolgozza stílusa sajátos eszköztárát. Nagyon is árnyaltan dolgozza ki. Mert a kezdetek chopini, puskini *forradalmi romantikája* más retorikában fejezi ki magát, mint az ún. *nagy romantika* művészete. Schumann annak idején Chopin mazurkáit virágmetaforáknak tekintette, amelyeknek szirmai fegyvereket rejtegetnek, a forradalom fegyvereit. Itt még a világ valós megszépítésének a hite dominált. Ezt a dominanciát váltja át az álmok művészi valóságába a *nagy romantika*. Ott már a valóság művészi megszépítését felváltja a megszépítés művészetének a valósága. A hiperbolizált dallamívek már csak maguk fölé hajlanak vissza, már nem keresik a valóság szebbé tételébe vetett hit bizonyosságát, harmóniáik komor fensége immáron a sóhaj, a bánat érzelmi világával rezonál. De még mindig tetre kész, hívogató az üzenetük. A *kései romantika* eszköztára – s Liszt művészete esetében ez az eszköztár érdekel bennünket elsősorban – bevégzi az átalakulás folyamatát. Mássá válik. Ezért is ózdkodnak többségükben a zenetudósok az utóromantika esztétikai-stilári elemzésétől még akkor is, ha tudják, hogy ezt a korszakot a romantika végvidékein minden bizonytalansággal megtaláljuk. A nagy kivételt Szabolcsi már idézett stílustörténeti elemzése képezi. Mert általában úgy vélik, ez már nem romantika, ez már más korszak. Pedig éppen

másságában az, ami: más romantika, *utóromantika*. Persze minden összetett fogalom, mint Hegel mondotta, problematikus fogalom. Ma úgy mondanók, radioaktív fogalom, amely felezésre, osztódásra vár; megoldódása felszámolásában rejlik. Valóban, a posztromantikának is van posztromantikája. Ez a kor a szikárosodás kora. A szigorúságé. Néha a konkrétumok és a különösségek elvonódása valamilyen ösztövért egyetemesség felé, máskor meg éppen az egyetemesség az, ami dekonstruálódik benne, egyéniesül. Thomas Mann a romantikába hajló Beethovent utolsó művei tükrében mutatja be. Stílári és alkatbeli jellemzése *mutatis mutandis* ráillik a kései Liszt személyiségére, művészetére. Mindketten, egy emberöltő távolságában, magukon hordozzák a posztromantika történelmi és szerkezeti jellemvonásait. Beethovent is, Lisztet is feszültséggel teli alkotói lendület kíséri. A feszültség abból ered, hogy a történelmi és szerkezeti jellemvonások korrespondenciái ezúttal is változtatják algoritmusukat, felcserélődnek, meghaladják vagy megelőzik egymást. Úgy volt ez a forradalmi romantika korában a kései Beethovennél, s még inkább imígyen a kora romantika idején élő-alkotó, ízig-vérig posztromantikus Novalisszal, akinek költeményeit – például a *Himnuszt*, a *Lelki énekek*-ciklusból – *horribile dictu* a tetőtől talpig preromantikus kortárs Franz Schubert zenésítette meg. De térjünk vissza Thomas Mann elemzéséhez. *Doktor Faustus* című regényében az egykori muzikológus Kretzschmar idézi, s képzeletbeli előadására így emlékezik vissza: „azután a *c-moll szonátáról* beszélt Kretzschmar: valóban nem könnyű ezt belsőleg szervezett, magában lekerekített egésznek felfogni, esztétikailag szólván kemény diónak bizonyult ez nemcsak a korabeli kritika, hanem még a jó barátok számára is: a jó barátok s tisztelők – mondotta –, akármennyire csodálták is Beethovent, követni bizony nemigen tudták azon a csúcsponton túl, amelyre érett korában a szimfóniát, a zongoraszonátát, a vonósnégyest, e klasszikus műfajokat vitte, és a mester utolsó korszakában nehéz szívvel bár, de a feloszlás, az elidegenedés folyamatát, a már fel nem foghatóba, a kísértetiesbe, a *plus ultrá*ba való emelkedést vélték felismerni, s ebben nem láttak egyebet, mint bizonyos kezdettől fogva meglevő hajlamainak elfajulását, a töprengés, a spekuláció felülkerekedését, az aprólékosság és zenei tudományoskodás túlhajtását – időnként még olyan szimpla zenei anyagra is alkalmazva, aminő a szonáta második részének, az óriási variációs tételnek az *arietta*-témája. Igen, mint ahogy a száz sorsfordulón, ritmusellentétek száz világán végigmenő téma végül is túlnő önmagán, és szédítő magasságokba, akár túlviláginak, akár absztraktnak nevezhető magasságokba vész, ugyanúgy Beethoven művészete is túlnőtt önmagán, a hagyományok lakályos régióiból a rémülten utána tekintő emberek szeme láttára emelkedett fel a már csakis és egészen személyes régiókba, s vált absztrakt voltában fájdalmasan elszigetelt, hallásának megsemmisülésével az érzéki világtól is elszigetelt énné, egy szellemvilág magányos fejedelmévé, ki legkészségesebb kortársaiban is már csak idegenkedő borzongást támaszt, s kinek rémítő üzeneteiben már csak kivételesen, csak pillanatokra vélik megtalálni önnön magukat.

Idáig még csak hagyján, mondta Kretzschmar. Azazhogy idáig is csak félig-meddig és feltételesen hagyján. Mert a csak egyénivel a korlátlan szubjektivitás és a radikálisan harmonikus kifejezési mód eszméjét szokás társítani (véssük elménkbe – kérte az előadó – ezt az ellentétet: harmonikus szubjektivitás, polifon tárgyvilágosság): márpedig ez az egyenlet, ez az ellentét itt, és a mester késői életművében általában, sehogy sem akar beigazolódni. Mi tűrés-tagadás, Beethoven a maga középső korszakában sokkal szubjektívebb, hogy ne mondjuk, sokkal »személyesebb«, mint az utolsóban; akkor még sokkal inkább törekedett rá, hogy mindazt, ami a zenében konvencionális, formula- és cirádaszerű – márpedig ilyesmivel telis-tele van a muzsika –, beolvassa a szubjektív dinamikába, s elemésztesse a személyes kifejezéssel. A késői Beethoven, mondjuk, az öt utolsó zongoraszonáta Beethovenje, akármilyen

egyedülálló, sőt félelmetes is a formanyelve, egészen más felfogást tanúsít a konvencióval szemben, sokkalta elnézőbb, engedékenyebb. A késői Beethoven-műben a konvenció gyakran minden szubjektívtől mentesen, érintetlenül és változatlanul bukkan elő, olyan kopáran, szinte azt mondhatnók, kiszikkadva, értelenül, hogy az hátorzongatóbb, fenségesebb minden egyéni merészségnél. Ezekben a művekben – mondta az előadó – szubjektívitas és konvenció új kapcsolatra lépnek, és e kapcsolatot a halál határozza meg.”³

Liszt Ferenc életének utolsó tíz éve habár pezsgő eseménysorozattal teli még, és 1877-ben lát napvilágot zongoraműveinek egyik fénypontja, az *Années de pèlerinage* III. része, már érezhető mégis a változások tíz éve, amely a kései romantika eszmei-érzelmi világát tükrözi. A liszti posztromantika, akárcsak a kései Beethoven művészet, azonban nem egyszerűen a lemondások világa, nem a feladásoké s korántsem a belenyugvásé a *consummatum est* elkerülhetetlenségébe. Jóllehet zenei üzenetei ezekben az években a transzcendenciák felé tekintenek fokozottabban, mint bármelyik megelőző periódusában, bennük nem a halálra készülődés öreges bánata neszez, hanem a meg nem értettség fájdalma a nem-beletörődés makacs kitartásával, a „ha kell, mi tudunk várni” rezignáltságával. Jórészt, akárcsak Gauss, a nagy matematikus, ő is fiókban tartja alkotásait, s ha mégis egyet-kettőt tudomására hoz korának, előre számol a várható sikertelenséggel. Még a szakkörök is értetlenül idegenkednek kései műveitől, nem is beszélve a fiatal nemzedékről, amely ott és akkor egy bizonyos *neo-* vagy *posztzene* sikereiben bízva hódol a réginek, és vénebbnek mutatkozik az öregedni nem tudó-akaró Lisztnél. Nem csoda, ha barátai e művek megjelenését jogosan úgy tekintették, mint bosszantást, fricskát a nagyérdeműnek, de még az olyan szakik irányában is, mint Eduard Hanslick. Ám mindezek mögött, rejtett énjében mégis a nagy elégedetlenség és magárahagyottság bánata kínozza. Mossonyinak írott válaszában olvashatjuk: „Levelében találoán ítéli meg a helyzetet, melyet sokfejű, noha többnyire ártalmatlan ellenfeleim teremtenek. Szemléljük csak a dolgokat nyugodtan, éppen így kell mindennek történnie, mert kifejezetten az ilyen erjedésekben tisztul meg az anyag a »salakjától«. Miként Dániában, a mi zenei világunkban is valami *megromlott*; csakhogy mi nem akarjuk, hogy Hamlet módjára egy »nyájas Rosencrantz« és egy »kedves Guildenstern« legyilkolhasson minket, mert nekünk tulajdonképpen semmi közünk sincs ezekhez a sürgölődő emberekhez, és ők tehetetlenségükkel, haragjukkal és irigységükkel a legkevésbé sem tudnak sebet ejteni rajtunk.”⁴

Persze az idegenkedésnek egyéb társadalmi és úgymond kulturális okai is voltak. Szabolcsi Bence jogosan beszél a Liszt világstílusa és magyar stílusa közötti úgynevezett különbségről. Arról, hogy a világhi Liszt zenéjét a magyar kultúrkörök nem tartották eléggé magyarnak, amint magát Lisztet sem. A világstílus és a magyar stílusjegyek közötti vélt ellentmondás tulajdonképpen Liszt egyetemes és nemzeti jellemvonásainak sajátos belső rendjéből fakad. A vélt ellentmondás életútjának és életmódjának feszültségeit villantja fel. Különösen fiatalon valóban világhíhoz illő szokásai voltak: „az előkelők, a jómódúak világában forgó, viselkedésében ahhoz alkalmazkodó, az életet élvezni szerető és tudó, rendszerint anyagi gondoktól mentes személy”⁵ volt. Bartók Béla szerint „már mint ember is csupa heterogén vonást mutat. Katolikus papnak készült – meggyőződésből, de az egyház által nem törvényesített házasságban élt egy asszonnyal; rajongott az askéta katolicizmusért, de szerette a parfümös szalonokat; nem röstellt elmenni a magyarországi piszkos cigánytáborokba, de a magas főurak mesterséges életében jól érezte magát; Magyarországról mint szeretett hazájáról emlékezik meg mindenütt, melyért áldozatokat hoz, a Magyarországon hallott speciális zenével nagy lelkesedéssel foglalkozik, de magyarul nem tanul meg, pedig nyelvtelhetsége nagy. Hasonló zenei élete. Fiatal korában utá-

nozta az akkori tucatművészek rossz szokásait – szintén »javított, átírt«, briliánssá tett olyan mesterműveket, melyekhez még egy Lisztnak sem szabad hozzányúlni.”⁶

Liszt a „történelmi szabálytól” eltérően előbb volt egyetemes, mint nemzeti. Keresésének állandósága a hiteles források rátalálásában valójában az utolsó évek során hozta meg várva várt eredményeit. Előadói körútjai nemcsak hangversenyélmények diadalmas emlékei maradtak számára, hanem a felfedezéseké is, különösen a gregorián zene csodálatos értékeinek birtokbavételében avagy a népzeneire épülő alkotások, különösen az orosz ötök újító mozgalmának a megismerésében. „S így válik épp öregkori művészete a magyar és orosz, francia és német, olasz és gregorián elemek fantasztikus összefoglalásává, ahol azonban a döntő mindig egy merőben új, forradalmi erősségű kelet-európai hangvétel marad”⁷ – így összegezi Szabolcsi Bence a rátalálások történetét. Végérvényesen kialakul Liszt stílusjegyeinek nemcsak gazdag, hiteles palettája, hanem a korszak ethosának átfogó tudatosítása is, amelyet, kortársai gyakori megdöbbenésére, különösen utolsó zongora és vokálszimfonikus műveiben személyiségére valló sokszínű affektusokká nemesít alkotásai üzenetében. „Liszt világstílusa és magyar hangja egyre jobban közelednek egymáshoz, és élete, alkotása végső szakaszában forrnak teljesen, oszthatatlanul eggyé.”⁸

Az utolsó évek esztétikája mégis halálesztétika – mint Balázs Béla mondaná. Ezt jelzi zongorára írott programzenéje is.⁹ A programcímek mögött húzódó életérzés azonban rácáfol a címbe foglalt retorikára. A *Csárdás macabre* üzenete inkább birkozás a Sorssal, semmint behódolás neki. A *Dies irae* csonkán makacs parafrázisa az *Ég a kunyhó* pontozott csárdás-ritmusával s mindez az úgynevezett *cigányskála* dallamívén ahhoz a „példátlan vakmerőséghez vezet, amely egy személytelenné, fráziszerűvé és hivatalossá szürkült zeneyelvet személyessé és forradalmivá tüzesít, s ezzel akar visszaadni eredeti, jobbik önmagának”¹⁰ – olvashatjuk ugyancsak Szabolcsi fejtegetéseiben. „Az idős Liszt jellegzetes stílusának a táncdarabok különösen alkalmas kifejezői: nem lehet véletlen, hogy ebben az időszakában komponálja négy *Elfelejtett keringőt*, a korábbi *Mefisztó-keringő* három folytatását, valamint démoni hangú, tragikus csárdásait. A *Csárdás macabre* (*Halálcsárdás*) 1882-ből való: ma ismert változatát Szelényi István fedezte fel és adta ki. Nyilván a »macabre« hangulat idézte fel Liszt emlékezetében ugyanazt a gregorián *Dies irae*-dallamot, amelyet *Haláltánc* című zongoraversenyében már felhasznált. Meglepően homofon e darab szerkesztésmódja, sőt gyakran alkalmaz benne unisono-részleteket is a zeneszerző” – állapítja meg Pándi Marianne.¹¹

Kifejezőeszközei eredetéről maga Liszt így nyilatkozik: „Egyes – szomorú és nemes – magyar hangnemek velem születtek, s én egész szívemből teszem hozzájuk azt a kis tehetséget, amit több mint ötven év szakadatlan munkájával még szereztem.”¹² Kijelentése számos magyarázatot vont maga után. A magyarázatokkal kapcsolatosan Bárdos Lajos megjegyzi, hogy „lassan mintha komolyabban törlesztgetnénk évszázados adósságunkat, amivel a Liszt-zenének tartozunk. Csak a legutóbbi években: Molnár Antal, Szabolcsi Bence, Gárdonyi Zoltán, valamint (témánk területén főleg) Szelényi István és mások munkája egyre többet tár föl az »ismeretlen Liszt« muzsikájának nem közismert vonásaiból.” És hozzáteszi: „amit Liszt magyarosnak ismert és érzett, az a hangsorok területén a *bővített másodnak* a hagyományos nyugati molltól *eltérő* alkalmazása. Legismertebb – sőt, sokak előtt talán csak egyedülinek ismert – ilyen Liszt-skála a *bókvartos moll*. Általában cigányskálának hívják, ám Liszt magyarnak szánta.”¹³

Am a magyarázatokat hosszú elmarasztaló viták, szidalmak, leértékelések egész sora előzte meg, amiért – valóban tévesen – a magyar zenét, pontosabban az általa vélt magyar népzeneét cigányzeneének minősítette. Ma már minden elfogulatlan zene-

kedvelő számára világos, hogy nem tehetett másként. Tévedését kiazmus rejti: a keresés hitelességét a hitelesség keresése helyettesítette. Akkoron a hitelesség mércéje a rátalálás, és a keresés útvesztőiben a későbbi korszak tudományos népzenei gyűjtésével szemben alig a keresés hitelességéig – a rátalálás csalóka reményéig jutott el. „Liszt tévedése egyébként nem olyan nagy – állapítja meg Sárosi Bálint, a kérdés szakértője –, mint ahogy szó szerint vett szavaiból következtethetjük. Népzeneben és népzeneként használt népies zenében – amilyen a magyar nóta is – alapvetően fontos szerepe van az előadásnak. Az előadás itt nem csupán sikeres reprodukálása egy részletesen kidolgozott kottának (mint pl. a klasszikus európai zene esetében), hanem fontos alkotórésze a zenének. Liszt szavaiból – ha nem is egész világosan – érezni lehet, hogy a cigányzenészek muzsikájában az alkotás folyamatának főleg erre a minden előadás alkalmával újból és újból megisméltendő szakaszára gondol. E tekintetben vitathatatlan a cigányzenészek alkotói szerepe (hiszen pl. egy »füttyöszeneszerző« által komponált nótához az előadáskor sok mindent tesznek hozzá – hangszerelés, harmonizálás, díszítés, variálás –, amit a szerző eredetileg talán hozzá sem tudott képzelni). Liszt félreértése leginkább abban áll, hogy ezeket az állandóan kéznél levő, minden egyes nóta előadásánál felhasználható alkotóelemeket cigányhozományoknak minősítette; nem vette figyelembe, hogy ezek létrehozásában a magyarság nem csupán búzájával, borával és biztató szavával, hanem zenei hagyományával, ízlésével és tudásával is aktívan részt vett.”¹⁴

A gregorián ének hatása, amely szinte rendhagyó módon kapcsolódott népzene-kereséséhez és a nagy rátaláláshoz a keleti népzeneekben, pontosabban ezek tükröződésében az orosz ötök zenéjében, végül is világi és egyházi témáit alkotásaiban szerves egységgé alakította. Mindkét terület kitüntetően érvényesült egész életművében. Itt az utolsó években, úgy tűnik, létrejön ennek az éltető közösségnek a szintézise is. Ennek a szintézisnek távlatait már egy 1834-ből származó írástörvény alapfogalmai előrevetítik *A jövő vallásos zenéje* címmel. Zárógondolata: „Jöjj el, óh, megváltás órája, amelyben költő és művész hallgatóiban már nem »publikumot« lát, s csak egy jelszót ismer: »Népért és Istenért!«.”¹⁵ A „jelszó még a középkor parasztforradalmainak idejébe nyúlik vissza” – jegyzi meg a kiadás szerkesztője.¹⁶ Tegyük hozzá, átvérzik rajta a gregorián zene ethosza is.

Maga a szöveg romantikus diagnózisát adja a szakrális zene szükségszerű kilépésének immanens világából, és szól a kilépés távlatairól is, evilági jelenlétéről: „Most pedig az *egyházi zene* megneveléséről szeretnénk egynéhány szót szólni. Bár szokás szerint ezen a kifejezésen csupán az istentiszteleti ceremóniák alkalmával a templomban felhangzó zenét értik, én itt a lehető legátfogóbb értelmében használom. Amikor még az istentisztelet közben-közben a népek vallomásait, lelki szükségleteit, rokonérzéseit is kifejezte és kielégítette, amikor még férfi és nő a templomban olyan oltárra talált, amely előtt leborulhatott, olyan szószékre, amelytől szellemi táplálékot nyert, és amikor még ez az istentisztelet mindezek felett egyúttal olyan színjáték is volt, amely érzékeit felfrissítette és szívét szent elragadtatásra bírta: abban az időben az egyházi zenének csupán vissza kellett vonulnia a maga titokzatos köreibbe, és abban kellett kielégülést találnia, hogy a katolikus liturgia díszpompájához kísérlőként járuljon.

Manapság azonban, amikor az oltár remeg és inog, manapság, amikor a szószék és a vallásos ceremóniák a kétkedőknek és gúnyolódóknak szolgálnak céltáblául: a művészetnek el kell hagynia a templom belsejét, és szerteáradón, a külvilágban kell nagyszabású megnyilatkozásainak színhelyét keresnie.

Mint egykor, sőt inkább, mint egykor, a zenének a Népben és Istenben kell életforrására ismernie, egyiktől a másikhoz kell sietnie, az embert meg kell nemesítenie, vigasztalnia és tisztítania. Az istenséget pedig áldania és dicsérenie kell.”¹⁷

Ezeknek a gondolatoknak kései tükröződése a *Vándorévek* harmadik sorozata (1867–77). Keletkezésének ideje eleve sejteti, hogy a benne foglalt művek stílusa nem hasonlít az első két cikluséhoz. Más a darabok mondanivalója is: természeti képek vagy művészeti benyomások helyett befelé fordult monológokat, tragikus hangú vallomásokat tartalmaz; feltűnően sok gyászzenét. És transzcendens üzeneteket. Például az *Angelus! Prière aux anges gardiens (Ima az őrangyalokhoz)* rendkívüli egyszerűsége rokon a Szent Erzsébet-oratórium előjátékával. Avagy a *Sursum corda (Fel a szívekkel!)* örömteljes imádság.¹⁸

A *Balcsillagzat* 1886-ból, Liszt halálának évéből származik. „Hangnem nélküli”, komor darab. Különösen illik rá mindaz, amivel Hamburger Klára az utolsó Liszt-műveket jellemzi. „Ahogyan lényegére hántja, sokszor egészen az aszkézisig, csontvázszerűen pőrére, hátborzongatóan sivárra vetkőzteti a faktúrát, a hangzasképet, amilyen »dallamtalanokká«, beszédszerűvé vagy alaktalanokká válnak a késői, ambitusukban is többnyire erősen leszűkült témák, amilyen sivarak, komorak, mélyek a regiszterek, olyan lezáratlan, a régi nagy győzelmi vagy megdicsőült kicsengés helyett olyan befejezetlen, aforisztikus jellegű a művek többségének zárása is: elvész a semmiben, vagy éppen a mű végén produkál valamilyen teljesen meghökentő, az előzményektől élesen elütő fordulatot.”¹⁹

Végezetül térjünk vissza Bartók Béla gondolataihoz, aki elődje életművét így értékeli: „Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a »Verklärung«-szerű zárórészek fejezik ki, amelyek annyi nagyobb szabású művében vannak meg. Hogy korát, a romantikus 19. századot, minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető. Ebből származik a szónoki pátosz túltengése; ebből magyarázhatók bizonyos, a polgári közönség számára tett engedmények, még legjelentékenyebb műveiben is. Ismételten mondom: akik csak ezeket a fogyatkozásokat pécézik ki – és ilyen még ma is a zenekedvelők egy része –, azok nem látnak rajtuk túl a lényegig.”²⁰ Ám az átszellemítések nemcsak érzékvé teszik a romantikus fenség érték kategóriáját műveiben, hanem gondolati-érzelmi üzeneteinek jellegzetes hordozóivá is lesznek minden stíluskorszakában. Ebben a vonatkozásban elsőik között is a legelső éppen Bartók volt, aki avatottan lépett rá a liszti perspektívák kikövezetetlen útjára, és újította tovább, a nagy romantikus mester hagyományain, korunk zenéjét.

Kolozsvár, 2011. húsvét vasárnapján

■ JEGYZETEK

1. Szabolcsi Benca: Liszt Ferenc estéje. In: Uő: A válaszút és egyéb tanulmányok. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963. 225.
2. George Călinescu: Klasszikus, romantikus, barokk. In: Horatius, a libertinus fia. (Ford. Kerekes György) Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1968. 32–33.
3. Thomas Mann: Doktor Faustus. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. Elmondja egy barátja. Európa Könyvkiadó, Bp., 1967. 66–68.
4. Bartók Béla: Liszt két kiadatlan levele Mossonyihoz. In: Bartók Béla összegyűjtött írásai. I. Közreadja Szöllősy András. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 692.
5. Lásd A magyar nyelv értelmező szótára. VII. 420–421.
6. Bartók Béla: Liszt zenéje és a mai közönség. In: Bartók összegyűjtött írásai. I. 687.
7. Szabolcsi Benca: i. m. 237.
8. Uo. 235.
9. 1877: Années de pèlerinage. III. Angelus; Aux cyprès de la Villa d'Este. I–II.; Les jeux d'eaux de la Villa d'Este; Sursum corda; 1878: Via crucis; 1879: Ossa arida; 1880: II. Mefisztó-keringő; 1881: Nuages gris; Valse oubliée. I.; A bölcsőtől a sírig; 1882: Csárdás macabre; Valse oubliée. II.; XVI. magyar rapszódia; La lugubre gondola. I–II.; 1883: R. W. – Venetia; Am Grabe Richard Wagners; Magyar királydal; XVII. magyar rapszódia; III. Mefisztó-keringő; Valse oubliée. III. 1884: Csárdás; Csárdás obstiné; 1885: Magyar Történelmi Arcképek; Búcsúzóra; 18. és 19. rapszódia; 1886: Unstern.

10. Szabolcsi Bence: i. m. 233–234.
11. Pándi Marianne: Hangversenykalauz. IV. Zongoraművek. Zeneműkiadó, Bp., 1980. 254.
12. Liszt leveléből A. Gouzienhez (1879). Ford. és idézi Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai. II. Bp., 1959. 733. Idézi Bárdos Lajos: Harminc írás. 1929–1969. Zeneműkiadó, Bp., 1969. 98.
13. Uo.
14. Sárosi Bálint: Cigányzene... Gondolat, Bp., 1971. 135.
15. Liszt Ferenc: A jövő vallásos zenéje. Töredék (1834). Új Zenei Szemle 1956. 9. 2–3.
16. Uo.
17. Uo.
18. Vö. Pándi Marianne: i. m. 251.
19. Hamburger Klára: Liszt Ferenc. Gondolat, Bp., 1966. 385–386; valamint Pándi Marianne: i. m. 254.
20. Bartók Béla: Liszt-problémák. In: Bartók összegyűjtött írásai. I. 700.



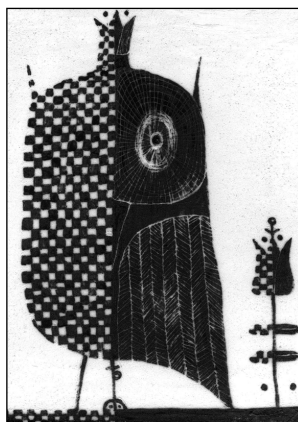
FODOR ATTILA

IMPRESSZIONISTA ELŐHANGOK LISZT FERENC ZENÉJÉBEN

Deussynek még volt alkalmja megismerkedni az idős Liszt Ferencsel, 1885 novemberében. A találkozássra Giuseppe Primoli gróf közbenjárására került sor, akivel a fiatal francia zeneszerző római tartózkodása során kötött barátságot. A kisebb házi zenélés apropóját a hetvennégy éves mesternek a kortárs francia zene iránti érdeklődése szolgáltatta, és úgy tűnik,¹ a zenei bemutatkozás kölcsönös volt. Debussy honfitársával, Paul Vidallal eljátszotta az impresszionista zenére igen nagy hatást gyakorló Emmanuel Chabrier *Valses romantiques* című két zongorára írott művét, és csak feltételezni tudjuk, hogy Liszt, alkalomhoz illően, előadhatta néhány festői kompozícióját. A fáma szerint az ifjú zeneszerzőt igencsak lenyűgözte az Európát meghódító zongoravirtuóz különösen expresszív játéka.²

A zenei impresszionizmus másik jelentős képviselője, Maurice Ravel, bár nem láthatta-hallhatta Lisztet, műveivel életre szóló barátságot kötött. Könyvtárában nem kevesebb mint három különböző nyelvű (francia, olasz és német) kiadásban őrizte a magyar komponista műveit, a zenei közéletéről szóló írásaiban pedig többször említi elődjének műveit, stíluselemeit.

A 20. század során közhelyszámba menő állítássá vált Liszt egyes műveit az impresszionista zene előfutáiraiként emlegetni. Ezek a megállapítások rendszerint azonos programú, főként zongorára írott kompozíciók többé-kevésbé közvetlen kapcsolódási pontjait hangsúlyozzák. Különösen kényes hasonlóság mutatkozik például Liszt *Les jeux d'eaux de la Villa d'Este* című zongoraműve



...fiatalkori
emócióimnak
egyszerű visszhangjai...

(*Villa d'Este szökőkútjai, Zarándokévek*, III. év, S163) és Ravel első impresszionista remeke, a *Jeux d'eau* (A víz játéka) között.

Vannak, akik kritikusan tekintenek az ilyen analógiákra, azzal érvelve, hogy ezek nem feltétlenül jelentenek ok-okozati viszonyt. Ebből a nézőpontból szemlélve a liszti zene impresszionizmusa sokkal inkább a későbbi irányzat stíluselemeinek utólagos visszavetítését tükrözné.³ Ugyanakkor általánosan elfogadott nézet, hogy e rendkívül eredeti, sokrétű és ellentmondásos életmű előrevetíti a 20. századi zene bizonyos újításait, főként ami a hagyományos formai és harmóniai kötöttségek fellazítását illeti.

Figyelembe véve azt a liszti alapvetést, miszerint a zenei nyelv az eszme kifejezését szolgálja,⁴ a stílári összefüggéseken (vagy hatásokon) túl mélyrehatóbb esztétikai korrespondenciák lehetőségét is meg kell vizsgálni. E tekintetben pedig analógiák sokaságára bukkanhat az elemző, amikor Liszt és a zenei impresszionizmus kapcsolatát vizsgálja. Mielőtt tehát paradigmatis zeneművek felsorolásába bocsátkoznánk, át kell tekintenünk életművének azon vonásait, melyek többé-kevésbé előrevetítik Debussy vagy Ravel egyes alkotásainak esztétikai és stílusbeli sajátosságait.

A francia milió, melynek talaján az impresszionista művészet fogant, jelentős szerepet játszott Liszt életében, mind magánéleti, mind művészi vonatkozásban. Ifjúkorának központi helyszínén, Párizsban töltött évei egybeesnek a szárnybontogatás és felnőtté válás időszakával. Ekkorra tehető az első nagy művészi élmények és szerelmek. Intellektuális érésében alapvető jelentőségűnek bizonyult a francia irodalom, színház és zenei élet. Itt találkozott Paganinivel és Chopinnel, akik új irányt adtak zenei gondolkodásának (előbbi diabolikus virtuozitásával, utóbbi pedig a zenei kifejezés költőiségével hagyott benne életre szóló nyomot), és a francia irodalom élő nagyjaival (Victor Hugo, George Sand, Alphonse de Lamartine).

A francia zenei hagyományt szinte végigkísérő programatizmus,⁵ mely az impresszionizmusban különleges jelentőséget kap, éppen Lisztnél válik fogalommá. Ugyancsak az ő nevéhez fűződik a szimfonikus költemény műfajának megteremtése mint a programzene talán legkoherensebb megnyilvánulása. Életművének igen jellemző vonása az irodalmi vagy festészeti ihletettség, és ez nem csak a zenekari darabjaira igaz. Mondanunk sem kell, hogy a művészetek párbeszéde talán éppen az impresszionizmusban éri el egyik tetőpontját.

Liszt, éppúgy, mint Debussy, a programot nem elsődlegesen narratív fonálnak, hanem gondolati, érzelmi, hangulati keretnek tekintette, mely nem külső dísz, hanem belső formálója a zenei folyamatnak. Szerinte a program „egy hangszeres zeneműhöz csatolt előszó, melynek segítségével a zeneszerző meg kívánja védeni hallgatóját a helytelen költői értelmezésektől, hogy ráirányítsa annak figyelmét az egész vagy egy különös rész költői gondolatára”.⁶

Az impresszionizmus előtörténetének egyik igen fontos összetevője a zongora technikai és expresszív fejlődése, ebben a vonatkozásban pedig Liszt hozzájárulása korszakalkotónak mondható. Ugyanakkor hihetetlen előadói népszerűsége és műveinek hangszeres virtuozitása nagymértékben megnehezítették, legalábbis a maga körében, alkotói sikereit. Pedig a liszti virtuozitásnak nem csak ez az egy jelentése van. Ő az első alkotó, aki a zongorát mint hangszert a zenekari kifejezés szintjére emelte annak megannyi vonatkozásában. Így az impresszionisták által alkalmazott valamennyi technika, mely elsődlegesen a hangszer rezonanciáira alapoz, műveiben többé-kevésbé nyilvánvaló formában kimutatható: kifinomult pedálhasználat, a különböző – olykor igen távoli – regiszterek hangszínárnyalatainak összevetése, több zenei sík rétegződése, finom textúrák felvonultatása stb.

Liszt zenéjének markáns stílusjegyei, a fellazult forma és a tématranszformáció elve nagymértékben megszabják valamennyi kompozíciós összetevő működését.

Formai építkezésének lazasága, melynek zavarba ejtő összetettsége vélhetően a mögötte meghúzódó eszmei, hangulati, tartalmi fonálból ered, a zenei folyamatnak erőteljes improvizatív jelleget kölcsönöz, és mondanunk sem kell, hogy ugyanez hasonló jelentőséggel érvényesül Debussy műveiben is. Ez az alapelv kihatással van a dallam és a ritmus szerkesztésére is. Az előbbi gyakran fragmentált, gesztusszerű profilt kap, utóbbi pedig, kerülve a szimmetrikus lüktetéseket, egyre inkább felszabadul a tonális-funkciós zene metrikus egyedulalma alól.

A hangszín és a fellazított, de koherens építkezés kiemelt jelentősége mellett, részben ezek hatására döntő szerephez jut a harmóniai újítás is. E tekintetben pedig Liszt mintha Debussy kezébe adta volna át a stafétabotot. Hiszen a harmónia olykor már nála is többet jelent pusztán vertikális struktúrájánál. Leginkább talán összetett hangzásnak fogható fel. Ugyanis az impresszionista hangzsfelületekben, melyekre már egy-egy Liszt-műben is találunk példát, minden zenei paraméter egy „hangzó vegyületté” áll össze, hogy Pierre Boulez azt parafrazáljuk, ahol a dallam, harmónia és hangszín nem választhatók el egymástól. Ha figyelembe vesszük a zongora komplex rezonanciáit, talán nem véletlen, hogy a zenetörténet jelentős harmóniai újításai az esetek többségében ehhez a hangszerhez kapcsolódtak.

Liszt harmóniavilágát, akárcsak zenéjének valamennyi paraméterét, a folyamatos útkeresés jellemzi. A 19. századi zeneszerzők közül ebben a tekintetben talán ő rugaszkodott el a legmesszebbre, a fellazított dúr-moll rendszertől egészen az atonalitásig. Fiatalkori hangzsvilágát a sűrű kromatika és az alteráció alkalmazása egyfajta hangnemi bizonytalansággal telíti, ezt színezik a különböző modális szerkezetek. Harmóniai gondolkodásában meghatározó szerepet kapnak a terctávolságú akkordkapcsolatok és terchalmazó hangzatok. Ez utóbbiak az impresszionizmusban is jelentősek, ahogyan az egészhangú skála és a pentatónia is, amelyek műzenei állandóságában Liszt kiemelkedő szerepet játszott. Egyébként mindkét struktúra igen markáns eleme a korabeli orosz zene mondhatni egzotikus hangzsvilágának, melynek szépségében a magyar zeneszerző és az impresszionisták egyaránt osztoztak, és ugyanez a spanyol zenekultúráról is elmondható.

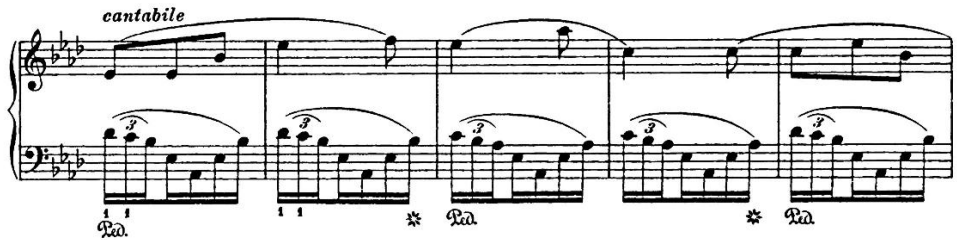
Most pedig tekintsünk át néhány Liszt-alkotást, mely az üzenet és a szerkesztés-mód révén méltán tekinthető a zenei impresszionizmus előszobájának. Ezek többsége a svájci és weimari évek termése, és valamennyi zongoradarab. Fontos megjegyezni, hogy az impresszionista szűzsé nem áll össze rendszerré a liszti életműben, sokkal inkább személyes élmények és kísérletező kedv eredményei. Éppen ezért a Debussy- vagy Ravel-féle hangzsvilág és zenei kifejezés rendszerint elemeiben, műrészletekben vagy speciális eljárásokban és persze nem utolsósorban tipikus (vagy legalábbis később annak bizonyult) témákban érhető itt tetten.

A kronológia helyett célszerűbbnek és a liszti gondolkodásmód alapján is stílszerűbbnek tűnik a szűzsék szerinti megközelítés. Ehhez pedig röviden fel kell vázolnunk a zenei impresszionizmus témapreferenciáit és feldolgozási jellegzetességeit. Janus-arcú irányzatról van szó, mely egyaránt kötődik a festészeti témák érzékiségéhez és a szimbolista mélységekhez, természethez és természetén túlihoz, legendás múlthoz és kortárs élethez. Téma és kontextus folyamatosan átjátszik egymásba az érzéki ingerek hullámhosszán, és a szűzsé gyakran pusztán ürügy. Igen gyakori a természet felidézése, sok esetben a játék, a hedonizmus apropóján. Az impresszionizmus (zenei értelemben is) egyszersmind a fény művészete, és a feldolgozott témák valamilyen módon tükrözik ezt: a víztükör csillogása, a horizonton felbukkanó vagy lenyugvó nap, a felhők, a pára, a hó és a fénytöréshez kapcsolódó valamennyi jelenség. A zenében még fontos szerepet kap az alkonnyal beköszöntő félhomály gazdag hangzsvilága, a morajlás vagy a csönd.

Liszt impresszionisztikus felidézéseinek talán legérzékletesebb példái a vízhez kapcsolódnak. Közülük négy a *Zarándokévek*⁷ címmel ismert három zongoraciklusban kapott helyet. *A wallenstadti tónál* (*Au lac de Wallenstadt*) és *A forrás partján* (*Au bord d'un source*) az első kötet (*Svájc*) részeként jelent meg 1855-ben (S160), de valójában egy korábbi sorozat két darabjának átdolgozott változatai. Az 1835–38 között komponált művek *Egy utazó naplója* (*Album d'un Voyageur*, S156) címmel láttak napvilágot, és a Marie d'Agoult grófnéval együtt töltött svájci évek során tett kirándulásai benyomásait örökítik meg. Az eredeti sorozat két tematikus alcíme igencsak szemléletes: *Impressziók és költemények* (*Impressions et poésies*) és *Az Alpok dallamvirágai* (*Fleurs mélodiques des Alpes*). Maga Liszt az 1842-es kiadás elé a következő előszót írta: „Mivel éreztem, hogy a természet sokféle jelensége és folyamata nem pusztán hatástalan képként vonult el a szemem előtt, hanem mély érzelmeket váltott ki a lelkemben, köztük és köztem homályos, de mégis közvetlen, határozatlan, de mégis meglévő, megmagyarázhatatlan, de mégis létező kapcsolat jött létre. Megkísérletem legerősebb érzéseim és legélénkebb impresszióim közül néhányat zenében visszaadni.”⁸

Érdekes módon Liszt egyik legerőteljesebb vizuális konnotációjú sorozatát nem a festészet, hanem az irodalom közvetítésével fogalmazza meg, ahogyan ezt Ravel is gyakran teszi. Így *A wallenstadti tónál* Byron-mottóval indul a *Childe Harold zarándokútjából*, *A forrás partján* elé Schiller *A szökevény* című költeményének részlete kerül,⁹ mintha csak Ravel *A víz játéka* (*Jeux d'eau*) című zongoradarabjának Régnier-idezetét olvasnánk.¹⁰

Mindkét vízfelidezés páratlan ütemű zenei folyamat, jellegzetesen hullámszó kíséreléssel. A wallenstadti tó békés ringatózása elevenedik meg az elsőben,¹¹ a bal kéz figurációi által súlytalanná tett lappangó orgonapontra (*esz-ász*) hajlik rá egy nagy ívű, enyhén népies, pentaton szerkezetű dallam, az összhangzást pedig Liszt akusztikus eszközökkel (tisztá oktáv és kvint segítségével) varázsolja még áttetszőbbé:



Figyelemre méltó benne a kifinomult regiszterhasználat és a tünékeny egyszerűség. Összességében talán a hullámszó mozdulatlanság kifejezés jellemzi a darabot, csakúgy, mint Ravel *Egy bárka az óceánon* kezdő ütemeit:



Nem így a második zeneműben, mely a víznek egy másik arcát érzékíti meg. *A forrás partján* játékossága két impresszionista remekben, *A víz játéka* (Ravel) és a

Tükröződések a vízen (Debussy) című zongoraművekben is visszacseng. A liszti előhang különleges varázsát a magas regiszterben felcsillanó ütköző szekundok, valamint a hullámzó, improvizatorikus harmóniai figurációk adják:



A *Zarándokévek* második kötetének (*Itália*, S161) függelékében (S162) kapott helyet a velencei csónakázást idéző *Gondoliera*. A stilizált olasz dallamot kísérő ringatózó basszus és a közjátékszerű, csillogó, improvizatorikus futamok vissza-visszatálnak a svájci vízenékre. A darab külön érdekessége a zárásként alkalmazott, hangok gyanánt hosszan zengő, lassan elhaló akkordsorozat, mely gyakran felbukkan Debussy elapadó zongoraműveiben:



Liszt leghíresebb vízenéje, *A Villa d'Este szökőkútjai* a *Zarándokévek* utolsó ilyen tematikájú alkotása. A hatvanhat éves zeneszerző visszatér ebben a meglehetősen kései, harmadik kötetben az ifjúkorában már megidézett, játékos vízenéhez. A mű rendkívüliségét fokozza, hogy egy igen elmélyült, vallásos áhítattal és gyásszal átítatott sorozat részeként látott napvilágot. A János evangéliumát idéző mottó világossá teszi, hogy a szerző e darabot nem kakukktójsnak szánta: „...hanem az a víz, amelyet én adok neki, örök életre buzgó víznek kútfeje őbenne” (Jn, 4.14).

E meglehetősen terjedelmes és összetett darabban szinte minden olyan eszköz fellelhető, melyet az impresszionista vízenékben viszonthallunk. Ha nem ismer-nénk szerzőjének kilétét, könnyen harminc évvel későbbi alkotásnak vélhetnénk (amikor Ravel *A víz játékát* megírja).

A mű talán legnagyobb vívmánya, és e vonatkozásban joggal tekintik a zenei impresszionizmus kezdetének, a hangszín és a harmónia teljes egysége, mely a hangzó térben való rendkívül árnyalt mozgások révén színek kavalkádját sorakoztatja fel úgy, hogy közben nem fest, hanem játékosan hullámzóvá teszi azokat. Jellegzetességként megemlíthjük a terchalmazó hangzatokat (nóna, undecima akkordok) és azok keveredését pentaton hangzatokkal, illetve a rendkívül változatos mozgást. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mű nem más, mint variációk sorozata egy hullámzásra. Ugyanakkor a csillogó, játékos felszín mögött ott neszez a liszti zene hallatlan, valóságos mélysége, mely egy pillanatra mintha levetné aszketikus leplét, és úgy ünnepelne, mint egykoron.

Liszt: *A Villa d'Este szökőkútjai*



Ravel: *A víz játéka* (II. téma)



A zenei impresszionizmus egy másik igen kedvelt szüzséje, mely Lisztet többször is megihlette, a harangokhoz kapcsolódik. E téma voltaképpen a zeneileg bejárt tér impressziójának visszaadását szolgálja, gyakran visszhanghatások segítségével, és mondanunk sem kell, hogy mindenekelőtt a zongora komplex rezonanciáinak összefüggésében jelenik meg. Első liszti megfogalmazása a már említett svájci benyomásokat megörökítő *Egy utazó naplója* ciklusban fellelhető (illetve átdolgozott formában a későbbi *Zarándokévek* első, svájci kötetében). A szerző már a ciklus első darabjában (*Tell Vilmos kápolnája*) kísérletezik a harangok rezonanciájával, mely szüzsé programzenei értelemben a sorozatot záró *Genfi harangokban* teljeseedik ki. Itt a harangzúgás mindenekelőtt a művön végighúzódo hangzatfigurációban (helyenként tört akkordokban) érezhető, mely a sokszínű zengetési lehetőségek ellenére a meglehetősen domináló dallam miatt mégis valamiféle kísératként hat. Ugyanakkor az összhangzást áthatja a békés noktürn hangulat, és talán ebben érezhetjük leginkább a darab impresszionista jellegét.

Érdekes módon Liszt „valódi” impresszionista harangzeneje a kései korszakából való. Mindazonáltal *A Karácsonyfa* (*Weihnachtsbaum*, S186) keletkezésének időpontja legfeljebb az alkotói elmélyültségen és a vallásos tematikán érezhető. Ugyanis, mint egyik levelében (1874. január 1.) írta: „Semmiképpen sem bonyolult, nagy apparátust igénylő művek lesznek, hanem fiatalkori emócióimnak egyszerű visszhangjai, ezek ugyanis sértetlenül túléltek az esztendő minden megpróbáltatását.”¹²

Hogy milyen frissességgel elevenednek meg az egykori élmények, az a *Harangjáték* (*Carillon*) és az *Esti harangszó* (*Abendglocken*) rendkívül gazdag színvilágán jól lemérhető. Két igen különböző karakterű műről van szó.

A *Harangjáték* nem csupán mixtúrás vagy ellenmozgású hangzatok reverberációjának érdekes kísérlete, hanem a zenei tér és idő benépesítésének különleges megvalósítása. Talán benne lehet a leginkább tetten érni a jövőbeli impresszionista zeneszerzők gondolkodásának csíráit. Nevezetesen: a harmónia és a hangszín nem öncélú, „hangfészt” elemként jelenik meg, hanem egy összetett tér-idő manipuláció vetületeként.¹³ A mű rendkívüli eredetiségét a Liszt-szakirodalom is elismeri, különösen ami a zenei idő és tér fokozatos sűrítéseinek és ritkításainak merész és érdekes kísérleteit illeti. Nem utolsósorban megjegyezhetjük, hogy a liszti impresszionisztikus felidézésekre egyébként oly jellemző dallami tényező teljes egé-

szében beolvad a harangok reverberációiba. Ez a szerves „dallamtalanság”, minden látszat ellenére, igen sajátos vonása Debussy és Ravel stílusának.

Az *Esti harangszó*, akárcsak a *Genfi harangok*, keveri a harangzúgás hangzó képzetét a noktürn hangulattal. A *Villa d'Este szökőkútjai* mellett itt találkozzunk a duplikálás legkövetkezetesebb alkalmazásával, ajoutée-hangok, illetve szeptim és nóna akkordok sokaságával. Ezekhez társulnak, egyfajta harangzenei sajátosságként, a hangzó síkok többrétegű szerkesztése és az így létrejövő gyakori polimetriák. Ez utóbbi vonatkozásban az *Esti harangszó* Ravel *Harangok völgye* (*Tükörképek*-ciklus) című darabjának közvetlen zenei előképe, és Liszt egyik legimpresszionisztikusabb alkotása:



Ravel: *Harangok völgye*



Figyelemre méltó az ifjúkorban komponált *12 Nagy etűd* (S137) (melyet a szerző később átdolgozott formában és programatikus utalásokkal kibővítve *Transzcendens etűdök* címmel adott közre, S139), hiszen a korszakalkotó virtuozitás felvonultatása mellett valamennyi darab markáns tulajdonsága az improvizált jelleg. Nem véletlen, ha ebben az összefüggésben impresszionista előhangok is meg-megcsendülnek. Különösen igaz ez a *Lidércfény* (*Feux follets*) briliáns futamainak csillogására, finom textúráinak hullámszerűségére, illetve az utolsó előtti, *Esti harmóniák* (*Harmonies du soir*) című darabra, mely akaratlanul is a későbbi, híres Baudelaire-verset (*Esti harmónia*) és a rá komponált Debussy-dalt juttatja a hallgató eszébe. Ha figyelembe vesszük a mű harangszerű rezonanciáit, pentatóniára utaló dallamát, érezhető, hogy itt nem véletlen egybeesésről van szó.

Az erdők susogása számtalanszor megihlette Lisztet. Ilyen a Victor Hugo nyomán komponált *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költemény vagy a *Zarándokévek* III. kötetének két sratója, *A Villa d'Este ciprusai* (*Aux cyprès de la Villa d'Este*). Mindazonáltal a szóban forgó szűsége impresszionisztikus feldolgozásának csak az *Erdőzsongás* című hangversenyetűd mondható (*Két hangversenyetűd*, S145), egy a hajladozó fák susogását és illatait megérezkítő, finoman improvizatorikus jellegű darab.

Továbbá megemlíthetjük Liszt egyik rendkívül egyedi hangú kompozícióját, a ferencsek atyjának cselekedetei által ihletett *Két legenda* (S175) első darabját, az *As-*

sisi *Szent Ferenc prédikál a madaraknak* című zongoraművet. Habár a zenetörténet az ún. *oiseaux*-zenét elsősorban Messiaen életművéhez köti, ez a rendkívül zenei szüzsé már Ravelnél megjelenik a maga arabeszkyszerű, improvizatorikus, dallamgesztusokat idéző hullámzásában, a *Tükörképek (Miroirs)* ciklus *Szomorú madarak (Oiseaux tristes)* című darabjában. Ennek előképét vázolja fel a liszti alkotás:



Nem kétséges, hogy igen korszerű és előremutató darabról van szó, mely előre vetíti a 20. századi madárdal-megidézések sorát.

Végezetül feltehetjük a kérdést: hogyan értékelhetjük Liszt életművének ezt a rendkívül érdekes vonulatát? Magányos kísérletnek vagy igazi kiindulópontnak? A zenei impresszionizmus ugyanannak a 19. századnak az egyik örököse, amelyből Liszt Ferenc művészete is kihajtott, aki sokoldalú törekvéseiben korának embere, elmentmondásosságában pedig a modern idők töredezett művészi vilákékének hírnöke volt. Ha Debussy és Ravel példaképként tekintett rá, ahogyan sok más 20. századi zeneszerző is, akkor ez bizonyára nem a véletlen műve.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Edward Lockspeiser: Debussy: His Life and Mind. I. Cambridge University Press, 1978. 83.
2. Debussy állítólag a következő szavakkal illette Liszt játékát: „úgy használja a pedált, mintha lélegezne.” Uo.
3. Vö. Jim Samson: Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt. Cambridge University Press, 2003. 179.
4. „Liszt számára a zene nem öncél. Egészében, valamennyi összetevőjével együtt a kifejezendő eszmét szolgálja.” Hamburger Klára: Liszt kalauz. Zeneműkiadó, Bp., 1986. 13.
5. „Programzene – az olyan zenének konvencionális neve, amely formáját (részben vagy egészben) bizonyos meghatározott (természeti, történelmi, irodalmi, festészeti stb.), zenén kívüli vonatkozások hozzájárulásával nyeri.” Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: Zenei lexikon. III. Zeneműkiadó, Bp., 1965. 153.
6. Roger Scruton: „Programme Music”. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. XX. (Ed. Stanley Sadie) Oxford University Press, 2003. 396–400.
7. A ma általánosan elterjedt Vándorévek elnevezés valószínűleg a német átfordítás révén (Wanderjahre) állandósult, noha az eredeti francia cím (Années de pèlerinage) szó szerint Zarándokéveket jelent. E mellett szól egyébként az a tény is, hogy Lisztet a címadásban Byron Childe Harold's Pilgrimages (Childe Harold zarándokútja) című verses regénye ihlette.
8. Hamburger Klára: i. m. 295.
9. „Hűs zümmögések. /Az ifjú természet / Játékába fog.”
10. „A folyó istene nevet az őt simogató vízre.”
11. Marie d'Agoult, talán a Párizsból való szökés hatása alatt, a következőképp értékeli a mű keletkezését: „A wallenstadi tó partjai soká marasztaltak bennünket. Franz komponált ott nekem egy melankolikus harmóniát, a hullámok sóhaját s az evezők ritmusát utánzót, melyet sosem tudtam könnyezés nélkül hallgatni.” Alan Walker: Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek. 1811–1847. Editio Musica, Bp., 2003. 227.
12. Hamburger Klára: i. m. 372.
13. Véleményünk szerint az impresszionisztikus hatást elsődlegesen kiváltó összetevő nem a harmóniához és hangszínhez, hanem a zenei időhöz kapcsolódik. A szakirodalomban duplikálásnak nevezett eljárás lényege, hogy kisebb (egy-két ütemnyi) zenei egységek következetes ismétlése révén a befogadó figyelmét (új információ híján) folyamatosan átirányítódik a lineáris („dallami”) paraméterről a függőleges síkra (harmónia, hangszín).

KOVÁCS ANDRÁS FERENC – TOMPA GÁBOR

Kétkézes szonettek

Kolozsvári koktél, 2008

Koktélok mereng a sok rokon:
van benne bő rum, tejszín, pláne menta?
Gyöngyözve izzik művész-homlok,
midőn demens, de néha mán dementa

transzszexuális vagy bölcs irredenta,
de gőze sincs – az ürgét hogy fogom,
s nem tudni már, hogy miket kire kent a
házmaster alsó- s legfelső fokon.

Bár megkevert ítézt és méla bárdot,
míg állatokat védett Brizsit Bárdot,
s a lófarkából nem lett *haute-couture*...

Derűs fókákból szabtak új szmokingot,
Roger Vadim illúziókba ringott –
de ennyi rosszban cseppnyi jót ki tűr?

Székely krónikák, krónikus székelyek

Ha pusztulásra már nincs új elixír,
az angyalok is beszedik az áfát,
s kórusban zengik: „A tőőzsde eléég szaaar!”
De szándékukon Szent Teréz is átlát,

s a regényen, mit kínnal Mister X ír,
vad olvasók bősz nemzedéke rág át,
s ha Bihar zsidó, akkó bíz, ma Csík szír –
s a pityókából eldugják a drágát,

s az élet „kumplit”, mert lopják a krumplit,
s a Hargitán is rémek kémlenek,
s mért rongy a józan székely, bár a lump fitt –

garatja nedves, gyomra mély, remek,
köményessel lemosva s deszkalével,
midőn Fenyéden átsuhant a néember!

Szoljonij nem megy el

*Tuzenbach d-moll fúgája –
Csehov által homályosan...*

A jó színésznők maguk kelletik,
mert torkig vannak Anton Pavloviccsal,
s nem törődnek, hogy Ánya, Ványa kit csal –
csak elletik agaruk reggelig,

míg poharuk s nadrágjuk megtelik
szent hitvallással, mit vak prikulics vall,
kinek megnyírt fején csak három tincs haj,
de szinte tökkopasznak tesztelik,

ám udvarolgat, csókokat potyázik,
bár ronda HÉV-en bólogat Pomázig,
s a bérletére pajzán verset ír,

hogy Mása este majdnem Lady Margot –
töltött csöveknek szegzett néma tarkó,
hisz jobb a Teufel, mint a nyers kefir.

CSÁKÁNY CSILLA

EGY BOHÓC SZTÁLIN UDVARÁBAN

Sosztakovics rejtett üzeneteiről

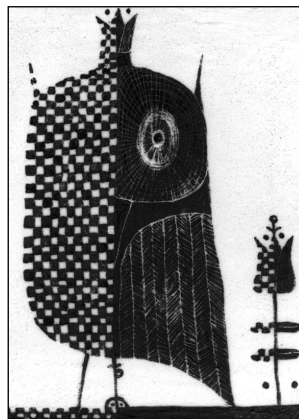
Ellentmondások

■ Sokáig úgy tudtuk, hogy Sosztakovics zenéje szovjet politikai propaganda, alkotásai a kommunista ideológia üzenetét hordozzák. Egyes tanulmányok kizárólag a zenéjét vették górcső alá, mellőzve alkotásainak multidimenziós (elkerülhetetlen társadalmi-politikai) jelentéstartalmát. Úgy gondolom, hogy egyik megközelítés sem maradéktalan. Ahhoz, hogy megértsük a századforduló utáni és a 20. századi orosz művészeti felfogást, egyfajta többlencsés szemüvegen át kell kémlelni ezt a komplex és differenciált világot, egyszerűsített alapvetően a művészi technika és az ideológiai tartalom kölcsönhatásában.

Történelmi, földrajzi és életkoordináták

■ Dmitrij Dmitrijevic Sosztakovics 1906. szeptember 25-én született Szentpéterváron, és 1975. augusztus 9-én halt meg Moszkvában. Az ország, amelyben élt, a Szovjetunió, 1917 novemberében „született” Szentpéterváron, és akárcsak Sosztakovics, Moszkvában „halt meg” 1991 decemberében. Az állam felemelkedését, tündöklését és bukását Sosztakovics kompozíciós karrierje tükrözi. A zeneszerzőt a rá vonatkozó szakirodalom az orosz kommunizmus felemelkedésének és bukásának „szemtanújaként” is emlegetni szokta.¹

Konzervatóriumi tanulmányait Sosztakovics Petrográdban végezte a cárizmus alatt. A húszas években diplomázott a Lenin alatti proletárdiktatúra éveiben. A sztálini terror idején két alkalom-



Mit is tesz
egy jurodivij?

mal is kegyvesztetté vált ('36-ban és '48-ban). Halálakor Leonyid Iljics Brezsnyev volt hatalmon.

Sosztakovics életútjáról teljes képet a posztumusz közreadott visszaemlékezések nyújtanak. A *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei*² címmel megjelent kötet egy sor rendkívül őszinte beszélgetést tartalmaz a zeneszerző és egy fiatal szovjet zene tudós, Szolomon Volkov között. Az olvasó számára kiderül, hogy Sosztakovics nem volt sem hős, sem mártír, hanem egyszerűen nem akarta, hogy börtönbe vagy a temetőbe kerüljön. Ugyanakkor az is kiderül, hogy nem volt hajlandó a rendszer engedelmessé válni.³ „Visszatekintve, nem látok mást, mint romokat, és nem szeretnék új Potemkin-falvakat építeni ezekre a romokra. Próbáljuk meg elmondani csak az igazságot. Nehéz! Szemtanúja voltam sok fontos eseménynek. És fontos események voltak. Ismertem kiváló embereket. Megpróbálom elmondani azt, amit tudok róluk, megpróbálom nem kiszínezni és valótlanosságokat mondani róluk.”⁴

Megjelenésekor a kötetet egyértelműen szovjetellenes megnyilvánulásnak minősítették. Szolomont azon a címen támadták, hogy csaló, és tisztességtelen dolgokat írt. Miért kellene mégis hinnünk a *Testamentum*nak? A zeneszerző fia, Maxim Sosztakovics egy 1986-os BBC-interjúban elismeri, hogy ha nem is minden részletében, de lényegét tekintve a könyv tartalma helytálló. „Tulajdonképpen egy nagyon érdekes könyv. Pontos. [...] Kinyitja a szemét az olvasónak, hogy lássa, milyen körülmények között élt Sosztakovics. És ez nagyon fontos.”⁵

Ráébredés

■ Sosztakovics egész életében rettegett. Nem lehetett soha kiszámítani, hogy legközelebbi alkotásával milyen hatást vált ki a Vezér és beosztottai körében. Első konfrontációjára Sztálinnal akkor került sor, amikor a diktátor és legközelebbi harcostársai – Vjacseszlav Molotov, Anasztaz Mikojan és Andrej Zsdanov – kivonultak a *Kisvárosi lady Macbeth* előadásáról. A *Pravda* 1936-ban az aláírás nélküli *Zűrzavar zene helyett* című cikkben így írt az operáról: „A zene nyöszörög, nyög, sipít és szuszog, hogy minél természetesebben fejezhessen ki egyes jeleneteket. Az egész operán »szerelem« van szétkenve, mégpedig a legvulgárisabb formában. [...] Bár műbírálatunk – beleértve a zeneit is – a szocialista realizmusra esküszik, a színpad Sosztakovics műve alakjában mégis a legdurvább naturalizmust találja élénk [...]”⁶

Sosztakovics operáját minden magyarázat nélkül durva és primitív módon darabokra szedték. A zeneszerző hamarosan ráébredt arra, hogy nem kicsi a tét. Az avantgárd csodagyerek egy sajátos kifejezésrendszerbe menekült, ahol a szimbólumokban, a rejtett üzenetekben próbálta saját és kortársai sorsát ábrázolni. Ettől kezdve álarc mögé kényszerül rejteni keserű mondanivalóját. Ez jelentette a menekülés útját kora poklából.

A bohóc/bolond paradigmája

■ A bohóc, illetőleg a bolond alakja „tragikusan kétértelmű” – írja Jung egy 1932-ben megjelent tanulmányában. Típusukat nézve ahány bohóc, annyiféle. Tanulságos e tekintetben Gringoire felsorolása (15–16. század): „Holdkóros bolondok, esztelen bolondok, bölcs bolondok; városi bolondok, várak és falu bolondjai; elbutult bolondok, együgyű bolondok, eszes bolondok; szerelmes bolondok, magányos bolondok, elvadult bolondok; régi, új és minden korú bolondok; barbár bolondok, külföldi bolondok, nemes bolondok; értelmes bolondok, gonosz bolondok, kapzsi bolondok [...], asszony bolondok és hajadon bolondok; vén bolondok és ifjú bolondok; mindenfajta férfit szerető bolondok; merész, gyáva, rút és szép bolondok; durcás, édes

és lázadó bolondok; örökségükre váró bolondok; az utcákon strázsáló bolondok; vörös, sovány, sápadt és kövér bolondok.”⁷

A bohóc/bolond és a bohócság/bolondság értelmezése, amint az különböző festményeken, drámákban, zeneművekben észlelhető, sokféle lehet. Az általuk megjelentetett szimbólumrendszer egy olyan mezőt (toposzt) alkot, amelyben egyik magyarázza a másikat, jellemzőik kiegészítik egymást. Ezek a jellemzők nemzetenként, korszakonként, sőt irányatonként változók, állandóan (térben és időben) alakulva, bonyolult hálózatot alkotva.

Tudjuk, hogy a bohóc/bolond életformájává választja a bohócságot/bolondságot, eszközként használja céljai elérésére, mondanivalója kifejezésére: „bár az emberek különféle érzelmeket táplálnak egymás iránt, ezeket az együgyűeket mindenki egyformán a sajátjának ismeri el, mindenki vágyik utánuk, eteti őket, kedvez nekik, simogatja, ha valami bajuk történt, segítségükre siet, és megengedi, hogy bármit büntetlenül beszéljenek és cselekedjenek. [...] Mert hiszen a balgák szentek és sértetlenek az istenek előtt [...]. Hát ahhoz mit szóltok, hogy a királyi fenségeknek is akkora gyönyörűségére vannak, hogy egyesek náluk nélkül sem étkezni, sem kimeni vagy akár egy órácskát eltölteni nem tudnak? [...] Aztán vegyétek hozzá a balgának azt a nem éppen megvetendő képességét is, hogy csupán ők lehetnek őszinték és mondhatják meg az igazságot.”⁸

A bolond egy fokkal még a végső emberi szenvedést is meghaladja. Shakespeare *Lear királyában* Lear maga lesz a bolond, amikor szenvedése az emberi méreteken túlnő, s a Bolond figurája attól kezdve eltűnik a darabból. Antoine Wateau *Gilles-jének* arca és megjelenése egyszerre a reményt, az álmodozást, a nevetségeset és a kiszolgáltatottságot fejezi ki.

A bohóc/bolond rendszerint az ironikus tudat megtestesítője. Az örült és a gyermek pszichéjéhez hasonul, az ártatlanság megtestesítője, a melankólia jelképe. Kétértelmű beszédével rendszerint sikerül kifigurázni a hatalmat. A szent örültként tisztelt bolondot az isteni igazság kimondójának tartották. Puskin drámájában, a *Borisz Godunovban*, akárcsak Muszorgszkij operájában, a *jurodivij*,⁹ a szent bolond Isten szavának öntudatlan kimondója.

Szolomon Volkov rámutat, hogy Sosztakovics azért élhette túl az iszonyatos harcot a hatalommal, mert jurodivijnek lett titulálva. Felöltötte az orosz népi kultúrából jól ismert bohóctípust, a szent együgyű álarcát, és így protestált az emberiség nevében.

Mit is tesz egy jurodivij? Kétértelmű viszonyt teremt a hatalom képviselői és önmaga között. Ezt tette Sosztakovics egész élete során. Bohócruhába bújt, hogy szabadon alkothasson, élhessen. „Pszichikuma mindig úgy működött, mint egy szuperérzékeny radar. Különösen feszültté tette, hogy Sztálin állandó figyelmének hatókörében kell élnie, s bármelyik pillanatban várhatja a csapást.”¹⁰ Félelme alakította életét, személyiségét, zenéjét. Szerepet játszott. Mindaz, amit elmondtak róla, csupán fikció volt. Ez a hozzáállás hazugnak minősíti? Csalónak? Nyilván nem. Túlélőnek minősíti. Zenéjében mindig őszinte volt és kompromisszumra képtelen, művészetének ereje által ki tudta fejezni a totalitarizmussal szembeni iszonyát. Mind ezt kizárólag zenei kódokban.

Kezdődjön a disputa

■ Állítólag Sosztakovics volt a Szovjetunió talán leghűségesebb zenei csemetéje. Ezt igazolandó azt is mondták, hogy az 5. *szimfónia* a szovjet ideológia kiváló példája, hiszen a szovjet munkásnép és Sztálin győzelmét ábrázolja: „a szovjet emberek heroikus munkáját megénekelve Dmitrij Sosztakovics a *Dal az erdőkről* című oratóriumban dicsőíti Sztálint, a természetátalakítás hatalmas tervének zseniális

megalkotóját.”¹¹ Erre Volkov így reagál: a mű „szovjet ideológiai töltete pusztán külsődlegesség, fügefalevél, s nem a mű lényege. De a hatalmasságok nagyon elégedettek voltak ezzel a fügefalevéllal.”¹²

Úgy tudtuk, hogy a *7. szimfónia* (1941) a német ostrom alatt álló Leningrádot jeleníti meg. Egyik témája (invázió-téma) a megszállást, illetve a megszállókat jelképező nagyszabású variációs szakasz. A nagyszabású zenei tabló gondolatisága ezzel állítólag ki is merül. De vajon kit is ábrázol Sosztakovics? Világos, hogy azokat, akik tönkretették Leningrádot. Pontosabban?

A hivatalos nyilatkozat, amit a szerző 1941 októberében tett közzé egy szovjet folyóiratban, így szól: „Eddig még egyetlen művemhez sem fűztem ajánlást, de ha sikerül befejezni szimfóniámat, Leningrádnak fogom ajánlani. Mert mindaz, amit ki-fejeztem benne, szülővárossal, Leningrád védelmének történelmi napjaival van kapcsolatban.”¹³

A Volkovval folytatott beszélgetésből kiderül, hogy „a *7. szimfónia* a háború előtt már ki lett találva, értelemszerűen nem lehet Hitler támadásaira való reakciónak értelmezni. Az invázió-témának semmi köze a támadáshoz. Más ellenségre gondoltam én, mikor komponáltam a művet. Semmi kifogásom az ellen, hogy *Leningrád* legyen a mű címe, de nem a támadás alatti Leningrádról szól, hanem arról a Leningrádról, amit Sztálin tönkretett, és amit Hitler csak befejezett.”¹⁴

Sosztakovics a zenén keresztül kódolta, tulajdonképpen egy beékelte zenei anyaggal, azt a végtelen iszonyatot, amit Sztálin ébresztett benne. A téma ellenállhatatlan tulajdonsága *tompa banalitása* a többi téma mellett. Nem repetitív, nem mintaszerű és semmiképp nem banális témák között foglal helyet. Úgy ugrik elő, mint egy kakukktójas:



A téma 12 ütemes periódusból áll, amihez hozzájön 9 ütem külső bővülés. Szemügyre véve a periódust, felfedezzük, hogy tulajdonképpen 8+4 ütemre tagolható, ahol a 4 beékelte ütem (2+2 ütem – bekarikázva az előző kottapéldán) egy Sosztakovics által felhasznált idézet Lehár *Víg özvegy* című operettjéből. A betoldás nélkül tulajdonképpen így nézne ki a periódus:



Lehár-idézet beékelés:



Érdekes módon pontosan ez a lehári idézet található meg Bartók *Concertójának* negyedik tételében is. Angi István zeneesztéta a következőket írta a *Concerto* kapcsán: „Rejtélyes látszatok mögött bujkál a torz gúnyos bírálata Bartók *Concerto IV. Intermezzo interrotto* tételében, a megszakított közjátékban. Az egyet-gondol-és-

mást-mond logikája itt a mellérendelés kontrasztjaiból következik oly módon, hogy az alternatívák közjátékát – miként a tétel címéből is következik – megszakítja egy villámcsapásként bevágó sátáni nevetés. Kinevetés ez a javából. Az előzmények látszateszményiségét leplezi le, s ezáltal szatírává erősíti az iróniát. Ám visszatekintve az előző dallamok kognitív térképéhez hasonló vonulataira, értelmezésük épp megváltozik, tartalmuk visszájára fordul. Az, amit szépnek hittünk, most igazi groteszk arcát tárja elénk.”¹⁵

A *Concertót* Bartók 1943-ban írta, tehát a 7. *szimfónia* után két évvel. Óhatatlanul fölmerül a kérdés, hogy vajon milyen módon találkozik a két mű egyazon idézet segítségével. Ezt a zenei találkozást igazán sokféle módon interpretálja a zenetudomány. Volkov szerint „Bartók Bélát úgy feldühítette a Sosztakovics-mű szerinte meg nem érdemelt sikere, hogy a szimfóniát szarkasztikusan ki is figurázta nemsokára megírt zenekari *Concertójának* negyedik részében.”¹⁶ Ujfalussy *Concerto*-elemzésében a következőkre tér ki: „A komolyra fordított, mélységesen lírai szerenádhang idézete világosan jelzi a tétel jelképes utalását Magyarországra. A brutális éji támadók dallamát pedig Sosztakovics polkaváltozatában, a szovjet zeneszerző egyik szimfóniájából idézi Bartók, ahol ugyancsak az idegen betolakodók hangjaként szólal meg.”¹⁷ Mindkét idézet arra utal, hogy Bartók megértette Sosztakovics kódolt beékelését. Ezt azzal egészítenénk még ki, hogy „Bartók már egy ifjúkori levelében felháborodottan, a sekélyes-idegenes zenei ízlés példajaként emlegette a *Víg özvegyet*”.¹⁸

Újraolvasva a Volkov-idézetet talán feltehetnénk a kérdést, hogy vajon Bartók ténylegesen a felháborodottságát fejezte ki. Úgy gondolom, hogy a bartóki eljárás ennél jóval súlyosabb jelentéstartalom hordozójává alakítja az idézetet.

Vajon a rejtett szatírát – jelen esetben a sztálini hatalom kifigurázását – Bartók nem érthette-e pontosan, jót nevetvén rajta? Ő igazán érthette. Átérezhette, hogy Sosztakovics csupán zenéjében tudja kimondani az igazságot. *Ő ne értette volna az „álarcot”?* Hivatalosan ugyan nem, mert ha leleplezi Sosztakovics bohócruháját, azzal életét veszélyezteti. Vajon nem szintén kódolt zenével reagált a titokra?

További kérdések helyett Ian MacDonald véleményét idézzük erről a szakasról: „alapvetően a harmincas évek sztálinista társadalmának szatirikus képe.”¹⁹ Jevgenyij Mravinszkij karmester megjegyzése sem elhanyagolandó ebben a tekintetben, aki szerint a téma „a stupiditás és a vaskos igénytelenség univerzálissá vált képe”.²⁰

A 7. *szimfónia* szovjet nemzeti hőst csinált Sosztakovicsból. A *Time* címlapján is megjelent a zeneszerző arcképe, amint egy orosz tűzoltósíksakot visel.²¹

A kilencedik a kilencedikek között

■ Egyrészt a zenetörténet numerikus „körülmenyei”, másrészt Sztálin elvárásai egy nagyszabású, lelkesült és nem utolsósorban győzelmi szimfónia kapcsán Sosztakovicsot valamiféle „nagy szovjet kilencedikre” kötelezték. A szerző fittyet hányt az elvárásokra.

A Szolomon Volkov által idézett Marian Koval zeneszerző a következőket jegyezte fel a szimfónia rádiópremierjéről: „A Zeneszerzők Szövetségében a rádió körül kialakult a zeneszerzők és zenekritikusok egy csoportja. Türelmetlenül és izgatottan várták a szimfónia közvetítésének kezdetét.» De amikor a meglepően rövid (mindössze huszonnégy perces), sem kórust, sem szólistákat nem szerepeltető 9. *szimfónia* közvetítése véget ért, »a hallgatók szétszéledtek, nagyon kínosan érezve magukat, mintha szégyenkeztek volna a Sosztakovics által nagy nyilvánosság előtt elkövetett zenei pimaszkodás miatt.« [...] Zenei pimaszkodás? Gyanítom, hogy ez volt a legenyhébb kifejezés, ami eszébe juthatott Sztálinnak, amikor meghallgatta Sosztakovics

művét. Ebben nyoma sem volt ünnepélyességnek vagy himnusszerűségnek, viszont annál több volt benne az irónia és a groteszk momentum. Koval rosszindulatú (és nyíltan denunciáló szándékú) megjegyzése szerint mintha »az öreg Haydn és az amerikai őrmester, Charlie Chaplinnek sminkelve magukat, grimaszokat vágva, időtlenül ugrabugrálva galoppoznának végig a szimfónia első részén.«²²

Szergej Szlonyimszkij visszaemlékezéseiben pedig a következőket írja: „Még mi, akkori kamaszok is azonnal megéreztük a zene eleven időszerűségét és szükségességét azokban a napokban. És tudat alatt fölfogtuk a 9. szimfónia polemikus értelmét, minden hamis fenségességgel, hamis monumentalitással és ünnepélyességgel szembeni időszerű gúnyosságát.”²³

Sztálin elégedetlen volt a kilencedikkel. Beethoven, Schubert, Bruckner (befejezetlen) és Mahler kilencedike után heroikus szimfóniát várt Sosztakovicstól. A történelmi pillanat – a második világháború vége – egy „szuperkilencediket” követelt volna, a „minden kilencedikek kilencedikét”.

Sosztakovics fricskát nyomott mindenki orra alá. A mű egyfajta zenei *comédie humaine*, antikilencedik, ahol az antihős maga Sosztakovics.

A zeneszerző egyik legjobban sikerült zenei vice az első tételben található. Az expozícióban egy „agresszív” harsona fontoskodón indítja fanfármotívumát (tisztá kvartugrás fölfelé). A reprízben türelmetlensége miatt hat alkalommal lép be rosszul, méghozzá túl hamar, mígnem hetedjére eltalálja a helyes belépést.

A jurodivijnek álcázott Sosztakovics ekkorra már Sztálin szemében is megváltozott. Engedetlenséget demonstrált szimfóniájával.

A jurodivij és a vándorkomédiás

■ Zeneszerzői pályafutása során Sosztakovics a vándorkomédiás alakjával, az orosz karneváli kultúra központi figurájával is hasonul. „Könnyen lehet, hogy a fiatal Mitya Sosztakovics még látta valahol a petrográdi Mars-mezőn e vásári mulattatók valamelyikének produkcióját az úgynevezett *rajok* műfajában. Szigorú értelemben véve ez a *rajok* az, amit ma Nyugaton peep-shownak neveznek: van egy láda, melybe belenézve egy speciális nagyítótüvegen keresztül egymást követő, gyakran bizony eléggé illetlen képeket lehet látni. Oroszországban ezt a képes ládikát »rajok«-nak nevezték (körülbelül »kis Paradicsom«), mert egyik legnépszerűbb képsorozata azt mutatta be, miként esett bűnbe Ádám és Éva a Paradicsomban (*Raj*).”²⁴

Nem tudjuk, hogy emlékezett-e ezekre az ifjúkori benyomásokra a zeneszerző 1948-ban, amikor a „zsdanovi” tanácskozás és „a nyomában elszabadult pogrombacchanália hatása alatt megkomponálta az egyetemes zenetörténet egyik leggyilkosabb szatírját – a maga úgynevezett *Antiformalista mutatványosbódéját*”²⁵ Azt mindenképpen tudjuk, hogy a történet Sosztakovics egyik korábbi sérelmét dolgozza fel, pontosabban a már említett inkriminációt, amikor a zeneszerzőt formalizmussal vádolták meg, amiért nem követte a szovjet nép épülését szolgáló propagandazenei irányzatot.²⁶ A művet természetesen kizárólag családi körben mutatta be – a zeneszerző életébe került volna, ha kiderül, hogy ő a szerzője annak a szatírának, melynek céltáblája Sztálin és Zsdanov.

Sosztakovics és a Kolozsvári Magyar Opera

■ A *Rajok* az 1948-ban induló antiformalista kampányt karikírozza. A mű ősbemutatója 1989 januárjában volt Msztyiszlav Rostropovics vezényletével, de nem került el Vlagyimir Askenazi és Vlagyimir Szpivakov figyelmét sem. Először 2005-ben,

majd idén februárban tűzte műsorra a *Rajyokot* a Kolozsvári Magyar Opera Demény Attila rendezésében.

Keresztes Sándor a mindenkori gyűlésvezetőt, a propaganda érvényesítőjét jelenítette meg főpincéri kosztümben. Elegáns fölénnyel, keserédes megvetéssel viseltett polgártársaival szemben. Könnyűszerrel irányított, szervezett, rendezett, és ha kellett, döntött.

A meglehetősen „áttetsző” neveket viselő Jegyinyicint, Dvojkint és Trojkint Laczkó V. Róbert alakította kiválóan. Jegyinyicin, azaz az egyes számú elvtárs (úgy mint Sztálin) egy grúz népdal, a *Szuliko* dallamát intonálja saját szöveggel. A szerző Sztálinra való célzása azonnal érthető, hiszen akkoriban mindenki tudta, hogy ez Sztálin kedvenc dala. Dvojkin elvtárs, azaz a kettes számú elvtárs (úgy mint Zsdanov) „szép és elegáns” zenét irányoz elő, amint azt a valóságban is nemegyszer tette. „Mi mind bátran harcolunk a szép zenének oldalán. Mert oly zene, mely nem melodikus, esztétikus, harmonikus, elegáns, az csak fogfúrógép, a zene révén elkövetett gyilkosság.”²⁷ Trojkin a klasszikusságra hívja fel a figyelmet. Glinka, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov arányos és szép muzsikájának szeretetére ösztönöz a *Kalinka* címet viselő népszerű ének dallam- és ritmusvilágán keresztül. A továbbiakban felsorolja azokat a műfajokat, amelyek „helyesnek” bizonyulnak a szovjet formalista és realista elvárás rendszerben.

A darab fináléjában fölsejlik *A corneville-i harangok* című francia operett (Robert Planquette) kánkánszerű zenéje, melyben a nézőtér fölszólítást kap a burzsoá eszmék elleni harcra.

Demény Attila rendezésében Sztálint nem a megszokott falon lógó arckép jelenítette meg, hanem egy kulináris cikként felszolgált tortamellszobor, amit színész, néző egyaránt elmajszolhatott a színdarab végén. Ebben a koncepcióban egyértelmű, hogy a bálványkép lerombolódik, fölemészttődik, vagy éppen fölemészti saját magát. És az is bizonyos, hogy a sütemény émelvítően édes íze pontosan a keserű emlékek felelevenítését robbantja ki, közölve érzéseinknek, hogy attól, mert ledönthető, szétszedhető vagy éppen fölfalható a történet, mégsem felejthető egyhamar.

A *Rajyok* egy rendkívül merész zenei szatírája a szovjet bürokrácia abszurd struktúráinak. Angi István egyik elemzésében olvashatjuk a következőket: „Egy orosz anyanyelvűvel folytatott beszélgetés során rákérdeztem a *Rajyok* szó jelentésére. A rögtöni válasz: az égne a becézése – egecske. Továbbá kicsi mennyországot is jelenthet, persze csak azoknak, akik benne vannak a kukucska-ládában vagy a mutatványos bódében, nekünk már nem, akik belenézünk.”²⁸

Sosztakovics legfeljebb titokban, sőt szinte egyáltalán nem beszélt a műről, hiszen abban az időben a párt irányvonalától való legcsekélyebb, akár csak képzeletbeli elhajlás is a teljes pusztuláshoz vezethetett. „»Egy lépés jobbra, egy lépés balra – már szökésnek számít«²⁹ – szölt az orosz munkatáborokban élő foglyokhoz intézett közlemény.

Konklúziók

■ A személyes és a politikai dráma megdöbbentő művészi erejű zenévé kristályosodott ki Sosztakovics életművében. Munkássága olyan problémákat vet fel, amelyek messze túlmutatnak a zenén magán. Kérdéseket tesz fel a művész lelkiismeretével, morális szerepével kapcsolatosan, az emberiség sorsáról elmélkedik a háború és a tömeges elnyomás kilátásai közepette, valamint a belső életről a történelem talán legvéresebb századában. Pályafutása nagy részét Sztálin uralma alatt töltötte, és tudta, hogy ez mit jelent.

Sosztakovics zenéje beszél, üzeneteket rejt egy álarcban leélt életről, tapasztalatról, a sztálini terrorról. Feladatunk dekódolni ezeket az üzeneteket. Célunk kihallani alkotásaiból a gyakran kegyetlen körülmények között, szorongva íródott művek ragyogó ironikus arzenálját, a kimondottan szatirikus zenei idézeteket és egyéb „jelzéseket”, amelyek érvényesítik művészetének integritását a totalitárius elnyomással szemben.

Mindaddig nem fogjuk tudni megérteni Sosztakovicsot – mondja Robert Greenberg –, ameddig meg nem ismerjük szörnyű történetét. Esetleg utána reménykedhetünk abban, hogy közeledni tudunk hozzá, illetve „művészetének teljes és valódi jelentéséhez, amit a törekeny, félénk, zseniális zeneszerző hagyott ránk, a szerencsés utókorra”.³⁰

■ JEGYZETEK

1. Lásd In memoriam Dmitrij Sosztakovics. (Szerk. Breuer János) Zeneműkiadó, Bp., 1976; Szolomon Volkov: Sosztakovics és Sztálin. Napvilág Kiadó, Bp., 2006.; David Fanning – Laurel E. Fay: Shostakovich. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Ed. Stanley Sadie) MacMillan Publishers Ltd., London, 2001; Shostakovich Studies. (Ed. David Fanning) Cambridge University Press, 1995; Ian MacDonald: The New Shostakovich. Fourth Estate, London, 1990. stb.
2. Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei. (Szerk. Szolomon Volkov. Ford. Pándi Marianne) Európa Könyvkiadó, Bp., 1997.
3. „Ez a könyv annak idején hatalmas szenzációt keltett; feltárta Sosztakovics vívódásait, a nagy tehetségű alkotónak azon igyekezetét, hogy hű maradjon önmagához és művészi elveihez még akkor is, ha kénytelen-kelletlen belekényszerült a hatalommal való macska-egér játékba.” Szőke Katalin: A művész és a zsarnok paradigmája. Sosztakovics és Sztálin. <http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=2816>
4. Robert Greenberg: Great Masters: Shostakovich: His Life and Music. Teaching Company, 2002.
5. Donald MacLeod: Shostakovich – Composer of the Week. BBC 3 rádiófelvétel.
6. Kertész Iván: Dmitrij Sosztakovics: Katyerina Izmajlova. In: Miért szép századunk operája? Gondolat Kiadó, Bp., 1979. 271.
7. Gringoire: A bolondok hercege. In: A rütség története. (Szerk. Umberto Eco) Európa Könyvkiadó, Bp., 2007. 140.
8. Rotterdami Erasmus: A balgaság dicsérete. Magyar Helikon, Bp., 1960. 92–93.
9. „1. Megszállott, félkegyelmű, balga; 2. szent ember, szent örült, aszkéta, jós.” Lásd Hadrovics László – Gáldi László: Orosz–magyar szótár. Akadémiai Kiadó, Bp., 1951. 941. „Jure = jogilag, jog szerint, joggal; juror = esküdtsek tagja.” Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára. Akadémiai Kiadó, Bp., 1994. 371–372.
10. Szolomon Volkov: Sosztakovics és Sztálin. Napvilág Kiadó, Bp., 2006. 224.
11. Szovjetszkaja muzika na pod...? [A szovjet zene... után?]. Moszkva–Leningrád, 1950. 8. In: Szolomon Volkov: i. m. 243.
12. Uo. 244.
13. Berlász Melinda: Sosztakovics: VII. szimfónia, In: In memoriam Dmitrij Sosztakovics. 130.
14. Robert Greenberg: i. m.
15. Angi István: A bartóki dallamvilág retorikája. Parlando 2007. 2. 20–21.
16. Szolomon Volkov: i. m. 181.
17. Ujfalussy József: Bartók Béla. II. Gondolat Kiadó, Bp., 1965. 346.
18. Uo. 347.
19. Ian MacDonald: i. m. 159.
20. Uo.
21. „Sosztakovics [...] aranyozott tűzoltóságokban, céltudatosan és bátran tekint valahová előre, mögötte pedig égő épületek és a levegőben szállongó kottalapok láthatók. A képalírás pedig: »A tűzoltó Sosztakovics: a Leningrádra ledobott bombák robbanása közepette ő a győzelem akkordjait hallotta.«” Szolomon Volkov: i. m. 181.
22. Szovjetszkaja muzika 1948. 4. 16. In: Szolomon Volkov: i. m. 206.
23. Szovjetszkaja muzika 1976. 9. 17–18. In: Szolomon Volkov: i. m. 207.
24. Uo. 226.
25. Uo. 227.
26. A formalista népellenes irányzathoz sorolt zeneszerzők listája: Dmitrij Sosztakovics, Szergej Prokofjev, Aram Hacsaturján, Visszarion Sebalin, Gavriil Popov és Nyikolaj Mjaszkovszkij.
27. A librettót maga Sosztakovics írta, fordította Kertész Iván.
28. Angi István: Muszorgszkij, majd Sosztakovics ironiája a Rajok című pamfletben. Kézirat. A Partiumi Keresztény Egyetem A zenei iróniáról tegnap és ma című kutatási projekt része.
29. Szolomon Volkov: i. m. 233.
30. Robert Greenberg: i. m.

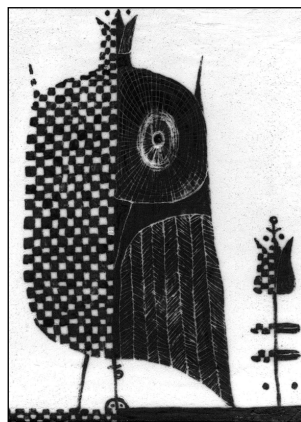
ZOMBOLA PÉTER

ARVO PÄRT KOMPOZÍCIÓS MÓDSZERE ÉS MŰVEI AZ ALKALMAZOTT ZENE TÜKRÉBEN

Középiskolás koromban találkoztam először Arvo Pärt zenéjével. Elementáris hatással volt rám zenéjének tisztasága, időkezelése, mélysége és végletekig menő egyszerűsége. Lassan másfél évtized elteltével sem csökken zenéje iránti lelkesedésem és nagyrabecsülésem. Mikor felvételt nyertem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktoriskolájába, egyértelmű volt, hogy disszertációmát Pärt művészetének fogom szentelni, hiszen a ma élő zeneszerzők közül ő gyakorolja rám továbbra is a legerősebb hatást. Cikemben rövid áttekintést kívánok nyújtani a szerző életéről, műveiről, kompozíciós módszeréről és zenéjének filmbeli megjelenési formáiról.

Élete

■ Arvo Pärt 1935. szeptember 11-én született Észtországban, a Tallinn közelében fekvő Paide nevű kisvárosban. Háromévesen – szülei válása miatt – Rakverébe költöznek édesanyjával. 1940 júniusában a Vörös Hadsereg megszállja Észtországot, majd augusztus 6-tól Észt Szovjet Szocialista Köztársaság néven 16. tagköztársaságként a Szovjetunióhoz csatolják. 1941-től hároméves német megszállás következik, majd 1944-től az ország újra a Szovjetunió tagköztársasága egészen az 1991-es független második Észt Köztársaság kikiáltásáig. A háborús esztendőket vidéken vészeli át a család. Sokoldalú zenei képzésben részesül: hétévesen elkezd zeneiskolai tanulmányait zongora, majd később oboa szakon is, oboázik az iskolai zenekarban, ütözik egy könnyűzenei együttesben,



Nincs előre kiszámítható nyitó vagy záró hang, bármilyen hangzat kikeverhető a hét hangból, ezáltal egy állandó hangzskép jön létre. Ez az epikus zene remekül kiegészíti az előző évszázadok nagyrészt drámai és lírai zenéit.

továbbá énekel az iskolai énekkarban. Egyre többet improvizál, tizennégy éves korában írja első darabjait. Tizenhét évesen *Meloodia* című zongoradarabjával elindul élete első zeneszerzői versenyén. 1954-től tanulmányait a tallini Zeneművészeti Szakközépiskolában folytatja zeneszerzés szakon. Tanárai Harri Otsa és a Magyarországon kórusműveiről is jól ismert Veljo Tormis. Stúdiumait kötelező katonai szolgálat szakítja meg közel két évre, majd '56-ban visszamegy a középiskolába. 1957-ben sikeres felvételit követően a Tallin Conservatory növendéke lesz, tanára Heino Eller, akinek keze alatt neves zeneszerzők egész sora tanult. Ellernél folytatott tanulmányai során találkozik először Schönberg, Webern és Boulez zenéjével, hatásukra kezdi el foglalkoztatni a szerializmus. Fontos megemlíteni, hogy az első észti szerialista kompozíció is az ő nevéhez fűződik: *Nekrolog* című zenekari darabját 1960-ban írja. 1958-tól 1967-ig az Észti Rádió munkatársa, emellett a tallini Pioneer színház zenei vezetője. 1962-ben megnyeri a Szovjetunió Fialat Zeneszerzőinek Versenyét, diplomakoncertjét 1963-ban tartja. A hatvanas években főként szerialista művekkel jelentkezik, a hetvenes évek szerény termése és többéves alkotói válsága után az általa kifejlesztett ún. tintinnabuli rendszernek köszönhetően a nyolcvanas években készülnek el az életmű gerincét adó – többnyire a cappella vagy oratorikus – mester-munkák: mindenekelőtt a *Passio*, továbbá a *Stabat Mater*, a *Te Deum*, a *Miserere*, a *Tabula rasa*, a *Spiegel im Spiegel*, a *Hét Magnificat-antifóna*, a *Magnificat*, a *De profundis*, a *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, és még hosszan sorolhatnánk. Egyre növekvő népszerűségében nem kis része van művei kiváló és elhivatott előadóinak: Paul Hillier, Tonu Kaljuste, Stephen Layton, Gidon Kremer, Dennis Russel Davies, Neeme Järvi, Estonian Philharmonic Chamber Choir, Tallin Chamber Orchestra, The Hilliard Ensemble, Lithuanian Chamber Orchestra, Poliphony Chamber Choir, Staatsorchester Stuttgart, Tonus Peregrinus, Theatre of Voices, The Pro Arte Singers, hogy csak néhány nevet és együttest említsünk a teljesség igénye nélkül. Ezenkívül számos színpadi kísérőzenét, illetve filmzenét komponált, meglévő kompozícióit előszeretettel használják fel a legkülönbözőbb filmrendezők: Michael Mann, Gus van Sant, Tom Tykwer, Werner Herzog, Jean-Luc Godard, François Ozon, Janisch Attila, ugyancsak a teljesség igénye nélkül, csupán a legismertebb neveket kiemelve.

Az emigráció lehetősége már a hetvenes években foglalkoztatta Pärtet és családját. Főleg feleségének hatására 1980 januárjában végleg elhagyja hazáját, majd – az eredeti úti cél, Izrael helyett – Bécsben telepszik le nejével és két fiával. A következő évben Berlinbe költöznek, és a mai napig ott élnek. 1996-ban az American Academy of Arts and Letters tagjai sorába választotta, a Classical Brit Awards 2003 kortárs zene kategóriájának kitüntetettje, 2005-ben a modern európai egyházzene megteremtésében vállalt szerepéért Európai Egyházzenei Díjban részesült, 2007-ben a Léonie Sonning dán alapítvány zenei díját kapta. Hetvenedik születésnapját világszerte ünnepelték: szimpóziumok, új CD-k, tematikus adások komolyzenei rádiókban és a Mezzo televízióban, természetesen rengeteg koncert kíséretében. A szerző hetvenötödik születésnapja tiszteletére 2010-ben nagyszabású konferenciát tartottak az Egyesült Államokban, Bostonban. Emellett aktív közéleti tevékenységet is vállal: új művet komponált a korábbi észti miniszterelnök emlékére, *Lennartile* címmel. *La tela traslata* című zenekari darabját a 2006-os torinói Téli Olimpia nyitókoncertjére írta. Elkészült az életét bemutató dokumentumfilm is Dorian Supin rendezésében, *24 Preludes for a Fugue* címmel, mely szakmabeliek és laikusok számára egyaránt érthető formában tárja elénk a szerző élettörténetét, alkotói módszerét, darabjai próbafolyamataiban játszott szerepét, pedagógiai rátermettségét és életszemléletét.

■ A *Négy Könnyű Táncdarab*, a két *Szonatina* és a *Partita* mind Pärt tanulóévei alatt, az ötvenes években készült zongoradarabok, melyekben főleg a francia Hatok, valamint Sztravinszkij és Prokofjev neoklasszicizmusa köszön vissza. A zongoraközpon-tú gondolkodás mellett fontos megemlíteni a *Meie Aed (Our Garden)* című kantátát, melynek érdekessége, hogy ez az egyetlen észti nyelvű kompozíció a szerző eddigi életművében. A hatvanas években már igen komoly, maradandó művek születnek, újabb irányzatokhoz vonzódva és a nyugat-európai zenei tendenciákat is figyelembe véve. A hatvanas években keletkezett főbb művek: a *Nekrológ*, a zeneakadémiai tanárának, Heino Ellernek ajánlott 1. *szimfónia*, a 2. *szimfónia*, a Luigi Nonónak ajánlott *Perpetuum Mobile*, a *Collage sur B-A-C-H*, a Msztiszlav Rosztropovicsnak ajánlott, *Pro et contra* alcímű *Csellóverseny* és a *Credo*. Ebben a periódusában Pärt a szerializmus feltétlen híve, műveinek nagy része ezzel a technikával készül. Fontos kiemelni a *Nekrológ* című zenekari darabot mint az első észti szerialista kompozíciót. A tizenkét hanggal való komponálással párhuzamosan kollázstechnikával is kísérletezik a szerző: talán legjobb példa erre a *Csellóverseny*, amelynek már az alcíme is ezt a technikát sejteti. Idézet kontra „saját” anyag. A *Collage sur B-A-C-H* című kompozíció is ebbe a kategóriába tartozik, a címe, azt hiszem, nem szorul további magyarázatra. Pärt korai művei sajnos nem tartoznak a 20. századi repertoár legtöb-bet játszott darabjai közé, pedig néhány közülük – véleményem szerint – megérdemelné a figyelmet. Mindenekelőtt a *Perpetuum Mobile* világos, újszerű formakezelésével, a szerializmus repetitív ritmikai eszközökkel való keresztezésével, a hagyományos zenei formák figyelmen kívül hagyásával. A másik figyelemre méltó kompozíció egy kórusmű, az 1963-as *Solfeggio*, mely a több mint tíz évvel későbbi gondolko-dásmódot és stíláris felfogást előlegezi meg statikusságával, minimalizmusával, szillabikusságával és homogenitásával, zárányt képezve ezzel a hatvanas évek leg-inkább szerialista darabjai között.

Az 1968-as *Credo* megírása után az útkeresés évei következnek. Ennek a bizo-nyos útkeresésnek egy igen korai fázisa a 3. *szimfónia*, amely a Pärtnél bekövetke-zett alapvető szemléletváltozás első állomása. Ebben az öt évben kezd el behatóan foglalkozni az 1600 előtti szakrális zenéssel, különös tekintettel a gregorián énekre, a korai polifónia mestereire – Perotinus, Machault, Ockeghem –, illetve Palestrina ze-néjére. A 3. *szimfónia* stílárisan sokkal eklektikusabb és kevésbé megoldott darab, mint a hatvanas évek kompozíciói, ám világosan érezhető, hogy valaminek végérvé-nyesen vége van, és valami új fog következni, mely nem az előző évszázadok főleg kontrasztalapú formaalkotásából indul ki, hanem kitágítja a határt mind időben, mind pedig földrajzilag. Így képződik meg a tintinnabuli rendszer, a hetvenes évek második felétől használt kompozíciós módszer, melyet a következőkben fogok rész-letesebben ismertetni.

A tintinnabuli rendszerrel készült művek többsége latin nyelvű vokális mű, azon belül is főleg vegyes karra írt kompozíció. Legjelentősebbek és legismertebbek ezek közül a *Magnificat*, a *Summa*, a *Hét Magnificat-antifóna*, a *Kanon Pokajanen*, a *De profundis* és a *Nunc dimittis*. A latinon kívül angol, orosz, olasz és német nyelven komponál még a szerző ebben a korszakában. Az életmű gerincét három oratorikus mű alkotja: a *Passio*, a *Te Deum* és a *Stabat Mater* (bár élő szerzőnél kockázatos a rangsorolás, mégis az 1982-es *Passiót* gondolom Pärt legkiemelkedőbb és legidőál-lóbb remekművének). További népes halmazt alkotnak vonózenekari művei, min-denekelőtt a *Fratres*, a *Silouan's Song*, a *Cantus in Memory of Benjamin Britten* és a *Tabula rasa*. Meglepő módon kevés szimfonikus zenekari művet írt eddig a szerző, megemlíthető ezek közül a *Lamentate*, a *La tela tralata* és a 4. *szimfónia*. Nem túl

népes a kamaraművek kategóriája sem: kamarazenéből a szólóhangszerre és zongorára írt *Spiegel im Spiegel*, a vonósnégyesre komponált *Psalom*, valamint a rézfúvós hangszerekre és ütősökre hangszelert *Arbos* a legjátékosabb darabok. Zongorára és orgonára írt csak szólóműveket a szerző. Az előbbi csoportba a *Für Alina* és a *Variationen zur Gesundung von Arinuschka*, az utóbbiba pedig az *Annum per annum* és további három kompozíció tartozik.

Kompozíciós módszere

■ A hetvenes évek második felétől Pärt az általa kidolgozott ún. tintinnabuli rendszer használatával komponál. A tintinnabuli latin eredetű szó, jelentése: harangocskák. Származékai megtalálhatók a mai angol nyelvben: tintinnabulum, tintinnabulation, tintinnabulate, tintinnabulary. Kevés hangból építkező zenéről van szó, melyben hangsúlyozott szerepe van az alaphangra épített hármashangzatnak. A hangrendszer általában hét hangból áll, mely vagy az eol, vagy az összhangzatos moll, vagy az ión hangsornak felel meg. Nincs előre kiszámítható nyitó vagy záró hang, bármilyen hangzat kikeverhető a hét hangból, ezáltal egy állandó hangzaskép jön létre. Ez az epikus zene remekül kiegészíti az előző évszázadok nagyrészt drámai és lírai zenéit.

A *hangmagasságot* vizsgálva a tintinnabuli rendszerben két, jól elkülönülő szólamtípust különböztetünk meg. Az első maga a névadó, a *tintinnabuli* szólam, a második a *melodic*.

A *melodic* (M) szólam főleg szekundlépésekből építkezik, terc is gyakran előfordul, a kvart vagy annál nagyobb lépések is létező elemei a rendszernek, ám jóval ritkábbak, mint az előbb említett két hangköz, és általában kiegyenlítik ezeket a lépéseket. Nagyobb fölugrás után általában lefelé fordul, nagyobb leugrás után pedig fölfelé ível a dallam. Emelkedő mozgás esetében, két egymást követő ugrás közül az első a nagyobb lépés, a második kisebb. Lefelé irányuló mozgásnál fordítva történik: előbb jön a kisebb hangköz, aztán a nagyobb. A szekvenciákat mindig kerüli a szerző. Az eddig elhangzott kritériumok, azt gondolom, nem új keletűek, ezt néhány példával könnyen bebizonyíthatjuk:

Ky - ri - e

e - le - i - son.

A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma

In - tro - i - vit er - go i - te - rum in prac - to - ri - um Pi - la - tus,

Az első idézet a gregorián *Fons bonitatis* Kyrie-dallama. A második Palestrina öt-szólamú *Ave Maria*-offertóriumának kezdő részének szoprán szólama. A harmadik Arvo Pärt *Passiójából* a basszus evangélista szólamának néhány üteme. Az előbb felsorolt

kritériumok mindhárom példára remekül illenek. A dallamívet tekintve nem sok különbség mutatkozik: kiegyensúlyozottság, világos vonalvezetés, semmi szimmetria vagy szögletesség. A gregorián dallam második sorának elején, a Palestrina-példa első két ütemében, a Pärt-részlet 4–5. ütemében tapasztalható nagyobb, felfelé irányuló ugrás mindhárom esetben megnyugtatóan ki van egyensúlyozva. Az egyetlen különbség talán a dallamív tetőpontjának kezelésénél mutatkozik, melyre a gregorián és reneszánsz vokális zene jóval nagyobb figyelmet fordít. Gyakori, hogy két M-szólamnál a második az elsőnek a tükörfordítása. Az M-szólam ambitusa általában nem több egy oktávnál, ennek a ténynek bizonyára nem kis szerepe van az M-szólam könnyebb előadásában. Nem úgy a *tintinnabuli* (T) szólam, amely általában túllépi az oktávot, és esetében a duodecima, illetve tredecima távolság az általános.

A T-szólamot könnyű felismerni, ugyanis mindig a hangrendszer első, harmadik és ötödik hangjain, tehát az alaphármason mozog, kizárólag az M-szólammal megegyező tonalitásban. A hangközöket tekintve – szemben az M-szólam apró lépéseivel – csak terc-, kvart-, szext- és oktávlépés képzelhető el, továbbá nem ritka az oktáv plusz terc, illetve az oktáv plusz kvart kombináció sem. A pihentető szekundok ebben a szólamban nincsenek jelen, ezáltal előadása jóval nehezebb, mint az M-szólamé. A nagy ugrások ellenére is viszonylag könnyen énekelhetőek az ilyen technikával komponált szólamok, köszönhetően a sok regiszterváltásnak; ennek ellenére előadásához mindenképp jól képzett énekes előadók szükségesek. A két szólam találkozási pontjaiból adódó konszonanciák és disszonanciák biztosítják azt az állandó hangzsképet, amely Pärt zenéjét oly egyedivé teszi.

A művek *ritmikailag* nem túl differenciáltak. Általában három- vagy négyféle ritmusérték van, de előfordul, hogy két értékből építi föl az egész darab ritmikáját. Nincsenek bonyolult képletek, éles vagy nyújtott ritmusok, a szinkópák és átkötések is viszonylag ritka vendégek. A művek többnyire monotematikusak, nincs kontrasztanyag, egyetlen ötletből épülnek föl, általában teljesen homogének. Szemben a ránk maradt romantikus szemlélettel, mely szerint egy zenekari darabban általában több zenei szál fut egyszerre, itt maximum két- vagy csupán egyféle dolog történik, tehát ritmikailag nem túl komplex a zenei textúra.

A *hangszínek* iránti, a 18. század második felétől napjainkig ívelő megnövekedett figyelem Pärtre általában nem jellemző. Nem érdeklik az egy-egy hangszerben rejlő különböző játéktechnikák, egzotikus játékmódok, effektek, új fogástáblázatok. A tintinnabuli technikával készült művek hangszerelése leginkább a barokk szerzők instrumentális zenéjét juttathatja eszünkbe, amelyben a horizontalitás volt a meghatározó. Nem kaptak a különböző hangszercsoportok egymástól eltérő feladatokat, hanem az adott dallam hangterjedelmét, elhelyezkedését és prioritását figyelembe véve szinte bármely hangszer játszhatta a szólamot.

Az oktávoktatózás igen ritka a tintinnabuli rendszerben, mivel a szólamok elveszítik ily módon önállóságukat, amit a szerző igen fontosnak tart megőrizni. Néhány példa természetesen van rá, de nem jellemző ezen korszak hangszerelésére.

Pärt művei általában *dinamikailag* sem túl differenciáltak, az esetek többségében egy formai egység – szakasz, tétel, frázis – egy dinamikai előírást követ.

Találkozhatunk azonban dinamikai váltásokkal is egy-egy tétel közben, ezek általában a barokk mintát, a teraszos dinamikát követik. Erősítés és halkítás is előfordul, bár jóval kevesebb szer, mint a teraszos dinamikai megoldások, és az esetek többségében folyamatos, lineáris crescendo vagy decrescendo használatos. Gyakran egy zenei egység egyetlen crescendóra vagy diminuendóra épül. Igen gyakoriak a szélsőséges dinamikai előírások, főleg a halk dinamikai sávban, nemegyszer fordul elő ppp, sőt pppp jelzés.

Pärt művei az alkalmazott zene tükrében

■ Végül elengedhetetlennek tartom, hogy néhány szót szóljak Pärt zenéinek egyéb művészeti ágakban való felhasználásáról. Mint azt már előljáróban említettem, a hatvanas években Pärt az Északi Rádió munkatársa, emellett a tallini Pioneer színház zenei vezetője, így igen sok kísérőzenét írt színházi előadásokhoz és rádiójátékokhoz, emellett rengeteg tapasztalatot szerzett az alkalmazott zene terén. Érdeklődése fokozatosan a film felé fordul, majd az utóbbi évtizedben ő kerül a filmrendezők érdeklődésének fókuszába.

Michael Mann 1999-es *Bennfentes* című filmjében (*The Insider*) részletet hallhatunk a *Litany*ból. A kilencvenes évek végének egyik legnagyobb vihart kavart amerikai bírósági perét dolgozza fel a film, melynek során Mississippi és negyvenkilenc másik állam kétszáznegyvenhatmilliárd dolláros keresetet nyújtott be a dohányipar ellen. Az igaz történeten alapuló – a Michael Manntól már megszokott módon – monumentális, százhatvan perces filmpoz Al Pacino és Russel Crowe főszereplésével készült.

A *Cantus in Memory of Benjamin Britten* majdnem egészében felhasználásra kerül az Oscar-díjas dokumentumfilm-rendező Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című opusában (2004). A film George W. Bush valószerűtlen felemelkedését mutatja be, melynek eredményeként egy olajbizniszben tevékenykedő bukott üzletemberből a világ vezető nagyhatalmának első embere lett. Ezt követően Moore bemutatja, milyen szoros baráti szálak fűzik a családot és üzlettársaik körét a szaúd-arábiai királyi családhoz és a bin Laden-rokonsághoz. A 2001. szeptember 11-i New York-i tragédia képsorai alatt a mű első és utolsó szakasza hallható.

A független filmes Gus van Sant 2002-ben elkészítette az utóbbi évtized egyik legmegrázóbb filmjét, a *Gerryt*, amit a *Spiegel im Spiegel* és a *Für Alina* tesz még fejlethetlenebbé. Az erős Tarr Béla-hatást mutató film – akinek a rendező külön köszönetet mond a filmvégi feliratban – egy gyönyörű road movie keretén belül kibontakozó kétszemélyes dráma, Casey Affleck és Matt Damon szereplésével. A *Spiegel im Spiegel* a film nyitó és záró képsorai alatt hallható, keretet ad a filmhez, míg a *Für Alina* háromszor, a hosszú beállítások alatti passzázok alatt tölti ki a dramaturgiai üresjáratokat.

Egy 2006-os ausztrál filmdráma, a *Candy* szintén a *Cantus* használja (*Neil Armfield: Candy, Film Finance, 2006*). Dan – a nemrég tragikus hirtelenséggel elhunyt Heath Ledger – költő szeretne lenni, Candy (Abbie Cornish) pedig festő; elsőprő, szenvedélyes szerelmük a legnagyobb boldogság szabadságával ajándékozza meg a párt, ám a kábítószer-függőség egyre mélyebbre taszítja őket. Neil Armfield rendező remekül ellenpontozza a film legrámaibb kulminációs pontját Pärt szikár, epikus zenéjével, elementáris hatást kiváltva ezzel a bipolaritással.

A *Gerry*hez hasonlóan a *Spiegel im Spiegel* és a *Für Alina* párosa alkotja a zenéjét Tom Tykwer *A gyilkosok is a mennyországba mennek* (*Heaven, 2002*) című, Krzysztof Kieslowski forgatókönyvén alapuló filmjének. Egy angoltanárnő (Cate Blanchett) megpróbálja saját kezébe venni az igazságszolgáltatást, ám végül balul üt ki a dolog, letartóztatják, később megszökik a fogságból. A *Für Alina* itt is keretbe foglalja a filmet, míg a *Spiegel im Spiegel* éppen az aranymetszésnél hallható, nyugodtsága és monotonitása még jobban kiemeli a vonat száguldásának dinamizmusát.

Végül egy magyar filmről is essék szó. A 2004-ben a 35. Magyar Filmszemlén fődíjas, *Másnap* című film rendezője Janisch Attila. Esetében a Tarr Bélára emlékeztető, a Mecsektől a Káli-medencén át a Bükkig forgatott, gyönyörű képekben bővelkedő, lassan kibontakozó történet és Pärt zenéjének időkezelése nagyon jól kiegyensúlyozott egymást.

Még hosszan tarthatna a felsorolás, Jean-Luc Godard-tól Claude Milleren keresztül François Ozonig. Számos európai, amerikai és távol-keleti rendező használta és használja továbbra is Arvo Pärt műveit, ezen filmek listája már napjainkig is hozzávetőlegesen nyolcvan filmcímet tartalmaz, szinte minden műfajban. Nem feledkezhetünk meg végül a róla forgatott dokumentumfilmről sem. A *24 Preludes for a Fugue* című film Dorian Supin rendezésében kiváló áttekintést nyújt a szerző életéről, munkásságáról, munkamódszeréről és világgképéről, melyet koncertrészletek tesznek még élvezetesebbé.

■ IRODALOM

Paul Hillier: Arvo Pärt. Oxford University Press, 1997.

Arvo Pärt: Collected Choral Works. Universal Edition, 1999.

David Pinkerton: Minimalism, the Gothic Style, and Tinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt.

<http://www.arvopart.org/analyses.html>

www.arvopart.info

www.arvopart.org

www.imdb.com

www.grovemusic.com

www.fidelio.hu

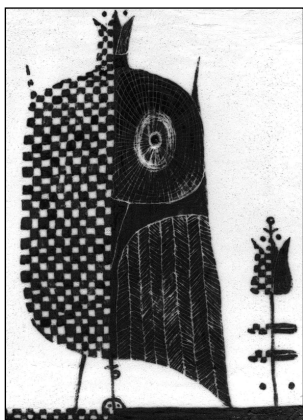
www.universaledition.com



FAZAKAS ÁRON

A FILMZENE VONZÁSÁBAN

Kérdezett Fekete Adél



Fazakas Áron zeneszerző eredetileg orvosi pályára készült, de a rockzene irányából közeledve végül a zeneszerzést választotta hivatásul. A kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia elméleti szakának elvégzése után (1997) mesteri fokozatot szerzett zeneszerzésből (1998), majd doktori címet, ezúttal filmzeneszerzésből (2010). Jelenleg posztdoktori képzésben vesz részt a Bukaresti Nemzeti Zeneművészeti Egyetem MIDAS projektje révén, ezzel párhuzamosan a Sapientia Egyetem kolozsvári Filmművészet, fotóművészet, média szakán filmzenét és filmhangot oktat. 2004 óta műveit rangos hazai fesztiválokon (Kolozsvári Zenei Ősz, Modern Kolozsvár) és szülőesteken is megszólaltatták. Ezekben a zeneszerző sokszor nemcsak a komolyzene adta lehetőségekkel él, hanem felhasználja a rock és a dzsessz kínálta lehetőségeket is. Művészetének talán legfontosabb irányvonala mégis a filmzene, mely különlegessége miatt beszélgetésünk középpontjában áll.

■ – Egy kulcskérdéssel indítanám beszélgetésünket: hogyan kell jó filmzenét írni? Egyesek azt mondják, a filmzene legyen hallhatatlan, míg a híres rendező, Szergej Eisenstein egyenlő rangra emelte a képpel...

– A hang kapcsolata a képpel mint konvencióval már a némafilm idején beépült a néző tudatába. A némafilmhez viszonyítva azonban a hangosfilm zenéjének szerepe lényegesen megváltozott és kibővült: már nemcsak a hangulatteremtő zenei kíséret szerepét képes ellátni, hanem a képi elemhez megközelítően azonos jogokat nyert dramaturgiai alkalmazásra, bár ez utóbbival még mindig nem lett teljesen egyenrangú, és Zofia Lissa lengyel filmesztéta/zenetudós véleménye szerint valószínűleg nem is lesz soha. Egy jól megírt filmzene nem ismétli, hanem kiegészíti a képsor mondani-

...az alkotói tudat és mondanivaló az elsődlegesen fontos, a többi csak eszköz és stílus.

valóját, így a kép és hang kölcsönhatásából új esztétikai és dramaturgiai minőség születik, amelyet külön-külön egyik elem sem tudott volna megteremteni.

– *Vegyük egy konkrét példát annak illusztrálására, hogy miben különbözik a hagyományos zeneszerzés a filmzeneszerzéstől. Hogyan oldandó meg egy viharjelenetet egy szimfonikus költeményben, illetve egy filmzenében?*

– A tisztán hangszeres autonóm zene képtelen hallgatóságának egyértelműen megfejthető szemantikai tartalmat továbbítani, ezért ritkán választ vizuális elemeket tükrözése tárgyául. Még a programzenei műfajok (mint az általam említett és a 19. században oly népszerű szimfonikus költemény) is csupán a képi elemek által kiváltott érzéseket és hangulatokat próbálják meg teljesen szubjektív módon tükrözni. Filmzenét egészen más módon kell komponálni, mint autonóm zenét, hiszen törvényszerűségei jelentős mértékben különböznek az előbb említettől. A mozgóképnek önálló és konkrét tartalma van: látjuk, hogyan esik az eső, látjuk, hogy villámlik... Ha egyszerre lépnek fel, a vizuális elem konkretizálja a zenei szerkezeteket, a zene viszont általánosítja az ábrázolás jelentését. Viharjelenetünk filmzeneje tehát a képsor dramaturgiájától, valamint a rendező-zeneszerző alkotói szándékától függően a legkülönbözőbb módon alakulhat ki, hiszen szolgálhat illusztrációul, stilizálhat zörejhathatásokat, lehet a zeneszerző szubjektív kommentárja, de valami meg nem mutatottak a jelképévé is válhat, és a zene által betölthető filmbeli funkciók felsorolását sokáig folytathatnánk.

– *A Szerződés (2010) című film zenéjéről is kérdeznék, megírásának folyamatáról, sajátosságairól.*

– A Horațiu Damian által rendezett *Szerződés* című játékfilm minimális költségvetéssel készült el. A jól megírt forgatókönyv és a művészi igényességről árulkodó képsorok arra készítettek, hogy honorárium nélkül is igent mondjak a rendezői felkérésre. Mivel a párbeszédeket és a forgatáson rögzített zörejeket tartalmazó eredeti filmhanggal nem voltam megelegedve, minden hangjelenséget töröltem, majd a teljes filmhangot újráépítettem. A kolozsvári Sysound stúdióban újr Rögzített párbeszéd után következett az elsősorban mozgást hangsúlyozó zörejev világ megalkotása és végül a filmzene megkomponálása. A film szerkezetének tanulmányozása hozzásegített az idősíkok és a mondanivaló szempontjából szervesen összekapcsolódó rokon jelenetek azonosításához, majd a rendezővel közösen eldöntöttük minden egyes cue (bármilyen időtartamú, műfajú, stílusú és funkciójú, filmbeli felhasználásra szánt zenei hangmintát cue-nak nevezünk) filmbeli funkcióját. A tulajdonképpeni zeneszerzés csak ezután következhetett. Több mint három hónapot dolgoztam teljes odadással a harmincpercnyi játékfilmben felhangzó soundtracken.

– *Filmzenét nemcsak szerzel, hanem oktatsz is. Milyen módszerekkel? Mivel indítod útnak diákjaidat?*

– Igen, a Sapientia egyetem kolozsvári Filmművészet, fotóművészet, média szakán filmzenét és filmhangot oktatok, de mivel szintetikus művészetről van szó, a bevezető előadások során diákjaimnak gyakran kell művészfotókat, festményeket, szobrokat készíteni vagy verseket írni, táncolni stb. Így sokkal könnyebben megértik, hogy a különböző művészeti ágak szintézisét az teszi lehetővé, hogy minden művészet a rá jellemző módon és eszközökkel az embert a világhoz, környezetéhez, a valósághoz fűződő viszonyában ábrázolja, és hogy az alkotói tudat és mondanivaló az elsődlegesen fontos, a többi csak eszköz és stílus. Arra törekszem, hogy diákjaimat gondosan kifejlesztett szakmai tudás és művészi tisztánlátás birtokában indítsam útnak, ugyanakkor zenei ízlésvilágukat is igyekszem folyamatosan, de észrevétlenül tágitani. Büszkén állíthatom, hogy egyetemünk európai szinten versenyképes elméleti és gyakorlati felkészültséget igyekszik diákjainknak biztosítani, viszonzás-képpen művészpalántáink számos filmfesztiválról térnek vissza fontos díjakkal.

– *Az erdélyi zenevilág egyik kolosszusa, Terényi Ede zeneszerző vezetésével írtad meg filmzene tematikájú doktori disszertációd. Milyen tapasztalatokkal kerültél ki ebből a kalandból?*

– Komolyan felkészülve mentem el az Ede bácsival való első megbeszélésre. Meg voltam győződve, hogy elismerő hangon fogja értékelni lelkiismeretes munkámat. Ehelyett tekintete egy pillanat alatt végigsiklott munkatervemen, majd kedves, nyugodt hangon közölte velem, hogy megközelítésem teljesen rossz, és hazaküldött dolgozni. Második alkalommal egy kávéházban találkoztunk, kortyolt egyet mézes-citromos teájából, majd apai jószággal felnézett (az időközben teljesen átírt) dokumentumból, és némán nemet intett. A harmadik találkozásunkkor néhány percig elidőzött munkatervem olvasásával, tollával néhány sorrendváltoztatást közlő vonalat húzott, néhány címmódosítási javaslatot tett, majd rám nézve elmosolyodott, és csupán annyit mondott: „Így már igen.” Három találkozásra volt szükség, hogy elsajátítsam egy tudományos dolgozat tervekészítésének logikus módszertanát, és egy időben megértsem, hogy büszkeség és lobbánékonyság helyett alázattal kell viszonyulni minden szellemi és alkotói tevékenységhez. Hogy én lehettem Terényi Ede bácsi utolsó doktorandusa, többet jelent nekem, mint hogy summa cum laude minősítéssel szereztem meg doktori címetem.

– *Térjünk vissza kicsit az autonóm művészet területén fogant műveidhez. Amikor zenét szerzel, szempont-e az, hogy a mű mennyiben fog tetszeni a közönségnek?*

– Nem, az alkotás pillanatában ez nem fontos szempont. A „tetszik–nem tetszik” olyan szintű kérdés, amely az ősbemutató napján jelenik meg először, mikor felöltözöm, és elmegyek a saját koncertemre, amikor nézem az érkező embereket; és a koncert végén, amikor várom, hogy fognak-e tapsolni vagy nem.

– *Olyan érzésem is volt, hogy zenédben valamilyen szinten jelen van a játékosság, a gyermekvilág, például a Don't CATch the MOUSE-ban vagy a Graffitiben.*

– Felőttként gyakran törekszem (bár sajnó nem mindig sikerül) gyermekszemmel nézni a világot. Olyankor a görbék kiegyenesednek, a ráncok kisimulnak, a mindennapi gondok felhőtlen boldogságérzetbe csapnak át, az anyagi haszon hajhászásának hirtelen semmi értelme sincs, és olyan könnyű mindenkihez/mindenhez érdek helyett őszinte kíváncsisággal viszonyulni. S ha ezt a világot sikerül (akár néhány pillanatig is) műveimben feleleveníteni és a nagyérdeműnek átadni, akkor alkotói munkámnak értelme és értéke van.

– *Szoktak-e szokatlan dolgok zeneszerzésre készíteni?*

– Igen. Nemrégiben egy pitvarfibrillációnak nevezett szívrendellenességet kimutató EKG-t kértem egy orvos ismerősömtől, melynek zenéjét hamarosan meg fogom írni.

– *Végül hadd kérdezzek rá „hitvallásodra”: mit jelent számodra a zeneszerzés?*

– Művészem csak az legyen, akinek közölnivalója van. A zeneszerzés fontos kommunikációs lehetőséget biztosít mindazoknak, akik hat-hétezer év muzsika után is meg mernek szólalni. Az alkotási kényszerérzetemet mindig egy belső nyugtalan-ság generálja, mely nem engedi, hogy közömbösen tengődjek egy olyan örökös rohanó világban, mely a szép fogalmát teljesen átértelmezte, és tudatosan felborította a klasszikusnak számító művészeti korok értékrendszerét. Kortárs zeneszerető közönségemnek meg kell tudnom mutatni a tömegkultúra uralta zenedzsungelből kivezető ösvényt.

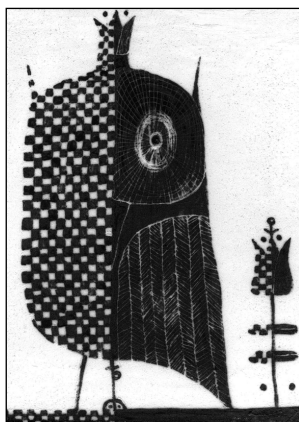
COCA GABRIELA

SCORDATURÁK

Terényi Ede alkotói útja

Terényi Ede sajátos helyet foglal el a jelenkori erdélyi zenei életben. Azonos intenzitással művelte eddigi, immár hat évtizedes tevékenysége során azt a három zenei területet, amit a zeneművészetből életcélként felvállalt. Mint zeneszerző első kompozícióival 1947-ben jelentkezett. Ezek természetesen tanulmány jellegűek, habár akkoriban saját bevallása szerint teljes értékű zenei önmegvalósításának érezte, autonóm kompozíciókként tartotta őket számon. Az eltelt fél évszázad során ezekből sok elveszett, bár egy-két zenei gondolatot, hangzáscsírát későbbi műveibe is átmentett. A legkorábbi művek nemcsak a zongoristaként megismert zeneirodalom kisugárzásaiból születtek, hanem már bennük vibrált a modern zenei gondolkodás ígérete is. Hiszen még kisgyerekként ismerte meg Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operáját – alig hatéves akkor –, a Bartók temetését közvetítő amerikai rövidhullámú rádióadás keretében pedig tízévesen hallotta először a *Négy zenekari darab* befejező tételét, a *Gyászindulót*. Ez a hatás életre szólónak bizonyult számára. És amikor 1947-ben egy ablakból kiszűrődő zongorazeneből Bartók egyik legpoétikusabb arcélét is megismerte – a *Kis román táncok* IV. tételéről van szó –, ez a bartóki hatás zeneszerzői impulzusként izzott fel. Ez volt az a pillanat, amikor a zongora szakos fiatal muzsikusz – átlépve a bartóki zene csodahídján – zeneszerzővé változott.

Holott zongoraművészi karrierje is szépen indult a főiskolai rangú marosvásárhelyi konzervatóriumban, amelynek olyan jeles egyéniségek szabtak zenei-művészi arculatot, mint a sokáig



**A régi dallamok
rendkívül változatos, új
életet élnek ebben az új
zenei környezetben.
Pontos átvételükre csak
ritkán kerül sor. Sokkal
gyakoribb a dallamok
belső zenei energiáinak
a felszabadítása
a legváltozatosabb
zenei eszközökkel.**

igazgatói tisztségben is működő Zeno Vancea, vagy olyan személyiségek, mint Demetriad és Silvestri, Tróznerné Erkel Sarolta, Chifl Miklós és a bécsi Zeneakadémián Richard Stöhrnél (összhangzattan) és Franz Schmidtnél (zeneszerzés) végzett Tróznér József. Ez utóbbi kiváló zenepedagógus és zeneszerző sok fiatal művészt indított útjára, legelső végzettje zeneszerzés, összhangzattan és ellenpont szakon pedig éppen Terényi Ede volt.

Terényi Ede így vall erről: „Tróznér József tanárom volt az, aki rányitotta szememet, fülemet és szívemet az európai zenére, annak zenetörténeti, fejlődési összefüggéseire, a műfajok, stílusok, zenei nyelvek nagyszerű színvonalára. [...] 1952-ben a második akadémiai zongoraosztály elvégzéséről szóló bizonyítványommal, matematikai gimnáziumi érettségi diplomámmal és néhány nagyon modern kompozícióval kopogtattam be a kolozsvári Zenekonzervatórium titkárságára, hogy felvételre jelentkezzem, mégpedig – és ezt akkor már nagyon öntudatosan állítottam! – a zeneszerzés szakra. Ekkor egy csapásra elhalványultak a zongoraművészi karrier emlékei, és felvirradt a zeneszerzői élethivatás hajnala.” A zeneszerző azóta is sokszor nyilatkozta: „Kolozsvár újjászületés volt számomra!”

1952-től hű maradt a városhoz, amelynek különös, kultúrateremtő levegőjét a modern, korszerű zenével együtt lélegezte be. De nemcsak a városhoz maradt hűséges, hanem a Zeneakadémiához is. A hatéves zeneszerzői szak elvégzése után napjainkig tanára ennek az intézménynek. Kolozsvári tanárai – köztük Jodál Gábor (zeneszerzés, összhangzattan), Eisikovits Mihály Miksa (ellenpont), Jagamas János (folklór, formatan), Nagy István (karvezetés, kóruséneklés), Szabó Géza (zongora) –, későbbi tanártársai avatták be a zene új világába. A Kodály-tanítvány Jodál Gábor természetes következetességgel hozta magával és közvetítette a Kodály-jelenséget. Jagamas János Bartók-rajongása, Bartók-ismerete bevezető volt számára a teljes bartóki életműbe. A nagy Bartók-művek itt váltak számára szellemi és zenei megújulásának „tisza forrásává”. Bartók zenéje az egész világon és itt Délkelet-Európában is – ahonnan pedig elindult – még alig volt ismeretes az ötvenes évek elején. Debussy zenéje is akkoriban kezdett általánosabban ismertté válni, a köztudatba bekerülni. Ahogyan Bartókra is alapvető hatással volt Debussy zenéje, úgy vált energiát adó zenei, alkotói impulzussá az ötvenes évek fiatal hazai zeneszerzői számára. De a nagy modern zenei áramlatok mellett ott volt feladatként a délkelet-európai népzene megismerése, gyűjtése, feldolgozása. Sok és rendkívüli kihívás kápráztatta el az akkori fiatal muzsikusokat és főleg a zeneszerzőket. Számukra ez sokkal több volt, mint asszimilálása egy hatalmasra felduzzasztott zenei „anyagnak”. Az alkotóknak meg kellett találniuk azt a minőségi metamorfózist is, amely elvezethette őket a zenében való továbblépéshez. A kortárs zene – hiszen akkoriban Bartók is annak számított – még át sem ment a köztudatba, és a fiatal zeneszerzők máris új, egyéni utak keresésének a kényszerét érezték.

Terényi Ede esetében egyértelmű volt a bartóki modell feldolgozásával párhuzamosan egy Bartókot folytató, Bartókon mégis túllépő zenei nyelvzet kialakításának kívánalma. Ugyanakkor a hatvanas évek a fiatal zeneakadémiai tanár Terényi Ede számára a pedagógia kihívását hozták. Majd egy évtizedig ellenpontot tanított, és csak a hetvenes évek elején tért át az összhangzattan tanítására; sokszor nyilatkozott arról, hogy mindig is összhangzattantanárnak tartotta magát, ez a zenei terület érdekelte a legjobban. Természetes velejárója ezen beállítódásának, hogy zenetudományi tevékenységének homlokterében is összhangzattani kutatásai állnak. A hatvanas években kezd el tanulmányozni az olyan jelenségeket, mint a „polivalens harmonizálás”, a „szűkített oktávú akkordok” szerkezete, az „akkordrétegekből felépített, feltornyozott harmóniák” jelentkezése, a clusterek világa stb. E tanulmányaiából formálta meg hármas rendszerbe foglalt elméletét a 20. századi zene első felének elemzése

nyomán. Közel két és fél évtizedig dolgozik elméletén, amelynek végül is gravitációs, geometrikus és a kettő szintéziséből fakadó szerkezeti, rendszertani képét alakítja ki. A hatvanas évek összhangzattan-központúsága nem véletlen: természetes ellenhatása a napi ellenponttani pedagógiai munkának. De folytatása is egyben az 1949-ben elkezdett magán összhangzattani leckéknek.

A hatvanas évek másik nagy újdonsága volt az akkori fiatalok számára a dodekafónia hazai elterjedése, az ebből kinövő szerializmus és ez utóbbinak mindenféle válfaja. Ez az új zenei szellemiség minden zeneszerzőt megérintett, világméretű jelenséggé vált. Hatása egy idő után megszűnt, de jelentősége akkor felbecsülhetetlen volt: utat nyitott a század második felének új zenei gondolkodási formái felé. Mindezt Terényi Ede művei is tanúsítják. Legerőteljesebb kibontakozása a konstruktív elgondolást tükröző, orgonára írt *B.A.C.H.* Mass. E művében minden zenei meghatározó elem, dallam, ritmus, harmónia, ellenpontozás és maga a formaszerkezet is szeriális struktúrájú. A mű egyben végpont is Terényi szeriális világában. A konstruktivista gondolkodású szerző úgy érzi, ezen az úton nem mehet tovább.

A hetvenes évek Terényi-zenéje merőben más oldalról mutatja a szerzőt: ebben az időszakban a zenei grafika kerül előtérbe. Gyökereit ott találjuk az ötvenes évek pedáns, fekete tussal megrajzolt partitúráképeiben (az ötvenes években még egyáltalán nem volt általánosan elterjedt a fekete tussal írott partitúrák divatja). És még korábban a gimnazista időszakból származó korongolt vázákban fedezhetjük fel képzőművészeti fogékonyságának korai jegeit. A hetvenes évek végén színes grafikák egész sorával „emlékezik” korábbi rajzos megnyilvánulásaira. A grafikák absztrakciós érdeklődésének, nonfigurális irányultságának egyértelmű kifejezői.

Partitúráit is kezdi színes jelekkel megtölteni: rajzos, geometriai vagy csak egyszerűen absztrakt ábrái „betörnek” hangjegyei közé. A modern hangjegyírás erőteljesen foglalkoztatja: elméletileg és gyakorlatilag egyaránt elmélyül ebben a számára új zenei-grafikai világban. Ismerője, sőt teoretikusa lesz a modern hangjegyírásnak. Több száz diapozitívval szemléltetett előadások keretében hozza el az új hangjegyírás rendszerét a kolozsvári Zeneakadémia fakultatív modern hangjegyírás óráira. *I. vonósnegyesétől a Bakfark-szimfóniáig és a Szonáta bartóki motívumokra* 1980-as megalkotásáig ez a vizuális érdeklődése minden partitúra rajzolatára rányomja bélyegét. És ezzel együtt zenéjének belső folyamatát is új irányba tereli. A kisebb-nagyobb hangzásoképek összeillesztésének kettős problémáját igyekszik megoldani: a vizuális „harmóniát” a hangzsharmónia párhuzamosságával társítja.

A nyolcvanas évek Terényi-művei óriási minőségi változást hoznak a korábbi alkotói megnyilvánulásokhoz képest: megjelennek a neostílusú művek. A nyitány az 1983-as keltezésű *Vivaldiana* fuvolára, vonószenekarra és ütősökre. A szerző korábban alig írt ütőhangszerekre, bár az ütőhangszeres hatások egész sorozatát nyújtják a hetvenes évekbeli alkotásai. A vonósok ütőhangszeres effektusait kutatja, alkalmazza, fejleszti műveiben. A zongora egyébként is ütőhangszeres jellegét igyekszik tovább fokozni egy sor új hatással. Az ütős effektusok keresése még kórusmuzsikájába is behatol, ütőhangszerek alkalmi szerepeltetésétől kezdve ütős effektusokig például az *Öt madrigál*ban is. Ütőhangszerek hangsúlyozása, színeffektusa kíséri a hatvanas évekbeli *Varázsmadár* című szimfonikus tablójának variációsorát is. Az ütőhangszerek alkalmazásának igazi berobbanásáról azonban mégiscsak a nyolcvanas években írt művek kapcsán beszélhetünk. Ekkor néhány tisztán ütőhangszerekre komponált mű is születik. Előzetesük a hetvenes évek végéről a *Szonáta két ütőhangszerre* (1978). Ez még zenografikai mű, színes hangjegyekkel, hangzást imitáló rajzos ábrákkal. A *Swing Suite*, a *For Four*, a *Parade* a nyolcvanas évek második feléből már minden különösebb zenografikai elemet nélkülöz. A grafikai ábrák csak az újonnan érkező, de nagyon erőteljes hatású repetitív zenei effektusok vizualizálását

teszik világossá. A neobarokk koncertókban még inkább eltűnik a zenei grafika. A hét év alatt megírt tizenkét concerto különböző szólóhangszerekre, vonós kamarazeneikarra és ütőhangszerekre teljesen hagyományos kottaképhez tér vissza. Hirtelen minden leegyszerűsödik. A harmonizálás is a konzonanciák világába tér vissza. A ritmus alapelemeire szűkül le. Az alternatív ütemek használatát is felváltja az egyszerűség, a tétel majdnem teljes egészére érvényes, egyetlen ütemnem használata. Ez szoros összefüggésben van magával az alapötlettel, az elmúlt korszakok zenéjéhez való visszanyúlás gondolatával, vágyával, kínálkozó lehetőségével. Világviszonylatban is a historizmus irányzata veszi át a vezető szerepet. Már a hetvenes évek végétől régi zenét játszó együttesek tűnnek fel, megkezdődik a régi korok hangszereinek reneszánsza, a zeneszerzők egymás után fedezik fel a régi századok elfeledettnek hitt zenéit, effektusait, zenei gondolkodásmódját, stílusát és ezernyi zenén kívüli megnyilvánulását is (korabeli ruhák stb.).

Terényi Ede a kilencvenes évek közepére ismét új zenei nyelvhez érkezik. Ezt úgy jellemezhetnénk mint találkozást a nagy klasszikus hagyományokkal. Érdeklődése ismét a klasszikus nagyformák felé fordul: szimfónia, versenymű, mise. Az *Erdélyi várak legendája* öttételes szimfónia. Stílusát tekintve szintézise az elmúlt négy évtized eredményeinek. Formáját tekintve a romantikus nagyformához nyúl vissza. Hangszerelése is a romantikából kinőtt modern hangszerelés világához fordul megújulásért. A mű előzménye két nagyszabású szimfónia a nyolcvanas évekből: a *Tér és fény*, valamint a Hofgreff-szimfónia. Az első a gótikát kíséri meg felidézni, a második a 20. század eleji szimfóniák világát vagy éppen Bartók *Concertóját*. Az *Erdélyi várak legendája* szintézise a tizenkét neobarokk-modern concerto világának a nagyzenekari hangzásvilág kereteinek és a szimfóniaforma újrafogalmazásának szerkezeti foglatában. Az 1978-as Bakfark-szimfónia Honegger *II. vonószenekari szimfóniájának* emlékéit idézi. Még jelzi a szerző idegenkedését a szimfonikus nagyformától, illetve ingadozását a kamaraszimfónia és a simfonica concertante között. De így is előfutára a későbbi három zenekari szimfóniának.

A romantika felé történő visszahajlást *Két zongoraversenye* jelzi a legvilágosabban. Az első 1989-ben, a második 1990-ben nyeri el végleges alakját. A g-moll/B-dúr központú kéttételes első zongoraverseny Liszt emlékéit idézi mind formakoncepciójában, mind zenei idézeteit tekintve. A két tétel hosszúsága emlékeztet a Liszt-zongoraversenyek időtartamára éppúgy, mint tömörszerű megformálásukra.

Ha az *Első zongoraverseny* Liszt világát, a *Második versenymű* Chopin szellemét idézi fel. A művet záró ötödik tétel hosszú zongorakadenciája valóságosan is idéz chopini zenei emlékeket, és a III. tétel mazurkavilága is egyenes leszármazottja a chopini modális, kromatikus, egzotikus harmóniájú *Mazurka polonaise*-nek. A c-moll IV. tétel, amely a Bach által is átvett-átdolgozott Alessandro Marcello *Oboaversenyének* korai romantikus világát idézi fel, szintén szervesen illeszkedik a chopini összképbe.

Az 1967-es *B.A.C.H.* Mass még a bachi örökség újrafeldolgozását célozta meg. Az 1970-es *Változatok Misztótfalusi Kis Miklós dallamára* és az 1983-as keletkezésű *Odae cum harmoniis* zenetörténeti múltunk egy-egy fejezetét voltak hivatva átmenteni a modern zenébe. Az 1988-as orgonadarabok sorozata ezen az úton halad még tovább, felkutatva azt az egyházi dallamréteget, amely végigvonul a 16–17. század erdélyi zenéjében mint az európai zene és a magyar népzene szintéziskísérlete. Ennek a tudományos gyűjtemények lapjain létező, a népzene szájhagyományában elszigetelten még fellelhető zenei anyagnak az átmentése a hangversenyéletbe és ezáltal a mai zenei köztudatba rendkívüli jelentőséggel bír.

A kilencvenes évek egyházzenei termése igencsak változatos és gazdag Terényi Ede művészetében. A zeneszerző olyan művekkel folytatja orgonadarabjai sorát,

mint a *Glocken* orgonára, szoprán hangra és ütőhangszerekre (1991), *In solemnitate corpore Christi* orgonára (1994), *Messianesque* orgonára (1994), *Die Trompeten des Gottes* orgonára és trombitaszólóra (1995). Megjelennek a nagyobb lélegzetű egyházi műfajok is: 1990-ben alkotja meg *Te Deum* és *Missa in A* című kórus-zenei műveit, 1991-ben a *Stabat Mater*t két női hangra, orgonára és ütőhangszerekre. Ekkor születik a *Krisztus hét szava a keresztfán* című kantáta is (szoprán- és baritonszóló, ütőhangszerek és orgona). Mint a felsorolásból is kitűnik, a szerző elsősorban nem szóló orgonadarabokat alkot. Érdeklődése az orgona és az ütőhangszerek kombinációs lehetőségei felé fordul. Ilyen jellegű hangzáseffektusok kikísérletezése, kiaknázása az elsődleges innovációs cél. A művészi cél viszont továbbra is a régi erdélyi egyházi zene modern, kompozíciós feltérképezése. A régi dallamok rendkívül változatos, új életet élnek ebben az új zenei környezetben. Pontos átvételükre csak ritkán kerül sor. Sokkal gyakoribb a dallamok belső zenei energiáinak a felszabadítása a legváltozatosabb zenei eszközökkel. Első helyen áll ezek sorában a kottakép sajátos zenei újraolvasása a különböző kulcsok alkalmazásával. Ezzel a technikával nagyszámú újabb dallamváltozat keletkezik, és újabb modális fordulatok tűnnek elő a dallamból. A szerző kulcsscordaturának nevezi eljárását. A módszer hasonlít a kémiai ismert eljáráshoz, amelynek során egy kiválasztott anyagot többféle kémiai hatású környezetbe helyeznek, így vizsgálva annak reakcióit. A másik út a dallamok ritmusának állandó hullámzása, a hangok, dallamsejtek időtartamának mikroszkopikus vizsgálata nagyítással vagy éppen diminúcióval. Ezt ritmusscordaturának kellene nevezni az előző dallami eljárás mintájára. Ezúttal is az anyag, a dallam zenei energiáinak felszabadítása a cél.

A harmadik út a dallamhangok egymásra helyezésével keletkező harmóniafúzió, amely által rendkívül újszerű harmóniakapcsolatok jönnek létre. A harmóniak szerkezete beilleszkedik a modern zene már kikísérletezett, rendszerbe foglalt harmóniáinak sorába, az újszerűséget így ezek „véletlen” egymásutánja adja. Egészen új, sajátos harmóniafűzések alakíthatók ki. És ami a legfontosabb, ezek továbbra is szoros kapcsolatban maradnak a zenei alapanyaggal: a dallam függőlegesítése nem semmisíti meg a felhalmozott zenei energiát, ellenkezőleg, újabb energiasugárással gyarapítja azt. „Az eredeti dallamból – mondja a zeneszerző – amorf új anyag keletkezik, ami tetszés szerint formálható. A szobrász keze alatt formálódó szoboranyaghoz hasonló. Lehet márványtömb keménységű, és lehet agyagpuhaságú. Az előbbihez vésőre és kalapácsra van szükség. Az utóbbihoz a kéz és az ujjak formáló erejére, melege árasztó energiájára. A dallamokból alkotható anyag néha izzó ércként buggyan fel, ilyenkor különleges formákra van szükség, amikben ez az izzó anyag kihűlhet, és így veheti át a minta formáját.”

A *Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből* (1993) az utóbbi kategóriához sorolható. A mű öt tétele egy-egy Kájoni misetétel, illetve egy korabeli szerző művének kezdő motívumára épül. A tételek anyaga így egyetlen motívumból bomlik ki és alakul grandiózus zenei építménnyé. Az első tétel a szokásos *Kyrie*-misetétel hármass felépítéssel: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*. Ez a formai modell, amelyben „megszilárdul” a motívumból felforrósodó hangzásanyag. A második tétel a *Gloria* miserész szerepét vállalja magára. Szokatlan sodrású zenefolyam, melyben a küzdelmes elem domborodik ki, ellentétben a *Gloria*-tételek ünnepélyes felmagasztosulásával. Az alapul vett dallamminta első három hangjából alakított mikroszkopikus, lüktető, sodró dallamfigura hajtja előre a drámai zenei akciót. Az utolsó tétel *Agnus Dei* korálja a már említett kulcsscordaturával éri el különleges modális effektusait. Ezzel a néhány példával is világossá válhat, hogy a korábbi évtizedek zeneszerzői gyakorlatában kialakított technikai eljárások (szerializmus, zenevizualizálá-

si törekvések, variációs újítások stb.) szintézisbe olvadnak a kilencvenes évekbeli kompozíciókban.

A kilencvenes évek közepétől a zeneszerző kifejezett vonzalmat érez a világirodalom nagy drámai alkotásainak zenei átültetése iránt. A technikán túl egy újfajta, filozofikus megközelítése ez a zeneszerzésnek, a művészetnek és egyben az emberi létnek. Új zenedrámái műfajt teremt és népszerűsít a szerző, a monooperát, amelynek lényege abban rejlik, hogy egyetlen előadója van, aki képzeletbeli síkon különféle szereplőkké változik át az előadás folyamán. Monooperái tematikáját a szerző különböző népek kultúráiból meríti, képzeletben megannyi földrészt járván be zenéje által.

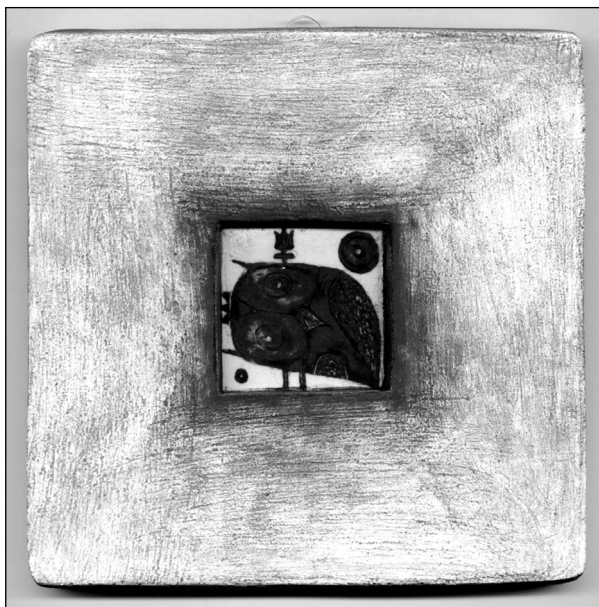
Ábrázoló képzelete a képzőművészet terén az immár harminc évvel ezelőtt megkezdett színes grafikai sorozatok (*Genesis, La Puerta del Sol, Egzotikus virágok*) folytatására készíti. Terényi Ede 2002-ben két újabb grafikai sorozatot hoz létre: az *Instrumentariumot* és a *Dantescát*. E sorozatokat 2010-ben bővíti ki másik két színes grafikai szériájával: a *Dante kertjében*, valamint a *Nausicaä* cíművel.

Visszatekintve Terényi Ede zeneszerzői tevékenységére, a legszembevetőbb jelenség az alkotói periódusok szabályos, tízéves időtartama, határozott alkotói profilja, egymástól való világos elkülönülése. Ezek az egyenletesen lüktető évtizedek az 1952-es esztendővel, a kolozsvári Zeneakadémiára való beiratkozásával indulnak. Ennek következtében a fordulópontok nagy belső rendszerességgel az 1962-es, 1972-es, 1982-es, 1992-es, 2002-es és remélhetőleg az 2012-es évszámokhoz kapcsolódnak. Természetesen nem napra és órára bontható le az új alkotóperiódus feltűnése. Néha valamivel hamarabb, máskor rövidebb az időhatárvonal után jelentkeznek, de mindenképpen kötődik az egyenletesen váltakozó alkotói ritmuslüktetéshez. Valószínű oka azokban a külső hatásokban is keresendő, amelyek részben egybeesnek az említett dátumokkal. A dodekafónia a hatvanas évek elején jelentkezik a kolozsvári zeneszerzők alkotásaiban. A zenagrafika a hetvenes évek elején jut el hozzánk, a zenei historizmus pedig a nyolcvanas évek elején kezd igazán hatni. A kilencvenes évek elejének egyházzenei kibontakozása közismert jelenség. Ezek közvetlenül hatnak alkotóinkra, hatásuk alól senki sem vonhatja ki magát.

Az alkotóperiódusok tízéves lüktetésén kívül a zeneszerző szerint érvényesül egy általánosabb alkotói kibontakozási folyamat is. Ez az életkori változásokkal hozható összefüggésbe. Terényi Ede ilyen irányú kutatásainak eredményét a következőképpen foglalhatjuk össze. Bármely alkotó életében az első három évtized az asszimiláció periódusa: az anyaggyűjtés és a feldolgozás ideje. Emelkedő vonallal ábrázolhatjuk. A harmincadik és az ötvenedik életév közötti szakasz az egyéni hang kibontakozásának a magaslata. Egy vízszintes vonal körüli hullámzó vonalrajzzal lehetne szemléltetni. Ekkor születnek meg az első legnagyobb értékű, egyéni hangvételi alkotások. Terényi Ede alkotói „magasfennsíkknak” nevezi ezt az időszakot. Az ötvenedik életév után hirtelen beáll egyfajta letisztulási folyamat. A forradalmi újítók is ebben az életkorban váltanak át új, kikristályosodott stílusra. Az életmű végső összegződése kezdődik el, ahonnan egyéntől függően sokféle továbbhaladási irányvonal nyílik. A leggyakoribb egy új, emelkedő fejlődésvonal elindulása, hasonlóan a kezdő periódushoz, de ezúttal az emelkedés az alkotói magaslatról indul tovább. Terényi Ede elmélete szerint létezik a megtorpanás vagy éppen a hanyatlás variációs lehetősége is, ha az alkotói energiák a középső periódusban már kimerültek volna. Néha fennállhat annak lehetősége, hogy az alkotó továbbhalad a megkezdett úton minden különösebb letisztulási kísérlet nélkül – az ilyen alkotót a tehetetlenségi erő hajtja tovább, nem képes szabadulni a reflexmozgásoktól, a beidegződött modellektől. Terényi Ede esetében a három életkorhoz kötött alkotóperiódus a következőképpen alakul: 1935–1965, 1965–1985, 1985–?. A két alkotói csomópontot két jelentős zenemű-

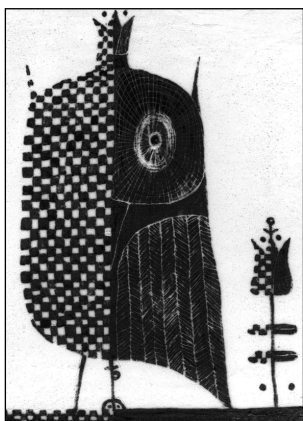
ve jelzi: 1965-öt a *Varázsmadár* szimfonikus variációi, 1985-öt pedig az első tizenkét neobarokk concertót záró *Haendeliana* mélyhegedűre, vonószenekarra és ütősökre.

A *Haendelianával* elindult alkotói szintézisről így vélekedik a szerző: „Ez az első művem, amelyben teljes terjedelmében megszólal egy barokk téma – Händel op. 6 nr. 12, *Aria, Larghetto e piano, E-dúrban* –, egy tonális téma! A hatvanas-hetvenes évek forrongó újításai után, amelyekben magam is minden tehetséggel, kísérletező kedvvel vettem részt, mertem egy dūr-témához nyúlni, azt művem alapanyagául bemutatni és arra variációkat építeni úgy, hogy a téma művészi tartalmát, üzenetét a modern kor hallgatósága felé közvetíteni tudtam. A változatos karakterű tételek – kis rapszódiaák! – messze eltávolodnak az eredeti kiindulási témától, mégis megőriznek valami belső energiát, kifejezést, ami azonos indítatásból fakad: a téma zenedramaturgiai kifejlődéséből. Az azonos dramaturgia fűzi egybe a mű tizenegy részletét (téma tíz variációval). A tonális karaktert erőteljes modális hangzásvilág váltja fel. Az igazi alkotói kérdés az volt, hogy hogyan sikerül ez a metamorfózis. A 20. századi zene ezt már előlegezte azzal, hogy tonálissá alakította a módusokat. És nemcsak az ismert heptatonikus móduszrendszert alakította át, de a heptatonia secundát is. A líd hangsor éppúgy dúrrá alakult, mint a mixolíd, az előbbi líd szint kapott a felemelt negyedik fokkal, az utóbbi modális dominánst a leszállított hetedik fokkal. Elszíneződött a moll hangsor is a dór szexttel és a fríg szekunddal. De mindegyik tonális központot kapott – és ez a lényeg. A heptatonia secunda móduszai, például az akusztikus hangsor (c-d-e-fisz-g-a-b) szintén tonális központot kapott, így újabb érdekes színű dūr hangsor keletkezett. Ilyen előzmény után természetes folyamat volt egy Händel-témát behelyezni ebbe a már kialakított, jól kimunkált hangzásvilágba. A hangzáseredmény egyáltalán nem kétértelmű: a dūr-téma számos új hangzáseffektussal gyarapodik a variációk során. A mű tulajdonképpen egy téma vándorlása az egyre újabb hangzáskörnyezetben.”



LÁSZLÓ FERENC

KURTÁG GYÖRGY LAUDÁCIÓJA



Ahogy Bartók művei
és életútja bizonyos
emberi modellt
állítottak elénk
és tettek követendővé,
úgy Kurtág is olyan
általános emberi
modellt mutatott fel,
amely a művek
esztétikai értékein túl
vezet, és bármely
gondolkodó egyén
számára polgári és
erkölcsi példát statuál.

■ Tisztelt és szeretett díszvendégünk!

Kedves Kurtág Márta!

Tisztelt Hölgyeim és Uraim! Kedves Kollégák!

Megtisztelőbb akadémiai feladatot el sem tudnék képzelni annál, hogy laudációt mondjak Kurtág Györgyről a Gheorghe Dima Zeneakadémia kitüntetett díszdoktori címének adományozásakor.

Az immár két napja nálunk időző zeneszerző 1926. február 19-én született Lugoson. Kurtág György zenei tanulmányainak útja korán eldőlt, mindazonáltal meglehetősen viszontagságosan alakult. Mindössze ötévesen már zongorázni tanul, sőt zenei miniatűröket szerez zongorára, két évvel később azonban felhagy a hangszerrel és a zenével, és csak tinédzserként tér vissza hozzájuk, midőn a tánciskolát kezdi el látogatni. A zeneszerzői hivatás gondolata tizenegy-tizenkét éves korában támad benne Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* a rádióban való hallgatása közben – ekkor egy E-mollban írt, *Az örök vágyódás* című zsidó szimfónia tervét fogalmazza meg. Zenei látóhatárát tágítván Beethoven-szimfóniák négykezes zongoraátíratait játssza anyjával. A lugosi Coriolan Brediceanu Líceum légköre maradandó hatást gyakorol rá, különösen osztályfőnöke és romantánára, Felician Brînzeu, a művelt és tehetséges értelmiségi személyében, aki mindaddig ismeretlen szellemi kilátásokat nyit meg a tanuló előtt. 1959-ben, amikor első vonósnégyesével harminchárom évesen jelentkezik, a kotta fölé Tudor Arghezi-idezetet ír: „Az új kincs, a szépség gennyből fakadt/

Elhangzott 2008. március 28-án a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia koncerttermében, Kurtág György zeneszerző díszdoktori címének átadásakor, román nyelven.

penészből, sárból a kezem alatt!” (*Testamentum*. Illyés Gyula fordítása) A mottó a lugosi líceum és Brnzeu professzor meghatározó hatásának közvetett elismerése.

Középiskolai tanulmányait a temesvári piarista líceumban végezte. A Bánság nemhivatalos fővárosában zenei tájékozódásának sarkcsillaga Kardos Magda zongoratanárnő, aki a második világháború után Kolozsvárra költözik, és a Gheorghe Dima Zenekonzervatórium jeles tanára lesz. Kurtág György Temesváron harmónia- és ellenponttanulmányokat végez Eisikovits Mihálynál, aki később ugyancsak Kolozsvár zenei életének meghatározó személyisége lesz. Temesváron folytatódik az ifjú zenész közeledése is a református hithez. Kálvinista vallástanárai itt újabb szellemi perspektívákat nyitnak meg előtte. Az újonnan felvett hit legbeszédesebb művészi kifejeződése a *Bornemisza Péter mondásai* című versenymű (op. 7) szoprán hangra és zongorára (1963–1968), ez a 16. századi protestáns prédikátor szövegein alapuló nagyszabású alkotás. A hatvanas évek remekműve a negyvenes évek elején protestáns hitre tért zeneszerző hitvallása is egyben.

1946-ban Kurtág György beiratkozik a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémiára, ahol zongoratanára Kadosa Pál, zeneszerzést Veress Sándortól és Farkas Ferencről tanul, kamarazenei tanulmányokat pedig Weiner Leónál folytat. Ezen időszak meghatározó eseménye 1947-es házasságkötése Kinsker Márta zongoristával, aki több száz későbbi hangversenyen partnere, műhelytitkainak legavatottabb ismerője, ifj. Kurtág György anyja. Zenei tanulmányait 1951-ben végzi el zongora és kamarazene szakon. 1954-ben Erkel Ferenc-díjban, a legrangosabb magyar zeneszerzői kitüntetésben részesül. Egy évvel később zeneszerzésből is diplomázik. Az 1948-ban magyar állampolgárságot szerzett Kurtág György, miközben szellemiségének gyökerei továbbra is a többnemzetiségű és többvallású Bánsághoz kötik, fogadott hazájához szerte Európában vándorolván is hűségese maradt.

Lugos, Temesvár és Budapest után 1957–58-ban párizsi tanulmányok következnek, amelyek során Darius Milhaud és Olivier Messiaen zeneszerzőkurzusait hallgatja. Még fontosabbnak tűnik azonban Marianne Steinnel, a művészetpszichológia elismert szakértőjével és egyben a zenetörténet titokzatos személyiségével való kapcsolatba lépése, aki a mester saját bevallása szerint alapvetően megváltoztatja az alkotáshoz, sőt az önnön énjéhez fűződő viszonyát is. Szintén Marianne Stein lesz az, aki az 1956-os évben beköszöntő, önmarcangoló kételyeiből támadt hullámvölgyből kiségeti. Kurtág György „újjászületése” ugyancsak látványos lesz. A már idézett Argehezi-mottót viselő *Vonósnégyesben* – a mester saját metaforájával élve – „a bogár végre kitalál a napfényre”. A mű egyedülálló élettrajzi jelentőséggel rendelkezik. Ezt az öt évvel az első Erkel Ferenc-díj megszerzése után születő 1. opust a zeneszerző Marianne Steinnek ajánlja.

Amennyire magától értetődő volt a fiatal Kurtág György számára, hogy egyre újabb szellemi látóhatárokat hódítson meg az addig elért feladása nélkül, ugyanolyan természetességgel hódította meg később zenéjével Európát. Minden bizonnyal akad majd olyan lelkiismeretes zenetörténet-író, aki kimerítően fel tudja sorolni nemzetközi díjait és kitüntetéseit, amelyek közül csupán néhányat említek: a francia Irodalom és Művészet Rendjének tiszti fokozata (Párizs, 1985), a Bajor Szépművészeti Akadémia és a Berlini Művészeti Akadémia tagja (1987), Herder-díj (1993), Feltrinelli-díj (Róma, 1993), a Pierre Monacói Hercegi Alapítvány zenei díja (1993), Ausztriának az európai komponisták számára kiírt állami díja (1994), az Európai Fesztiválok Egyesületének díja (1994), a Hágai Királyi Konzervatórium tiszteletbeli professzori címe (1996), az Osztrák Köztársaság Érdemrendje (1998), az Ernst von Siemens Alapítvány zenei nagydíja (1998), John Cage-díj (2000), Hölderlin-díj a Tübingeni Egyetemtől (2001), az Amerikai Művészeti és Irodalomtudományi Akadémia tiszteletbeli tagsága (2001), Leonie Sonning Zenei Díj (Koppenhága, 2003).

Nem marad el azonban mindezek mögött egyes európai fővárosokban való hosszabb tartózkodásainak száma sem: 1971-ben a DAAD Művészprogramjának ösztöndíjasa Nyugat-Berlinben, 1993–1995 között a Berlini Filharmonikusok vendégeként ismét a német fővárosban tartózkodik, 1995–96-ban bécsi Konzerthausban tart mesterkurzusokat, 1996-tól két évig Hollandiában dolgozik a Hágai Királyi Konzervatórium tiszteletbeli professzoraként, 1998–99-ben visszatér Berlinbe, 1999–2001 között Párizsban él, 2001-ben pedig – budapesti otthonát is megőrizvén – a Bordeaux melletti Saint-André-de-Cubzacban telepedik le. 2006-ban a nyolcvanéves mestert nem csupán Budapesten ünneplik egy teljes héten át tartó Kurtág-fesztivál keretében, hanem a világ számos más zenei központjában is.

Alkotói pályafutásának legfontosabb állomásai közül már említettük az 1959-es *Vonósnégyest* (op. 1), amelyet hamarosan a *Fűvös ötös*, op. 2 követ. Jóllehet ezek keretében hagyományos kamarazenei műfajokban alkot, a szerző már itt felvillantja későbbi alkotásainak egyes alapvető jellegzetességeit, különösen ami a rövid és sűrű részletek merészségét illeti, amelyekben az igen differenciált zenei események csaknem villámgyorsan követik egymást. Hogy a zeneszerzőben emellett megvolt az a bátorság is, hogy lassan és hosszasan alkotói vajúdás árán komponáljon, sőt vállalja az ismételt újraírást, és csupán a remekműveket bocsássa a nyilvánosság elé, szintén hozzájárult ahhoz a titokzatos és tiszteletteljes légkörhöz, amely a magyar zenei életben már akkoriban körülöngte alakját.

Néhány hangszeres szvitet átugorván a következő remekmű, a *Bornemisza Péter mondásai* (op. 7) felett állapodom meg ismét, amelyen az emberi hang lehetőségeit először kihasználó mester öt éven át dolgozott, és amelyet méltán tekintenek mérőföldkőnek a magyar zenetörténetben. A zenemű huszonnégy miniatűrűből áll, amelyek négy szakaszba rendeződnek a *Vallomás*, *Bűn*, *Halál* és *Tavas* címszavak körül. A zeneszerző személyiségére jellemző módon a vokális-hangszeres ciklus – zongorára írt része egyébként pokoli nehéz! – egy a Szophoklész *Elektráján* alapuló zenemű helyett született, amely tragédiát tudvalévően Bornemisza fordított magyarra.

Újabb öt év múltán, 1973-ban Kurtág elkezd *Játékok* című zongorasorozatát, amelyet Kardos Magda zongoratanárnő emlékének ajánlott. A zenemű Bartók Béla *Mikrokozmoszára* megfogalmazott személyes válaszként is értelmezhető, egyfajta gradus ad parnassumnak, amelyen át a hallgatóság zeneszerzői munkásságának a bérceire hághat. Akárcsak Bartóknál, előbb Kurtágnál is a pedagógiai indíttatás valamivel hangsúlyosabb jelenlétét tapasztaljuk, a művészi motiváció kezdettől fogva érvényesülő elsőbbsége ellenére is. Ez az igen fontos és híres szerzemény nem visel opuszszámot, ami azzal is magyarázható, hogy nem önálló műről van szó, hanem egyfajta gyűjteményről, amelyből bármely zongorista kedvére kiválaszthatja az érzése szerint a zeneszerzővel való mélyebb azonosulás lehetőségét kínáló darabokat. A *Játékok* még kevésbé lezárt zenemű. Az 1979-ben megjelent első négy kötetet 1997-ben két további kötet egészítette ki, és a további folytatás sem kizárt.

1976–1980 között a zeneszerző vokális miniatűrűökből álló, orosz nyelvű ciklusán, *A megboldogult R. V. Truszova üzenetein* dolgozik. A ciklus központi témája a szerelem, közelebről pedig az az ár, melyet a nő a szeretett férfival közösen átéltekért egyedül fizet meg. Az emberi hangra és csaknem húsztagú kamarazenekearra írt dalciklus az első nagyobb számú előadót felvonultató kurtági alkotás. A Pierre Boulez vezényletével 1981-ben, Párizsban előadott mű világpremierje végre meghozza az ötvenöt éves zeneszerző számára a világhírnevet. Ezt az első, orosz szövegre írt művet továbbiak követték, amelyek az érett Kurtág stílusára nézve egyaránt meghatározóak: *A csüggedés és keserűség dalai* – szólóhangokra és kamaraegyüttesre, op. 18 (1980–1994), a *Jelenetek egy regényből* – szoprán hangra, hegedűre, nagy-

bőgőre és cimbalomra, op. 19 (1979–1982), valamint a *Rekviem egy kedvesért* – szoprán hangra és zongorára, op. 26 (1982–1986).

1985–87 között születik Kurtág eddigi pályafutásának eddigi leghosszabb szerzeménye, a *Kafka-Fragmente*, op. 24 (1986). A szoprán hangra és hegedűre írt zenei miniatűrök összesen hetvenperces ciklusa Kurtág aforisztikus törekvéseinek betetőzése. A zeneszerző igen ritka interjúi egyikében erre alapozza művészi hitvallását is: „Olyan fokú tömörséget kívánok elérni, amelyen belül minden pillanat lényeges, elhagyván minden fölösleget, vagyis a zenei kifejezés és a tartalom maximumára töreksem a lehető legkevesebb hangjegy segítségével.” A partitúra ajánlása ismét Marianne Steinnek szól.

Hatvanéves korára Kurtág György stílusa bizonyos változáson megy át. Néhány év alatt a zeneszerző nagy formátumú művek sorozatával jelentkezik, harminc vagy akár ötven előadóra írt operákkal és szimfóniákkal. Az azóta eltelt évek reprezentatív művei közül említést érdemel többek között: *Quasi una fantasia* – zongorára és kamaraegyüttesre, op. 27 (1988), *Op. 27. No. 2* – csellóra, zongorára (1989–1990), *Mi is a szó?* – szólóhangra, vonószenekarra és kamaraegyüttesre, op. 30b (1990–91), *Csillagok* – zenekarra, op. 33 (1994). Ezt a legteljesebb érettség korszakára jellemző stílust – ne nevezzük „öregkorinak”! – a régebbi művekből vett idézetek szövik át. Ebben az alkotói korszakában a zeneszerző megújult érdeklődéssel, sőt lelkesedéssel fedezi fel újra bánási gyökereit, illetve újraolvassa Brinzeu professzor egyes filológiai tárgyú írásait. 2007. február 19-én, hatvanéves házassági évfordulójukon Kurtág György két hegedűre írt *Triptichont* (op. 45) dedikál a nejének, amely szerzeménye egy Bartók Béla által Vajdahunyadon gyűjtött román népi regére épül. Ezzel a három miniatűrrel párhuzamosan *Colinda-ballada* címmel kórusra és zenekarra komponál hosszabb zeneművet (op. 46). Megelőlegezhető, hogy a zenetörténet-írás ezt a partitúrát egykoron Bartók *Cantata profanájára* adott válaszként fogja értelmezni, amely, mint ismeretes, *A szarvasokká vált fiúk* című román regén alapul. Kurtág György szerzeménye a „fivér és nővér vérfertőzése” regetípus klasszikus változatának ugyanerre a szövegére, sőt dallamára épül, „Felician Brinzeu tanárunk emlékére” ajánlással. Minden esélyünk megvan rá, hogy a szerzemény ősbemutatóját Kolozsváron ünnepeljük.* Akadémiai közösségünket lelkesedéssel tölti el ezen ősbemutató lehetősége, és előre köszönetet mond érte a mesternek.

Amint az természetes is, beszédemre készülvén minden számomra hozzáférhető szöveget elolvastam Kurtág Györgyről. Az életművének szentelt zenetudományi szakirodalom hatalmas, még ha azon belül az egyes szerzeményekkel kapcsolatos tanulmányok is az uralkodóak, és az átfogó monográfia egyelőre várat magára. Magam sem merem csupán néhány mondatban összefoglalni, és még kevésbé kockáztatnék meg önálló értelmezést az életműről, amelynek komplexitása alkalmas arra, hogy komplexusokkal terhelje meg az elemzőt. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy már abból a néhány szóból is, amennyit a Kurtág György által megtett alkotói út egyes állomásairól mondtam, kiderül az alkotóhoz fűződő személyes vonzalmam legfőbb indoka. Ahogyan Bartók művei és életútja bizonyos emberi modellt állítottak elénk és tettek követendővé, úgy Kurtág is olyan általános emberi modellt mutatott fel, amely a művek esztétikai értékein túl vezet, és bármely gondolkodó egyén számára polgári és erkölcsi példát statuál. A szóban forgó minta összetevőiből első helyen a bármely kulturális másság hiteles szellemi értékei iránti maradéktalan, ám a saját önazonosságához hűséges nyitottságát említeném. Emellett ez az azonosulási hajlandóság nála a már meghódított értékek iránti hűséggel társul – akár azokról a városokról van szó, ahol otthon érzi magát, akár az általa beszélt nyelvekről; akár azokról a

*A zenemű ősbemutatójára a Gheorghe Dima Zeneakadémia által megrendezett Kortárs Kolozsvár Fesztivál keretében 2009. március 29-én került sor. – A szerk.

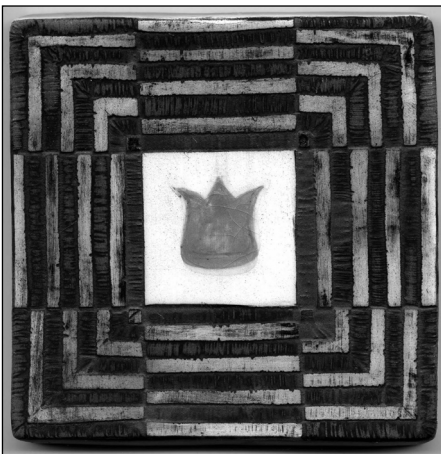
szerzőkről, akiknek szövegeire zenét szerez, akár az európai zenei stílusok összességéről, amelyek saját művészetére a gregoriántól Webernig egyaránt hatottak. Nem ismerek nála – a szó legigényesebb értelmében – páneurópaibb zeneszerzőt.

Nem kevésbé csodálom Kurtág Györgyben mint zeneszerzőben és tanárban hajthatatlan meg nem alkuvását mind a környezetében élő emberekhez fűződő kapcsolataiban, mind pedig, sőt főleg az alkotás terén. Ő azonban mindenekelőtt önmagával szemben hajthatatlan, és csak azután mások iránt. Kamarazenei kurzusai kiválóan példázzák az emberi lehetőségeket köztudottan meghaladó tökéletesség elérése érdekében folytatott elszánt harcát. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a zeneszerzés oktatását hivatalosan sohasem vállaló zeneszerző akadémiai státusát tekintve nyugdíjas koráig korrepetitor és magával ragadó kamarazenetanár volt.) Ez a hajthatatlansága csupán fokozódik olyankor, amikor saját szerzeményeinek előadóival próbál. Kurtág György tudatában van annak, hogy művészi pszichogramjainak egyes zenei vonásait saját elképzeléseihez és belső hallásához méltón visszaadni lehetetlen, mégis kétségbeesetten, körömszakadtáig igyekszik segíteni az előadóknak művei hűségesebb tolmácsolásában.

A művészet terén jellemző hajthatatlanságát a személyes kapcsolataiban tanúsított határtalan finomság ellensúlyozza. Pályatársaihoz intézett zenei üzenetei mindahányszor valódi és mélyről fakadó ragaszkodásról tanúskodnak. Humanizmusának sajátos színezetét a „virág az ember” jelmondat összegzi, amely a 7. opus óta bűvópataként kíséri alkotásait. Valóban gyönyörű, sőt csodálatos lény az ember, akár csak a virág, ám ugyanolyan törékeny és mulandó. Kurtág György maga is ilyen egyszerű embervirág, „amely csak egyetlen példányban létezik a csillagmilliókon”, azzal a különbséggel, hogy a történetbeli virágot csupán a kis herceg ismeri, míg Kurtág György egy teljes zenei univerzum elismerésének örvend. Most pedig, hogy a mester körünkben tartózkodik, munkásságát méltatván ne feledkezzünk meg arról a Kurtág Mártáról sem, aki a maga egyszerű virágának ragaszkodással, bölcsességgel és csodálatra méltó felelősségtudattal immár több mint hatvan éve gondját viseli.

Kurtág mester, kedves Márta, fogadják, kérem, jóindulattal akadémiai közösségünk elismerését!

R. L. fordítása



VASS TIBOR

Magamhoz, bolondok napjára

Ha megvan a rend,
megtartani könnyű, azt mondják.
Mondják azt is, rendet teremteni nehéz,
de tartani még nehezebb.
Most akkor kinek higgyen az ember?
Éljen, oszt jó nagyot.

Hurrám vagy. Három szoros.
A szur.doc néven mentett összes
létező alváltozat, áldozat.

Füldugóm vagy, fülszínű,
a valaha volt legközelebről észrevehetöm,
súgógépem, luxushallóm,
hétpecsétes nappalim, titkaim ufója.
Hétpöcsöm ékes tudója.
Műfüje füvemnek, szüve szüvemnek.

Az vagy, mi testnek a tenyér.
Avasi zárpor,
műszere rengésnek.
Rímrengésmérőleg:
mérhetőek a fetrengések.

Azonosítható
a merülő tárgyon olvasható elirat:
made in egyetlen,
a fővállalható szerelmem.

Ma sem alszom melletted,
de ahogy az ég az alvó eget,
ahogy föld a nyitott szemet,
kereslek.

Vaterán vett szonettszék,
párfümök, zümzümök, licitált estszagok,
kútszéli operákban segédtsízt,
pre- és propolisz,
szomszédoknál kukakihordó vagyok.

Befelé viszlek ki a szeméttel,
rendre összehozlak én,

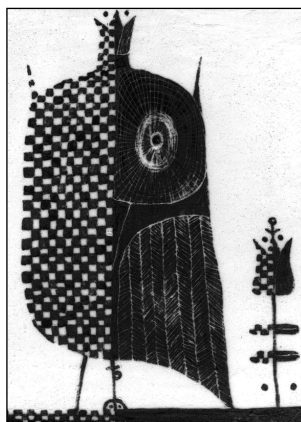
füstszagú,
égetési szemétszállat,
kit megtartani könnyű,
tartani állat.

(Rímrengésmérőleg: irodalmi szak-állat.)

KULCSÁR GABRIELLA

KORTÁRS ZENE GYERMEKEKNEK

A mikor gondolkodni kezdtem a címben megfogalmazott témán, hamarosan rájöttem, hogy a kortárs zenéről általában annyi mindent lehetne írni, ami tulajdonképpen szorosan összefügg a gyermekeknek komponált jelenkori zenével. Kavarogtak a gondolataim, hogyan tömöríthetném ilyen rövid terjedelmű írásba mindazt, amit ezzel a témával kapcsolatban el szeretnék mondani. Végül úgy döntöttem, mielőtt a gyermekeknek szánt kortárs zenéről elmélkednék, először tisztáznom kell azt, hogy miképpen viszonyul szűkebb pátriám *felőtt* közönsége századunk „új zenéjéhez”. Ha visszatekintünk Kolozsvár zenei múltjára, elismerhetjük, hogy ez a város minden korban modern volt, a zenei újdonságokat mindig igyekezett minél hamarabb közönségének bemutatni. Már 1809-ben felépítették a Redut vagy Vigadó néven ismert bál- és hangversenytermet (ma Néprajzi Múzeum), amelyben a 19. század és a 20. század elejének legnagyobb zeneszerzőit és zenészvirtuózait hallhatta a kolozsvári közönség. A romantika első évtizedeiben zenei társaságok, a zeneiskola és a konzervatórium biztosították a zenészutódok képzését, és döntő szerepet játszottak a közönség zenei ízlésének alakításában. Így a kolozsvári közönség átörökölhette elődeitől a zene szeretetét, s talán ezzel is magyarázható, hogy a kortárs zenét is jobban elfogadta és hamarabb megkedvelte, mint bármely más közönség. Hazudnék azonban, ha azt állítanám, hogy korunk zenéje Kolozsvár minden hangversenylátogatóját meghódította volna. Napjainkban is megtörténik, hogy kortárs művek bemutatóján az előadók fél teremnyi közönségnek



Ha a kortárs zene annyi gondot okoz mind a zenében kevésbé jártas, mind a zeneértő felnőttnél, vajon hogyan nevelhetjük a gyermekeket a kortárs zene befogadására, megértésére és szeretetére?

muzsikálnak. Vajon mi az oka? Miért nem kíváncsi minden mai hallgató korának zenei produktumaira? Valószínűleg még mindig az az előítélet uralkodik, ami az előző korok „újdonságai” kapcsán is gyakorta megnyilvánult: ha nem értem, nem szeretem, nem is vagyok rá kíváncsi. Gondoljunk csak Mozart, Beethoven, Verdi, Bizet, Bartók azon műveire, amelyeket bemutatójuk alkalmával nemcsak a közönség, de a kritika is hidegen vagy elutasítóan fogadott. Minden korban időnek kellett eltelnie, amíg a közönség „felnőtt” az új művek, az új szellem befogadására. Ugyanakkor feltevődik a kérdés: vajon megérthetjük-e első hallásra az „új zenét”? Erre még a szakember is, ha őszinte, csakis „nemmel” válaszolhat. Viszont ha a közönség eléggé toleráns, az „új zenét” is meghallgatja. Esetleg újrhallgatja. Felkészül arra, hogy az előző századok zenéjéhez képest a kortárs zene kifejezőeszköz-tára megváltozott, hiszen napjaink zenéje arra kényszeríti a tonális, konszonáns hangközökre és hármashangzatokra épülő, dallamos témákhoz szokott füleket, hogy egy olyan hangzást világgal is megbarátkozzék, amelyben a zeneszerző a bővített hangközök, egymásra épített kvartok, diszszonanciák, erős kromatika, néha bizarr, sokkoló hangeffektusok, hangzástűrtök, clusterek segítségével különböző zenei formákban fogalmazza meg művészi mondanivalóját. Az egy esztendeje elhunyt László Ferencnek az 1970-es években közölt publicisztikáját csemegézve akadtam rá egy nagyszerű írásra, amelyben a zenetudós azt az örök érvényű igazságot fogalmazta meg, miszerint nem tehetünk egyenlőségjelet az „élvezem” és az „értem” közé. Főleg olyan esetekben nem, amikor hallgatóként először szembesülünk a „ma született” muzsikával. „Hiszen az új zene esetében a megértés támpontjai sokszorosan ritkábbak, lazábbak, feltáratlanabbak: az új zene akarja, hogy más legyen, mint minden eddigi zene, tehát – implicite – hogy nehezebb, küzdelmesebb legyen a megértése” – olvashatjuk az említett írásban. László Ferenc továbbá nagyon fontosnak tartja, „hogy – az értés bármelyik fokán is álljunk – *akarjuk* élvezni az illető zenét. Keressük vele a kapcsolatot, hallgassuk nyitott füllel és nyitott szívvel, eleven érdeklődéssel – még ha kevésbé is értjük; akkor is, ha csak sejtjük, hogy mit kellene hangzásaiból kihallanunk, akkor is, ha csak puszta benyomásokat tudunk belőle meríteni, nem teljes, megértéses esztétikai élményt.” És akkor zeneértőként éppúgy, mint zeneileg képzetlen hallgatóként a zenetudós szavait idézve kimondható, hogy: „Nem értem, de tetszik [...] ez becsületes álláspont, és benne van annak a lehetősége is, hogy majd ha jobban megértem, még jobban fog tetszeni.”

Ha a kortárs zene annyi gondot okoz mind a zenében kevésbé jártas, mind a zeneértő *felnőtt* hallgatónak, vajon hogyan nevelhetjük a *gyermekeket* a kortárs zene befogadására, megértésére és szeretetére? A zenei nevelés amúgy is igen nagy feladat. Mondhatnánk azt is, a gyermekek ez irányú nevelését sohasem túl korai elkezdni. Kodály Zoltán egyik beszédében az embrió korra datálta a zenei nevelés kezdetét, mondván: „Az anya nemcsak testét adja gyermekének, lelkét is a magából építi fel”, majd kijelentésén a következőképpen módosított: „nem is a gyermek: az anya születése előtt kilenc hónappal kezdődik a gyermek zenei nevelése”. És valóban, a zene szerteágazó világában a gyermekek az első lépéseket édesanyjuk, családjuk segítségével teszik meg, majd a zene szeretetére való nevelés felelőssége fokozatosan áthárul az óvodára, később az iskolára. A hatékony zenei nevelésben igen fontos szem előtt tartani, hogy a gyermek korának, fiziológiai és értelmi képességeinek megfelelő muzsikával kerüljön kapcsolatba. Legcélszerűbb az énekből kiindulva, az egyszerűtől a bonyolultabb felé vezető úton haladni. Kodály szerint: „Ha egy szóval akarnók jellemezni e nevelés lényegét, az a szó nem lehetne más, mint: ének... Mechanizálódó korunk olyan úton halad, melynek végén az ember géppé válik. Ettől csak az ének szelleme véd meg.” A kodályi felfogásban a „többszólamú éneklés s a vele párhuzamosan fejlődő halló- és felfogóképesség olyanok számára is megnyitja a

világirodalom remekeit, akik semmiféle hangszerezen nem játszanak. S a művek csak akkor tölthetik be létük célját, ha milliók lelkében keltenek visszhangot.” A tiszta éneklés, a több szólabban éneklés elsajátítása előfeltétele, sőt biztosítéka a különböző hangszereken való tanulásnak.

Meggyőződésem, hogy a gyermekek lelkéhez közelíteni csakis olyan muzsikával lehet, amely szeretetből fakadt. A zenetörténet folyamán sokan komponáltak gyermekeknek a gyermekvilágról, mesevilágról, gyermeki érzésekről, játékról hangszeres és énekes zenét egyaránt. S tették ezt anélkül, hogy zenéjük értelmetlen „gyermeki gügyögésbe” torkollt volna. Gondoljunk csak Schumann *Kinderszenen*jére, Debussy *Children's Corner*jére, Bartók *Gyermekeknek* című zongoraciklusára vagy Kodály énekhangra komponált négykötetes *Bicinia Hungaricá*jára, a *Kis emberek dalaira*. És hadd folytassam a sort az Erdélyhez, pontosabban Kolozsvárhoz szorosabban kapcsolódó kortárs gyermekmuzsikával. A gazdag választékból természetesen csakis a teljesség igénye nélkül tallózhatok, miközben igyekszem a műfajok változatosságát is szem előtt tartani. Kezdeném a pedagógiai célzattal és egyszersmind magas művészi mérce szem előtt tartásával szerzett énekes zene egyik gyöngyszemével, Vermesy Péter (1939–1989) klasszikussá vált *Pimpimpáré*jával, amelyet gyakorta hasonlítanak a Kodály által Weöres Sándor szövegeire komponált zseniális miniatűrökhöz. A „zenei olvassmányosorozatot” két kortárs alkotó, Szilágyi Domokos és Vermesy Péter költői-zenei játéka és a gyermekek iránti felelősségteljes szeretet szülte. Az 1976-ban a Kriterion Könyvkiadónál megjelent első kiadás előszavát a kolozsvári zeneképzésben nagy tekintélynek örvendő Guttman Mihály írta. Elismerő szavait idézem: „Szilágyi Domokos lírája mintha megzenésítésre született volna. Mégsem könnyű olyan muzsikát szerezni hozzá, amely művészileg igényes (minél zeneibb egy vers, annál nehezebb megzenésíteni), és a zenei nevelést is szolgálja. Vermesy Péternek sikerült. Kodály, Orff, Hindemith, Bartók, Toduță nyomán rátalált saját hangjára, és továbbfejleszti e szerzők zenepedagógiai elgondolásait.” A *Pimpimpáré* nagyszerűsége éppen a művészi megvalósítások és a lépten-nyomon követhető pedagógiai célzat közötti harmóniában érhető tetten. Vermesy a kis emberkéket fokozatosan vezeti el a kíséret nélküli a cappella daloktól – a pentatóniából kiindulva, a hexachordon és a móduszokon keresztül egészen a dodekafon szerkesztésig – a többszólamú, majd hangszerkíséretes apró remekművekig, miközben céltudatosan irányítja a figyelmet a ritmus és a dallam összefüggéseire, a hangsúlyrendszerre, a zenei szerkezetre, a formák belső törvényeinek megismerésére. A ritmusfejlesztés és a különböző, sokszor nem szokványos hangszerek – mint amilyen a vízzel behangolt, felfüggesztett üveg, a játékkalapács, az apró kavicsokkal megtöltött műanyagdoboz, a játéktrombita vagy a játékkilofon – hangszíneinek „megízlelése, valamint a kombinálási lehetőségek felfedezése érdekében a gyermekek és pedagógusok fantáziájára apellál. Vermesy partitúrája sohasem lezárt. Játékosan és komolyan ezernyi variációra ad lehetőséget, miközben teret biztosít a gyermekek kibontakozó improvizációs készségeinek fejlesztésére. A pedagógusként is kiváló Vermesy az óvodás és kisiskolás gyermekekkel megtéteti az első lépéseket a zeneszerzés világában. A *Pimpimpáré* időtálló sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint a Koinónia Könyvkiadó jóvoltából 2002-ben napvilágot látott második kiadás. Ebben a kötetben Kovács András Ferenc aktualizálta Szilágyi Domokos azon verseit, amelyek szövegére az előszó szerint „rányomta bélyegét a kor”, amelyekben a mai gyermek számára idegennek tetsző olyan költői képek szerepelnek, mint „ezer nyakkendőt cibál a szellő” vagy „Pionírhad menetel / völgybe alá, hegyre fel”. A zene viszont maradt a humoros-játékos Vermesyé, akinek örökzöld *Pimpimpáré*ja olyan kulcsot ad a gyermekek kezébe, amellyel – a képzett pedagógusok segítségével – sikerrel indulhatnak el a kortárs zene ismeretéhez vezető úton. A Bartók és Kodály nyomdokain haladó Vermesy Péter a népi gyermekjátékda-

lok világát nemcsak a *Pimpimpáréban* használta fel, hanem kiváló bábzenéjében is. A bábzenék hatása nyomon követhető a zongorára, fúvós és ütős hangszerekre komponált *Concertino da camera* című szerzeményben is. A már nem éppen kis gyermekek, inkább középiskolások számára írt, hangversenypódiumra készült *Concertino* játékosan áttetsző szövetét „primitív» zenei anyagból, a hangisméltelés és szinte kizárólag unisonóban megszólaló kisterc-motivikából teremti meg” – írja Németh G. István. Vermesy saját gyermekeinek is komponált két zongoraminiatúr: a gyermekdal ereztető *Szonatinát* (1976) Andrásnak, a lírai *Notturnót* (1977) Annának dedikálta.

A marosvásárhelyi születésű, Kolozsváron alkotó Terényi Ede 2002-ben komponált *Codex. Dances for Strings and Percussion* című művét a Sigismund Toduță Zenelíceum „kis zenekarának” dedikálta. A javában tizenkét-tizenhárom éves vonósokból álló zenekart a „nagyok” ütősgárdája egészítette ki. A Kájoni-kódex dallamait modern harmóniákkal, dzsesszes elemekkel megtűzdelő négytétéles táncszvitben a zeneszerző nagyszerű pedagógiai érzékkel fordult a kezdő zenekarhoz. Tudta, hogy azoknak a gyermekeknek, akiknek a zenekari együtt muzsikálás kezdetén még a behangolással is meg kell küzdeniük, csakis adott technikai felkészültségüket meg nem terhelő, lelkivilágukhoz közel álló, játékos-humoros hangulatot varázsoló zenekari darabot kell a kezébe adnia. Volt abban minden, ami a sikerélményt is meghozta: népies táncdallam és dzsesszes harmóniák, swinges ritmusok a triangulumtól a marimbáig, a maracastól, tamburinoktól a gongig. Sok szín- és hangulatváltás. Lám, lehet modernebb eszközökkel is egyszerű és nagyszerű muzsikát komponálni!

Tudnivaló, hogy a legösszetettebb műfaj az opera. Alapos színpad- és műfajismeret, megfelelő szöveggönyv nélkül nem is születeth életképes alkotás ezen a téren. „Szükség lenne operalibrettók megírásának versenykiírására? Nem hiszem, hogy ez lenne a meg nem írt operák »rákfenéje«! Hisz zeneszerzőink ugyancsak ismerik íróinkat, alkotásaikat: dolgozzanak össze, mint általában ezt a nagy operairók tették” – írja Guttman Mihály 1979-ben. Sajnos napjainkban is kevés erdélyi zeneszerző vállalja az operakomponálással járó nehézségeket. A szöveggönyvíró és a zeneszerző, valamint az előadóművészek felelőssége megsokszorozódik, ha az opera nem felnőtteknek szól, hanem gyermekopera. Emlékszem, 1991-ben a Terényi-tanítvány Magyar Zita Csipikébe, az „óriáslelkű törpébe” és Tiptetupába, „a szorgalmas kis tündérbe”, Fodor Sándor közismert mesehőseibe szeretett bele. Magyar Zita, a később Magyarországra áttelepedett kolozsvári zeneszerző az előadást megelőző interjúban a mű keletkezésével kapcsolatban a következőket mondta: „Államvizsgadolgozatom tárgyául választásom Fodor Sándor gyermekkorom óta csodált mesejátékára esett, a *Csipikére* és a „rácseppentett mézre”, Kányádi Sándor gyermekverseire. Már »csupán« a zenét kellett hozzáírni.” Így vált szakmunkájává a *Csipike lakodalma*. Zenei felépítését tekintve a meseopera kamarazenekarra íródott, két-, három-, négyzólamú kánonokkal és komoly polifonikus kidolgozású kórusrészletekkel. A szereplők karakterét – Prokofjev *Péter és a farkas* című mesejátékához hasonlóan – egy-egy hangszer jellemzi: Csipikét a trombita, Kukucsit a fagott, Madárt a fuvola, Nyulakat a klarinét. Magyar Zita szerint „adott pillanatban ők személyesítik meg – teljes átéléssel – a pizstrággal és békával teli patakot, élvezve a mindennapi zenekari rutinból való »kiugrást«.” Mindezeket színpadi mozgás, tánc egészítette ki. Sipos Margit koreográfiájában a jól sikerült *Pitypang-tánc*, a *Hótörpék tánca* szerintem emlékezetes maradt a kis előadók számára. A bemutatót követően László Ferenc a következőképpen méltatta az előadást: „A *Csipike lakodalmán* egy elsőműves operaszerző, aki bár nem karmester, vezényel is, továbbá egy elsőműves rendező és egy elsőműves díszlettervező [rendező Katona Zs. József, díszlet- és jelmeztervező Starmüller Katalin – K. G.] közös vállalkozását láttuk-hallottuk, melynek színpadi szereplői között csak elvéve akad egy-egy hivatásos táncos, a többi mind gyermek

volt, aki életében először látta a függöny mögötti színházat: ki bízhatott a sikerében!... Két meghatározó érték, az örök gyermeki és az azt egyénien újrateremtő irodalmi remekmű közös előterében kereste és találta meg a maga hangját a zeneszerző-karmester, átvitt értelemben a rendező és a díszlettervező. Kezdek, de jól tájékozódta.” Az 1999 novemberében felújított *Csipike lakodalma* újból befészkelte magát a gyermekek szívébe. Dan Voiculescu zeneszerző, a zeneakadémia tanára, miközben melegen gratulált a zeneszerző-karmester Magyar Zitának, a következőket mondta: „Nagyon tetszett a gyermekhang javára gazdaságossággal kigondolt egyszerű hangszerelés. És kitűnőek a gyermekkánonok. Nagyon jó mű. Gratulációm, kérem, adja át a rendezőnek is.” A *Csipike* igazi meseopera, melyben gyermek a gyermeknek játszott úgy, hogy abban a gyermekszívű felnőttnek is öröme teljék. Játék volt a javából, melyben kétóránnyira gyermek és felnőtt szabadnak érezhette magát úgy, ahogyan Magyar Zita a műsorfüzetben Szilágyi Domokos szavait idézte: „játsszani – s a játék titokban / holt-súlyossá komolyodik: / megrendelteként szabadnak lenni / a legutolsó hangjegyig”. Színpadi ének, mozgás, játék és derű, ez az, ami a gyermekszereplőknek megalapozhatta a színpadi előadás, az opera iránti szeretetét. Kí tudja, azóta hányan választották az éneklés, a színpadi fellépés nehéz, de nemes hivatását?

Az emberiség története a kezdetektől az özönvíz pusztításait túlélő Noé nemzetiségéig jelenik meg Selmeczi György és Visky András *A vasárnapi iskola* és a kortárs brit Benjamin Britten *Noé bárkája* című, operaként emlegetett, valójában misztériumjátékában. A rendező Selmeczi így nyilatkozott: „Viskyvel [...] azt szerettük volna, ha egy kicsit megvilágítanánk az özönvíz előzményeit, tehát Ádám és Éva első gyerekének a születésétől végigvezetjük a genezist Noé születéséig. Ez az első rész tartalma. Az ember szellemi létezésének alapmozzanatait tartalmazza, a gyilkosság motívumának, az ölés tilalmának megszületését, tehát azoknak az erkölcsi mozzanatoknak a megszületését, amelyek szerint ma is élünk, vagy élnünk kellene.” Az özönvíz története Britten misztériumjátékában, a *Noé bárkájában* elevenedik meg. Selmeczi szerint: „Britten, hallatlan fantáziával és humorral, az angol college-ok, a kollégiumok számára írta ezt a darabot. Az volt a célja: úgy szerkessze meg, hogy valódi vokális vagy zenei nehézség ne legyen benne, tehát a matektanár vagy a kémiantanár is el tudja énekelni ezeket a szólamokat.” A közreműködők száma kétszáz körül volt, közöttük óvodás, általános és középiskolás gyermekek, ők alkották a gyermekkart és a zenekart, és tanárok, profi zenészek, valamint a társulat tagjai. Selmeczi az előadás rendezőjeként legfontosabb elemnek a játékot, a derűt tartotta, valamint megtartó erőként a közösségben rejlő szeretetet. Fejér Hanga a bemutatóról megjelent kritikájából az előadás hangulatára derül fény: „A színpad nyitott tér: a közönség egybemosódik a szintéren felsorakozó gyerekhaddal, együtt érez, együtt emelkedik a játék magaslatára.” Sőregi Melinda pedig így idézi fel a premiert: „A *Noé*-ből a szemünk előtt felépített, hatalmas fa hajóra emlékszem, és a gyermekek tömegére, akik szinte eltelítik a színpadot. Felemelő látvány és remek példa arra, hogy az opera igenis tud jó színházként működni: nem szükségszerűen ásatag és unalmas.”

Válogatásomban szándékosan hagytam utoljára Moravetz Levente – Venczel Péter *Ali baba és/vagy negyven rabló* című családi musicaljét, mivel a mű valóban a jelenben született alkotás, hiszen a Kolozsvári Magyar Opera az elmúlt év októberében mutatta be. A musical pedig fiatal műfaj, nagyjából a 19. és 20. század fordulóján, az amerikai zenés színházi kultúra létrejöttékor vált önállóvá, amelyben a színházművészet, a táncművészet, a képzőművészet, valamint a zene erősíti egymást. Moravetz Leventének, az *Ali baba és/vagy negyven rabló* szövegírójának a szavait idézem: „Az Ezeregyéjszaka meséinek egyik legszebb darabja most musical formában, varázslatos zenével, sok humorral és némi tanulsággal fűszerezve elkészült az

Önök szórakoztatására. A mesés Kelet máig csábos és titokzatos világa ott él mindannyiunk lelkében. Szellemeink, varázslók, rablók, szegény, de becsületes emberek, káprázatos kincsek világa. Olyan darabot akartunk írni, mely két órára egyformán elvarázsolja mind a felnőtteket, mind pedig a gyerekeket. Olyan musicalt, melynek zenei nyelvét egyformán beszéli minden korosztály. Olyan meseszöveget, melyet közösen tud végigigzgulni papa, mama és a gyerekek. Egyszóval egy igazi, rég várt családi musicalt. Napjainkban ugyanis kevés az olyan program, amit együtt élvezhet az egész család.” Az *Ali baba és/vagy negyven rabló* keleti mesevilága káprázatos fantáziával, humoros szófordulatokkal és jelenetekkel fűszerezve, ötletesen-színvonalasan kombinált szórakoztató zene kíséretében elevenedik meg. A musical varázslatos világába a csábító meghívást az énekkar szólaltatja meg a mű elején: „Ha a mát megunod, / s hova menj, nem tudod, / de a szíved hajtja az ár, / gyere, add a kezed, / te velünk, s mi veled / repülünk, mert Perzsia vár. / Hív ezeregy éj! / De csak ma, de csak most, de csak itt, de csak tudd, / másnak rejtve az út, / nem leli a kaput, / bejutni sose tud...” Zenéjében Venczel mesterien „keveri ki” a keleti színeket, de nem riad vissza egy-egy magyaros motívumtól vagy éppen dzsesszes megoldástól sem. Zenéje szíporázó humorról, szellemes fantáziáról, ízléses sokoldalúságról tanúskodik. Musicaljének keleti mesevilágát az élő zenekar, balettkar és énekkar együttesen szolgálja.

Konklúzióként visszatérnék a gyermekek zenei nevelésével kapcsolatos gondolataimra. Gyakorló zenepedagógusként tanúsíthatom, hogy a gyermekek szívesen ismerkednek az „új zenével”, hihetetlenül fogékonyak a kortárs zeneművek szokatlan hangzásvilágára. Talán a titok a hangjegyek mögé bújtatott humorban, játékoságban rejlik. Erről annak idején Vermesy Péter találóan így nyilatkozott: „Megfigyeltem, hogy a legszokatlanabb hangzású zene is azonnal megtalálja az utat a közönséghez, ha némi humor is van benne.” Meggyőződésem, hogy korunk zenéje is éppen olyan hatékonyan tanítható, mint bármely más kor zenéje. A feltétel csak annyi, hogy a zenét *tanító* legyen az „új zene” iránt nyitott szívű *tanuló*. Váljon a továbbtanulás, a kortárs zene megértését célzó képzés a zenepedagógusnak nemcsak szívügvévé, de felelősségévé is! „Mert persze hogy másképp tetszik a zene annak, aki többet ért belőle, mint a tudatlannak. A műélvezés a műértés dimenziója nélkül csak lehetőség; a zene értésében magunkat szüntelenül tökéletesíteni: kötelességünk.” László Ferenc idézett gondolatához csak annyit tennék hozzá: különben hiába születnek gyermekeknek írt kortárs zeneművek...

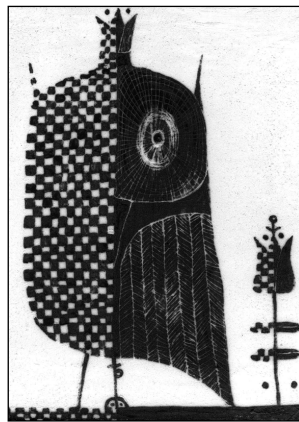


JOANNA DEMERS

ZAJÁTHALLÁS

A kísérleti elektronikus zene esztétikája

Elektronikusnak tekinthető bármely olyan zene, amely ha nem is kizárólag, de főként elektronikus hangszereken és felszerelésen alapul. Ez magában foglalja mind az elektroakusztikus zenét, amely gyakran akusztikus hangszereket is alkalmaz az elektronika mellett, mind pedig a tisztán elektronikus eszközökkel előállított hangokat. Az elektronikus zene fogalma ily módon a műfajok, stílusok és gyakorlatok sokaságára terjed ki. Nem óhajtom itt sem áttekintését, sem kultúrtörténetét nyújtani mindezen műfajoknak, csupán néhány műfajra szorítkozom: konkrét zene (*musique concrète*), poszt-schaefferi elektroakusztikus zene, techno, house, microsound, glitch, ambient, drone, dub techno, noise, chill-out, soundscape, field recording. A felsorolt műfajokat kölcsönösen megkülönböztető vonások ismerete nélkülözhetetlen az elektronikus zene mint olyan megértéséhez. Ennek ellenére a továbbiakban olyan „metazsánerekről” is beszélek, amelyek az elektronikus zenén belül több műfajcsoportot fognak át. Nézetem szerint az elektronikus zenei szcéná résztvevői a három műfajcsoport valamelyikéhez a magasművészeti öngazolás részeként csatlakoznak. A szóban forgó metazsánerek az intézményes elektroakusztikus zene, a hangművészet (*sound art*) és az *electronica*. Az intézményes elektroakusztikus zenét a kormányzat, a magánipar, valamint az oktatási központok (például az egyetem) tartják fenn. Az *electronica* mint zenei terminus külön-



Az, hogy az esztétikai zenehallgatás csupán az elektronikus zene kapcsán tört felszínre, forradalmi eseményt jelent.

böző összefüggésekben mást-mást jelent, általában azonban a kereskedelmi elektronikus zenére alkalmazzák, amely névlegesen populáris ugyan, a valóságban azonban az eladások nem túl magasak. A hangművészet a nem narratív hangzáson alapuló (vizuális elemekhez társított vagy önálló) zenei alkotásokra utal, amelyek gyakran az illető hangzással kölcsönhatásba lépő sajátos környezetben kerülnek bemutatásra.

A 21. század eleji világ zenéjének jelentős része tartalmaz elektronikus hangokat, amelyek olyan eszközöktől származnak, mint a szintetizátor, a mintavételi készülék (sampler) és a laptop. Kevesen volnának olyan megengedők, hogy a szintetizátort felhasználó bármilyen alkotást elektronikus zeneműnek minősítsenek, mégsem könnyű az elektronikus zene megfelelő leíró meghatározását kialakítani. Ennek egyik oka abban keresendő, hogy az elektronikus zenének a 20. század folyamán többféle meghatározása volt. Akadémiai körökben az elektronikus zenét az egyetemeken vagy a környékükön szerzett művekre vonatkoztatták – például a Stanford Egyetemen működő CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) tagjainak a munkáira –, továbbá az olyan állami intézmények keretében született alkotásokra, mint amilyenek Németországban és Franciaországban a közszolgálati rádióadók vagy az IRCAM-hoz (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) és a GRM-hez (Groupe de Recherches Musicales) hasonló kutatóközpontok voltak. Az ilyen értelemben vett elektronikus zene előállítói kezdetben Franciaországban, Németországban és Olaszországban, valamint az Egyesült Államokban tevékenykedtek, és zenéjüket az európai avantgárdhoz tartozó olyan elismert alkotókra vezették vissza, mint Edgard Varèse és Karlheinz Stockhausen. Az intézményes elektronikus zene eredetileg magában foglalta a francia *musique concrète*-et (hétköznapi és természetes zajokat felhasználó, hangszalagra komponált művek) és a német *elektronische Musik*ot (szintetizátoros elektronikus zene). A jelenlegi intézményes elektroakusztikus zene a hangminta (sample) és szintetizátor alapú zenei anyag mellett digitális jelfeldolgozásnak alávetett hagyományos hangszerekre épül. Az intézményes elektroakusztikus zene közönsége az akadémiai körökből és a műfaj gyakorlóiból áll. Az illető közösség tagjai zenéjüket rendszerint inkább elit és intellektuális jellegűnek tekintik, mintsem populárisnak és könnyen hozzáférhetőnek.

Az elektronikus zene hagyományosan valami egészen mást jelent a populáris zenére vonatkoztatva, amely természetesen önmagában sem homogén entitás, hanem rockzenei, pszichedelikus, ambient, elektronikus tánczenei (electronic dance music, EDM) és filmzenei műfajok laza halmaza. Egyesek a főárambeli kereskedelmi rádióban találkoznak először a populáris elektronikus zenével, illetve az *electronica* metaműfajával, amely tömegmédiium meglehetősen különböző együttesek dalait kanonizálta a Depeche Mode-tól a Radioheadig. Mások olyan tudományos-fantasztikus filmek által fedezik fel, mint a *Tiltott bolygó* (Fred M. Wilcox: *Forbidden Planet*, 1956) és a *Mechanikus narancs* (Stanley Kubrick: *A Clockwork Orange*, 1971), amelyek filmzeneje az oszcillátorra és a szintetizátorra épül. Továbbá vannak olyanok is, akik az úttörő jelentőségű popzenei albumok hallgatásakor ismerik meg az elektronikus zenét, például a Beach Boys *Pet Sounds* (1966) című lemeze által vagy az olyan underground sikerek közvetítésével, mint a Tangerine Dream *Phaedra*-ja (1974) vagy a Kraftwerk *Trans-Europe Express*e (1977). Az *electronica* metazsáner általában ódzkodik az intézményes kötelékektől, ehelyett inkább az olyan nagy újítók körül szerződik, mint Wendy Carlos, Robert Moog vagy Brian Wilson, illetve maguk a hangszerek, például a theremin vagy a Moog és a Korg szintetizátorok körül.

A „kísérleti” jelző látásra alkalmasnak tűnik az elektronikus zenei mező behatárolására, valójában azonban maga is meglehetősen homályos. Beal (2006) az intézményes avantgárdot, amely Schoenberggel és Sztravinszkijjal zárul, állítja

szembe azokkal a kísérleti zeneszerzőkkel, akik mind a szerializmust, mind a neoklasszicizmust elutasították, és idioszinkratikus stílusokat alakítottak ki. Nymannál (1999) a „kísérleti zene” szűkebb értelemben a 20. század közepi zenei indeterminizmusra utal, amelyet John Cage, Christian Wolff, valamint a fluxusművészek képviseltek, és amely irányzatot a szerző elhatárol az olyan főárambeli avantgárd zeneszerzőktől, mint Boulez és Stockhausen. A kísérleti mivolt ez esetben a szokatlan notációs rendszerek függvénye, amelyek lehetővé teszik az előadók számára, hogy maguk határozzák meg a szerzemény paramétereit a tempótól a hangmagasságig, sőt annak eldöntését is, hogy szólaltassanak-e meg egyáltalán valamilyen hangot. Nyman kísérleti zenéről alkotott fogalma elsősorban akusztikus szerzeményeket foglal magában, habár a szerző említ egyes elektronikus műveket is. Nyman felfogását Benitez (1978) előlegezte meg, aki a kísérleti zene indeterminista tendenciáit az avantgárd zenére jellemző intencionalitással ellentétezte. Ami az általános szóhasználatot illeti, rendszerint kísérletiként jellemeznek bármely olyan zenét, amely elutasítja a hagyományt, és megkockáztatja a zenei konvenciók lebontását, úgyhogy a terminus egyaránt alkalmazható a dzsesszre, a dubra és a hip-hopra. Mint Piekut (2008) megjegyzi, a kísérleti jelleg korántsem valamilyen metafizikai lényegre takar, hanem a szokatlan eljárások olyasfajta sorát jelöli, amelynek idegenszerűsége szemben áll mindazzal, ami történetesen a főáramot jellemzi. Ebből arra következtethetnénk, hogy kísérleti elektronikus zenének az olyan alkotások minősülnek, amelyek kikezdi az elektronikus zene konvencióit. Ez azonban szintén nyitva hagyja a kérdést, amennyiben az elektronikus zenei konvenciók általában meglehetősen rövid életűek. Ily módon tehát kísérletiként jellemezhető bármi, ami a kor konvencióitól jelentős mértékben eltávolodik, ám tudatában annak is, hogy az, amit 1985-ben kísérletinek számított, olyasvalami számára is szolgálhatott ihletforrásul, amit 1990-ben már konvencionálisnak tekintettek.

Ugyanakkor az újabb keletű kísérleti zene minden valamennyire teljes meghatározása átfedésbe kerül a sound arttal, amelynek számos előzménye a 20. századi experimentalizmussal közös. Varèsének a „szervezett hang” elvén alapuló új kifejezési formák alkalmazására vonatkozó felhívása egyszersmind annak a tézisnek egyik korai megfogalmazása, amely szerint az elektronikus zene bízvást félreteheti a hagyományos zenei formákat és hangszerelést, közvetlenül a hanggal való munka érdekében. Számos zeneszerző szó szerint értelmezte Varèse felhívását, mindinkább hangszobornak (hanginstallációnak), mintsem pusztán zeneműnek tekintvén alkotásait. Időközben a képzőművészeti installációk, a happeningek és a fluxusművészet előretörésével egyre több lehetőség nyílt a hang nem zenei műalkotásokba való beépítésére. Mindamellett, ahogyan arra Licht (2007) is figyelmeztet, a kísérleti zene és a hangművészet már csupán azért sem egy és ugyanaz, mivelhogy a sound art célkitűzései gyakran homlokegyenest ellenkeznek a zeneszerzést, illetve a zene fogyasztását és méltányolását uraló hagyománnyal. Nagyfokú és változatos térbeli szóródásuk különösen megnehezíti a hangművészeti alkotások osztályozását; a sound art helyszínei a képzőművészeti galériák, a nyilvános terek, valamint a fizikális és online installációk egyaránt lehetnek. Egyes hangművészek rendelkeznek előzetes zenei képzéssel, mások nem. Vannak, akik rögzítik műveiket az eredeti installációs téren kívüli terjesztés érdekében, és olyanok is, akik elutasítják a felvételt, mert alkotásaikat eleve mulandónak és az eredeti kontextustól nem függetleníthetőnek tekintik. Habár személy szerint egyetérték Lichttel annak kapcsán, hogy a hangművészet és a kísérleti zene különbözik, az elektronikus zenei szcena számos résztvevője rokon értelemben használja, sőt felcserélhetőnek tekinti a két terminust. Ebből kifolyólag az elektronikus zene tárgyalása során a hangművészet kiemelt jelentőséggel szerepel, különösen a helyszínek elemzése során.

A legvitathatóbb módszertani döntésem azonban az elektronikus zene akadémiai és populáris formáinak együttes tárgyalása az elektronikus hangművészettel. A legtöbben ugyanis korántsem tekintik népszerűnek, sem kereskedelmi szempontból sikeresnek a kísérleti zenét. Ennek ellenére az állítólagos „magaskultúra” és a „tömegkultúra” sikeres keresztezésének olyan sok példája van, hogy a két szféra különállóságának hangoztatása egyre inkább tarthatatlan. Elég, ha ennek kapcsán csupán Vince Clark, a Radiohead vagy Frank Zappa kísérleti munkáira gondolunk, akik korábban mindannyian popzenészként váltak ismertté. Ugyanakkor az utóbbi két évtized egyik legbámulatosabb zeneipari sikere éppenséggel az volt, hogy a zenehallgatókat sikerült rávenni az otthoni meditatív hallgatásra való EDM (electronic dance music), az úgynevezett „intelligens tánczene” (intelligent dance music, IDM) vásárlására. Ami a sound artot illeti, a legnagyobb kedvelői sem sorolnák egyértelműen a zene kategóriájába, még kevésbé a folyamatos ritmusú, lüktető tánczenéhez. Ám az olyan művészek innovatív alkotásai, mint Björk vagy Aphex Twin, valahogyan mégiscsak kényelmesen átlépi az ilyesfajta választóvonalakat, amennyiben a képzőművészeti galériák kurátorai és az akadémiai körök legalább annyira figyelnek rájuk, mint a popzenekritikusok.

Az általam javasolt kompromisszum arra vonatkozik, hogy a kísérleti elektronikus zene tárgyalása során a nagyjából 1980 óta született alkotásokra összpontosítsunk. Az 1980-as év több okból is fordulópontot jelent. Ezek között szerepel az is, hogy az előző évtized folyamán a szintetizátorok meglehetősen költségesek és igen nagy méretűek voltak, így csupán keveseknek – a már befutott rocksztároknak és a kutatóegyetemek akadémikus zenészerzőinek – volt hozzáférésük ezekhez. 1980-ra azonban a digitalizáció következtében a szintetizátorok ára jelentősen csökkent, úgyhogy lassacskán a nem szupersztár zenészek, az amatőrök, sőt a gyermekek számára is elérhetőkké váltak (Cateforis 2000; Vail 1993). A korábbi analóg szintetizátoroktól eltérően a piacot elárasztó Korgok és Casiók elérhető áron előre beállított zenei anyaggal látták el, az úgynevezett patch-ekkel, melynek következtében immár nem volt elengedhetetlen a szintetizátor programozásával kapcsolatos tudás (Théberge 1997). A nyolcvanas évek szintetizátorai ugyanakkor kisebbek és könnyebbek voltak, tehát kényelmesebben lehetett őket szállítani is. Az elektronikus tánczenei (EDM) szcena jelentette ezen újfajta szintetizátorok számára a legfontosabb piacot, különösen a diszkózene korszaka utáni underground klubok house és techno zenéjének köszönhetően. A szintetizátorok határozták meg továbbá az olyan újhullámos és posztpunk együttesek és előadók hangzását is, mint a Human League, a Talking Heads, Gary Numan vagy a Duran Duran, akiket az első huszonnégy órán át sugárzó zenei videoklipek adó, az MTV folyamatosan a műsorán tartott.

Az 1981-ben indult MTV már csak azon egyszerű oknál fogva is döntően támogatta az elektronikus zene térhódítását, hogy a videoklipek megszokottá tették a szintetizátorok és más elektronikus hangszerek látványát. A zenei tévéadó sikere rácsúszolt arra az elképzelésre, hogy a rendes együttesalapításhoz dobfelszerelés és elektromos gitárok kellenek. Ezt az üzenetet számos fiatal néző magáévá is tette, és olyan házi stúdiókat alakított ki, amelyek alig álltak többől, mint szintetizátorból, samplerből és sorrendvezérlőből (sequencer). Az elektronikus hangszerek és a zenei szerkesztés technológiája azóta rohamosan fejlődött, míg az árak alacsonyak maradtak, olyanmódra, hogy ma már gyakorlatilag bárki kereskedelmi minőségű elektronikus zenét állíthat elő a személyi számítógépén pár száz dollárért. A digitális szintetizátorok ily módon mostanra egalitáriusabbá tették a zene előállítását, mint a történelem folyamán bármikor. A jelenlegi hangszerek használatához nincs szükség sem zenei notációs, sem előzetes hangszeres ismeretekre. A samplerok és a szintetizátorok lehetővé teszik a zenészek számára, hogy a számítógépes egérrel válogassanak össze

hangszeres zenei hangokat, a zeneszerkesztő programokkal pedig különböző hanghatások és hangterek állíthatók elő, sőt a régi zenelejátszó eszközök zajai is imitálhatóak.

Az 1980-as év más szempontból is vízvázalstónak tűnik. Habár komoly indokok szólnak amellett, hogy a magasművészet és a tömegkultúra különbségét a század korábbi elektronikus zenéjére nézve érvényesnek tekintsük, a nyolcvanas évektől a ket-
tő közötti határok egyre inkább átjárhatókká válnak; még akkor is, ha például Emerson (2000) szerint az elektronikus popzenészek és az akadémikus zeneszer-
zők „esetenként kölcsönözhetnek ugyan egymás zenei anyagából, a diszkomfort-
érzés és a távolságtartás azonban megmarad”. Amint azonban a továbbiakban kimu-
tatatom, éppen a distinkciók ilyesfajta retorikája gyökerezik a lehető legmélyebben a
kísérleti zene különböző formáiban, sőt paradox módon a nagy metazsánerek (az
electronica, az intézményes elektroakusztikus zene és a hangművészet) közös neve-
zőjét adja. Mi több, a distinkciók hangsúlyozása valójában megtevesztő, amennyiben
a populáris és a magasművészeti elektronikus zenei műfajok érdeklődési köre
nagyon is megegyezik.

[...]

Nem áll azonban szándékomban az elektronikus zenét valamiféle természetelle-
nes egység ráerőltetésével demokratizálni. Az elektronikus zene hallgatásának élvezete
részben éppen a distinkciók retorikájára való ráhagyatkozásból ered. Az elekt-
ronikus zene kezdő hallgatóit méltán nyűgözi le az, amit hallanak, és ugyancsak
jogosan ítélik úgy, hogy egyes művek „élesebbek”, „kifinomultabbak” vagy „igénye-
sebbek” annál, amire egyébként a könnyűzene főáramaként tekintenek. Mindazonál-
tal rá kívánok mutatni egy a magas- és a tömegkultúra választóvonalának mindkét
oldalán érvényesülő tendenciára, amely egy tagadhatatlanul lényeges dologra hívja
fel a figyelmet: arra az egyre határozottabb érzésre, hogy az elektronikus zene hall-
gatása alapvetően eltérő aktus a nyugati komolyzene hallgatásához képest, amely az
előző öt évszázad során érvényesült. Véggkövetkeztéseim erre az új tapasztalatra
vonatkoznak, amelyet esztétikai zenehallgatásként különböztetek meg a konvencio-
nális zenehallgatástól. Az esztétikai zenehallgatás ahhoz hasonlít, ahogyan a zene-
hallgatók többsége a popzenéhez és bizonyos nem nyugati zenékhez viszonyul. Az
esztétikai zenehallgatás közben – a muzikális zenehallgatással szemben – nem csu-
pán az a lehetőségünk van meg, hogy nyomon kövessük a kidolgozást, hanem az is,
hogy szakaszosan figyeljünk a zenei hangra, mialatt más észleletekre összpontosí-
tunk. Az esztétikai zenehallgatás ugyanakkor feltételezi annak elismerését is, hogy a
nem zenei hangok, így a külvilág zajai is hordozhatnak esztétikai jelentést, és hogy
valamilyen többletet keresvén is hallgathatjuk őket az információs értéken túlmenő-
en. Az, hogy az esztétikai zenehallgatás csupán az elektronikus zene kapcsán tört
felszínre, forradalmi eseményt jelent. Habár az elektronikus zene a maga három
metazsánérével magasművészeti formaként tételezi önmagát, a nyugati komolyzene
előző alakzataitól eltérően nem követel sem a formára, sem pedig a kidolgozásra irá-
nyuló figyelmet. Az elektronikus zene által lehetővé tett tapasztalat hűségesebben
leképezi annak a különböző módjait, ahogyan az emberek a körülöttük lévő világot
ténylegesen hallják, következésképpen kevésbé dogmatikus annak kapcsán, ahogyan
állítólag hallanunk *kellene*.

A művészetkritikus és filozófus Arthur Danto (1997) a művészet végéről beszélt
mint a múlt századi művészetnek arról a stádiumáról, amelyben a ready-made-ek,
az objet trouvék és a reklám olyannyira áthatották a magasművészeti szcénát, hogy
az végleg megtagadta a „művészet” és a „nem művészet” közötti megkülönbözteté-
sek létjogosultságát. Danto számára kézenfekvő ennek kapcsán John Cage-re utalni,
aki ugyanígy arra biztatott mindenkit, hogy nyitott füllel és még nyitottabb befoga-

dói hozzáállással halljon zenének bármilyen lehetséges hangot. Danto és Cage tézisei bizonyos megszorításokkal az elektronikus zenére is érvényesek. Ami a megszorításokat illeti, Cage filozófiájának minden általa keltett lelkesedés ellenére sem sikerült elérnie, hogy a befogadók bármilyen hangot zenének halljanak, sem pedig az ellenkező végletet, amelyben minden hangot, még a hangversenyteremben zengőket is a zenei kereten teljesen kívül esőnek hallanánk. Egyetértek azonban Dantóval abban, hogy az elektronikus zene valóban siettette a „zene halálát” vagy pontosabban mindazon gyakorlatok és filozófiák végét, amelyek előfeltételezték a nyugati komolyzene és a külvilág hangjai közötti elválasztást. Kim Cascone mikroszkopikus zene-műveinek (microsound) tudatküszöb alatti lüktetési vagy a Toshiya Tsunoda terepfelvételén (field recording) rögzített komp zajai mindennek – idegenszerűnek, iparinak vagy egyszerűen földhözragadtnak – inkább hatnak, csupán konvencionálisan zeneinek nem. Ennek ellenére az, hogy a befogadók bizonyos rítusokat gyakorolnak a hallgatásukkor, például fülhallgatót használnak, vagy ellátogatnak valamilyen térbe, hogy ott meghallgassák az előadott változatot, kielégítően igazolja, hogy a műalkotások keretében másképpen halljuk ugyanezeket a hangokat, mint a mindennapi életben. Az elektronikus zene hallgatását szabályozó szokások nem követelik meg a hangversenyterem folyamatos fegyelmét, ahol a hallgatók némán ülnek, és elejétől végéig figyelemmel kísérik az előadott művet. Az elektronikus zene hallgatása szakaszos és szaggatott; a zenehallgatók elhagyhatják a termet, hogy később visszatérjenek (vagy sem), lenyomhatják a szünetgombot az iPodon, hogy csak órák múltán folytassák a lejátszást, vagy pedig a tánc önismétlő üteméről a bárnál folytatott beszélgetésre irányíthatják figyelmüket a klubban. Mindezek a cselekvéstípusok a hangok esztétikai értékével nagyon is tisztában lévő zenehallgatást feltételeznek, amely se nem csupán jelentésközvetítőként, se nem szigorú értelemben vett zenei megnyilatkozásként viszonyul a hanghoz.

R. L. fordítása

■ IRODALOM

- Amy Beal: *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. University of California Press, Berkeley, 2006.
- Joaquim M. Benitez: *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music*. *International Review of Aesthetics and Sociology in Music* 1978. 1. 53–77.
- Theo Cateforis: *Are We Not New Wave? Nostalgia, Technology and Exoticism in Popular Music at the Turn of the 1980s*. PhD diss., State University of New York, Stony Brook, 2000.
- Arthur Danto: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1997.
- Simon Emmerson: *Introduction*. In: *Music, Electronic Media, and Culture*. (Ed. Simon Emmerson) Ashgate, Aldershot, U.K., 2000.
- Alan Licht: *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli, New York, 2007.
- Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, Cambridge, U.K., 1999.
- Benjamin Piekut: *Testing, Testing...: New York Experimentalism 1964*. PhD diss., Columbia University, New York, 2008.
- Paul Théberge: *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press, Hanover, N.H., 1997.
- Mark Vail: *Keyboard Presents Vintage Synthesizers: Groundbreaking Instruments and Pioneering Designers of Electronic Music Synthesizers*. GPI Books, San Francisco, 1993.

CRISTIAN TEODORESCU

MEDGIDIA, A HAJDANI VÁROS

A bőség jele

■ Fănică olyan hozzáértéssel kommandírozta a pincéreket és osztotta ki a főznivalót a szakácsnőknek, mintha egész életében csak vendéglőkkel foglalkozott volna! Virginica asszonyosság egyszerűen elnémult a csodálattól. Még mindig nem tudta elhinni, hogy a medgidiai vonatállomás vendéglője az övék. Viharos gyorsasággal zajlott le az egész. Aznap, amikor megnyerte a licitet, Fănică pezsgős bankettet rendezett, vagyis busás csúszópénzeket osztogatott a „rendes” licit mellett. Stelian úr, a vendéglő korábbi bérlője, pimasz módon megmakacsolta magát, míg Fănică elő nem vette azt a vigyorgó arckifejezését, amit a pókerben szokott bedobni. Addigra már túladott a szántó földjeiken, a házukon, a fél pékségen, és a vendéglő számára még mindig nem vettek egy kanalat sem. A bankett előtt Fănică küldött egy táviratot Pascunak, a fetești szatócsnak, és aztán leült inni. Stelian úr koccintott vele egyet, majd indulni készült: „Hát ezért csináltunk mi Nagy-Romániát, te paraszt, hogy aztán ti vegyétek el!” Fănică megragadta a karját. Mennyit kér a vendéglőben levő bútorokért? Hát tudja meg, hogy az egészszet a tűzre dobja és nem adja el neki! – válaszolta Stelian úr. „Megveszem én őket, Stelian bátyám, s együtt teszünk tüzet alájuk! Hozok majd én Bukarestből asztalokat és székeket!” Ezzel sikerült annyira megpuhítania, hogy meg tudta venni tőle a szódásüvegeket és a cinkelt bádogból készített pultot, amely külön rendelésre készült, és még sör csapolója is volt. Harmadnap, miután megérkeztek Medgidiába, a Pascu által felfogadott mesterek neki is fogtak a vendéglő csinosításának, hogy amolyan bukaresti kinézete legyen. És hogy az első meg a másodosztály között ne csak az árakban látszódjon a különbség, úgy gondolták, kapjon bizony pár cifraságot az első osztály, mert akkor eljár majd ide a város jobbik része is, egy pohárka mellett társalogni. A peronra peremes, pogácsás és limonádés fiúkat fogadtak fel, azokra a vonatokra számítva, amelyek csak annyira állnak meg, hogy a mozdony vizet vegyen. A munkások között forgolódott az az illető is, aki ugyan a legtöbb pénzt kapta, de mégsem csinált semmit. Ez nem volt más – hagyjal neki békét, Virginicám –, mint Seruzi úr, az építész, aki lebontatta az ablakokat, mert szerinte ki kellett szélesíteni őket. Fănică nem akart beleszólni a dologba, csak egyszer mondott neki annyit, hogy ő azért nem szeretne éppen luxusvendéglőt ide. Az olasz erre azzal fenyegette, hogy faképnél hagyja, ezért lecsillapításként Fănică megtanította néhány pókeres trükkre. Hálaképpen Seruzi úr – aki világeletemben peches kártyajátékos volt – azután hatékonyabban ösztökélte munkásait, s ráadásul, ugyanabban az árban, bekereteztette a falakba azokat a tükröket, amelyek az állomás vendéglőjét Medgidia legtágasabb termévé varázsolták. A nyitás előtt egy héttel Fănică Konstancára utazott, hogy pincéreket és szakácsnőt toborozzon. A kikötő egyik kocsmájában felfedezte Ionicát, aki hajdanán Jacques név alatt szolgálta ki az Orient Express utasait, míg egy francia hölgy meg nem vádolta azzal, hogy egy mi-

Részlet a *Medgidia, orașul de apoi* című regényből (Cartea Românească, Buc., 2009.)

nősíthetetlen ajánlattal merete zaklatni. Ionică elvállalta, hogy pár hónapig a vendéglőjében dolgozzon, de azzal a feltétellel, ha ő választhatja ki a többi pincért. Aztán az ünnepélyes megnyitás előtti napon elmagyarázta főnökének, mik voltak az Orient Expresszen a szabályok, hogy tudja Fănică is, mit kell elvárni a személyzettől. Szakácsnőnek egy gömbölyded erdélyi fehérsépet fogadott fel, aki istenien főzött, amikor nem itta le magát. A nyitásnak november 9-én kellett volna lennie, de Virginica asszonyág nem egyezett bele. Fănică, a kilences, az egy szerencsétlen szám. Elrendezték az asztalokat, felsorakoztatták a boros- és pezsgősüvegeket a pult mögötti polcokra, és – a pincérekkel meg a szakácsnővel együtt – aludni tértek a hátsó szobába lefektetett szalmazsákokra. Hajnali háromkor a szakácsnő sikoltozni kezdett, hogy mozog alattuk a föld. A vendéglőben egymás után robbantak szét a pezsgősüvegek. Fănică felriadt álmából, majd kezénél fogva vonszolta maga után a vendéglőbe a még kábult Virginicát. Lepotyogtak mind az üvegek a polcokról, sőt még az egyik tükör is rípiyára tört. „Látod-e, ember, lesújtott az Úristen, amiért kocsmát akarunk nyitni!” „Nyughass, asszony, mert ez a bőség jele!” Reggel aztán az állomás távirója jelentette, hogy Bukarestben összedőlt a Carlton szálloda.

A szerződés kikötései

■ A vendéglő megnyitását követő nap Fănică sétálni indult a városban. Eső utáni hűvös délután volt. A főutca eléggé kihaltnak mutatkozott. Pomenea rendőr épp szokásos őrjáratát róttá, arrébb pár kutya, egy fásszekér, pár hazatérő gimnazista, és egy fiákerben ülő vadászruhás férfi. A Traian szálloda, kisebb boltok, egy gyógyszertár, két pékség, egymástól pár száz méterre, a városháza, ahol bálokat és összejöveteleket rendeztek, két kocsmá, a bíróság, egy fényképészműhely, még egy szálloda, a mecset, közöttük pedig mindkét oldalon házak. A dombon a török negyed, ahol a házaknak nincsen utca felőli ablaka. Ugyancsak a dombon húzódott magányosan egy hosszúkás épület, neve „a Kopaszhoz”, és lent a völgyben a gyalogsági ezred barakkjai. Fănică már ideérkezése előtt értesült a dombon levő házról, meg az ezredről. „A Kopaszhoz” valójában egy két részes bordélyház volt. Az egyik rész a tiszteket fogadta, hátsó bejárattal, a másik pedig a bakáknak szólt, és előlről lehetett bejutni. Fănică ezen első Medgidiában tett felfedezőútján egy olcsó bérlakást keresett családjának, pincérestül és szakácsnéstul együtt. Kiszemelt ugyan már egyet az állomás mellett, de Tudorică úr, az állomásfőnök, azt tanácsolta, hogy azt hamar felejtse el. Tudniillik a tulajdonosnője meg van örülve. A ház immár több éve lakatlanul állt, mégsem voltak az ablakok kitorve vagy az ajtók felfeszítve. A Függetlenségi Háború után ez lett a törökök helyébe idevezényelt román ezred parancsnokának a főhadiszállása. Már senki nem emlékezett rá, mikor és ki építette a házat, de az örökösnek, Scipione nagyságos asszonynak szinte ugyanaz volt a neve, mint az ezred jelenlegi parancsnokának, Scipion őrnagynak. Eladdig pedig mindazok, akik ki szerették volna bérelni a házat, sikertelenül jártak, mert a tulajdonosnő nem adhatta csak úgy akárkinek a kezére.

Miután visszatért a sétáról, Fănică küldött Scipione nagyságos asszonynak egy táviratot, előre kifizetve a választ is. Hanem a válasz helyett, három nap múlva, maga Scipione nagysága szállt le a déli bukaresti vonatról – nyakig gyászba öltözve. Egy törpe volt a kísérője, ez cipelte a bőrröndjét is. Gazdájához hasonlóan ugyancsak feketébe volt beöltöztetve, és – egy herélt vékony hangján – mindig ő beszélt a nagysága helyett: „Melyik az a Theodorescu Ștefan, aki Maria Scipione nagyságos asszonnyal szeretne beszélni?” Fănică épp a vendéglőben tartózkodott, amikor a törpe feltette ezt a kérdést, de úgy tett, mintha nem hallotta volna. Hátul kisurrant, és személyesen sietett a Scipioanca fogadására: „Nagyságos asszonyom, fogadja tiszte-

lettel teli bókjaimat, nem számítottam arra, hogy személyesen is találkozunk!” Az özvegy kérte, hogy szerezzen neki egy fiákert az állomás és a Traian szálloda között levő százlépésnyi távolságra, és hogy küldje mihamarabb a szolgálóját bőröndjével a szállodába. Fănică bement a vendéglőbe, és közölte a törpével úrnője utasítását. Majd visszatért a Scipione özvegyhez, és meghívta a vendéglőjébe, egy kis kóstolóra. Az asszonyság akkoriban negyven körül lehetett, Fănică pedig – az ő harmincöt évével és égszínké, sokat ígérő szemeivel – gálánsan ott marasztalta ebédre: egy tyúkhúsleves, egy puha pecsenye a fárasztó útról érkezett hölgy számára, a fagyhalt most nem ajánlatos, de helyette talán egy csokoládés palacsinta, kedves asszonyom? A bérszerződést aztán este írták alá, kettesben, az asszonyság hotelszobájában, több mint három óra egyezkedés után. Későbbi időkben, még akkor is, ha közeli és megbízható barátai látogattak a városba, Fănică csak annyit mondott nekik erről az ügyről, hogy bizony egy érett özvegyet nem lehet egykönnyen meggyőzni. Úgy még két évig azután is, Fănică nagy gyakorisággal járogatott Bukarestbe, hogy a szerződés bizonyos vitás részeit tisztázzák. Ha hosszabb ideig elmaradt, utána jött szomorú, hajthatatlan pofájával az özvegy törpéje: „Scipione nagyságos asszonynak szándékában áll felmondani az önnel kötött szerződést, Theodorescu úr.” Ahányszor csak meglátta a tulajdonosnő küldöttjét a vendéglőben, Virginica asszonyságnak nem volt nyugta: „Menj, Fănică, és nézd meg, már megint mit akar az az örült fehérnép!”

Zsebóra

■ Tárca úr, másnevén Könnyű Kéz, szinte minden tekintetben igazi úriember volt. Hogy micsoda öltönyöket és kalapokat hordott! Szürke kamáslis cipők, a legfinomabb bőrből készített kesztyűk, és egy elegáns, fekete sétapálca, amivel a lépteit kísérte. Ionică, a pincér, ismerte már az Orient Expresszről, ahol egyszer zsebtolvajlás gyanúja miatt kutatták át. Úriember lévén, nem csapott botránny. Hívós undorral hagyta, hogy tapogassák és kotorásszanak a zsebeiben. Utána panasztáviratot küldött a vállalat vezetésének. Hamarosan megérkezett a bocsánatkérő levél és melléje a szép, kövér panaszdíj. Mégis, eme sértő bánásmódnak köszönhetően Tárca úr többé nem ült az Orient Expresszre. De furcsamód, azokban a vonatokban, amelyeken ő utazott – csakis az első osztályon –, minduntalan eltűntek a pénztárcák és a zsebórák. A rendőrség megfigyelés alá helyezte. Hetente legalább egyszer, különböző órákban, Medgidia szállt le a vonatról. Nem volt soha poggyásza. Ionică fürgén külön asztalt terített neki, és Mott-pezsgőt tett a jeges vederbe. Kezdsnek olajbogyós előételt hozott neki, pohárka pálinkával. Következett a csorba, amit Tárca úr még jobban megsavanyított egy fél citrommal. Majd a kétujjni vastag, lepedőnagyságú, angolosan elkészített pecsenye, amit Ionică saját maga felügyelt, és percnyi pontossággal forgatott a roston. Tárca úr módszeresen megborsozta, tett egy késhegynyi vaját a közepére, és rácsavarta a citrom másik felét, amit mindig szalvétával fogott meg, nehogy mocskos legyen a kesztyűje. Sietség és kenyér nélkül evett. A pecsenyéhez mindig két pohár pezsgőt ivott. Utána görög cigarettára gyűjtött, és – miközben a semmibe veszett a tekintete – diszkréten tisztogatta a fogait. A szomszédos asztaloknál ülők közül néhányan látásból ismerték, és köszöntek neki – ő tartózkodóan vizsgonozta ezeket a köszönéseket, nem szerette volna, ha valamelyik odahúzza székét melléje. Csak nagyritkán maradt éjszakára is a városban, a Traian szállodában, különben szokás szerint estefele mindig visszament a bukaresti vonattal, mintha utazásának egyedüli célja az lenne, hogy ebben a vendéglőben étkezzen, Ionică fel-
szolgálásával.

Akkoriban sok szó esett a városban a háborúról meg az új államrendről, amit a zöldinges hazafiak állítottak fel, és mindenkit az érdekelte, mit fog majd a Tábornok

lépni most, hogy Károly király és az ő Lupeascája megszöktek az országból. Scipion őrnagy azon a véleményen volt, hogy a Tábornok, amint egy igazi Saint-Cyr növénydekhez illik, tartogat még meglepetéseket a jövő számára. Így Tárca úrnak az állomás vendéglőjében tett látogatásairól lassan elterelődött a figyelem. A vonatokkal egyre több erdélyi és besszarábiai menekült érkezett, akik azt sem tudták, merre s meddig menjenek. Sokan közülük pusztá kábultságból szálltak le vonatról, és aztán ott tolongtak a váróteremben vagy a peronon, amíg meg nem érkezett a következő konstancai vonat.

Tárca úr egyre búskomorabbnak látszott azon alkalmakkor, amikor a medgidiai vendéglőbe látogatott, a külön asztalához. A rendőrség razziákat tartott a vonatokon, és ami számára egyszerűen elfogadhatatlannak számított: konkrét inkrimináló bizonyíték nélkül is letartóztathattak valakit, kivizsgálás céljából. Elhagyta volna az országot, de hova menjen? Mindenütt háború dúlt vagy készülődött. Amerika pedig nem vonzotta. Ionică éppen az előélet tette elébe, amikor a vendéglőbe belépett három férfi, két rendőr és egy civil. Ez utóbbi Tárca úr fele mutatott. Az pedig, nyugodtan és kimérten, megveregette a pincér vállát, semmi gond, kérem, és beleszúrta a fogpiszkálóját egy szelet téliszalámiba. A rendőrök ott az asztalnál le is tartóztatták. Mielőtt kivezették volna, Tárca úr kérte a számlát, és fizetett. Aznap este, amint fekete pincérruháját vetette le, Ionică talált valamit a felső zsebében. Egy szakadt láncú zsebóra volt az, pontosabban egy svájci aranyóra. Tárca urat másnap reggel kiengették, és ő egyenesen a vendéglőbe ment, hogy igyon még egy kávé az első bukaresti vonatig. Ionică nagy óvatosan odanyújtotta neki az órát, de Tárca úr visszautasította: nem az övé, meg aztán, miért ne lehetne pont a pincéré?

Az elhagyott város szaga

■ Eladja az üzletét Marcel úr! De eladja a házát és a földjeit is. Nem akart már Medgidiában vagy akár ebben az országban maradni tovább. A város egyedüli ékszerésze arra készült, hogy hamarosan Palesztinába vagy Amerikába menjen – még nem lehetett tudni, hova. A város hölgyei erre forrongani kezdtek, még azok is, akik amúgy támogatták Stelian úr zöldingeseit. Marcel úr készítette a jeggyűrűiket, tőle vásárolták a fülbevalókat, a gyűrűket, a karkötőket és a nyakláncokat. Drágán dolgozott, de még Bukarestből és Konstancáról is kapott rendeléseket. A mesterséget hajdanán Párizsban tanulta ki. Kapcsolatban állt több európai főváros ékszerészeivel, rajzokat és termékeket cserélt londoni, berlini és bécsi zsidókkal, akik – hozzá hasonlóan – hallani sem akartak a cionizmusról. Marcel úr apja, Medgidia tekintélyes polgára annak idején románosította a nevüket, így lett a Ben Iatanból Dobrogeanu, de azután még egy ideig mindkét nevet használta, hogy ne legyenek félreértések. Marcelt, három leány mellől az egyedüli fiát, tizenkilenc évesen kiküldték a frontra. Kitüntetéssel tért vissza, fél fülére süketen. Ben Iatan-Dobrogeanu pedig Párizsba küldte, egyrészt, hogy mozdítsa ki a süketek mogorva szomorúságából, másrészt, hogy ne haljon ki a családi mesterség. Marcel Párizsból a legnagyobb ékszerész mesterek ajánlólevelével tért vissza, és ráadásnak magával hozta még az egyik mester unokahúgát is, akivel a visszajövetel előtt összeházasodott. Ben Iatannak semmi kifogása nem volt Marguerite ellen, de az úgy illet volna, ha előre tudja, hogy Marcel feleséggel fog hazaállítani. Mert ugyan örült neki, hogy a fia ilyen előkelő nőt hozott a családba, mégis zavarta nagyon, amiért nem lehetett egy szava sem ebben a nőszüli ügyben. Nem derült ki aztán, hogy a sértődöttség miatt halt meg, vagy abbéli örömeiben, hogy fia révén rokonságba került az egyik legnevesebb párizsi ékszerésszel. Az energikus és vörös hajú Marguerite hamarosan magániskolát nyitott Konstancán, francia tanárnővel. Marcel úrnak pedig sikerült párizsi légtört terem-

tenie a medgidiai üzletben, és míg az öreg Ben Iatannak már alig akadt kliensei, hiszen állandóan a földjeivel és városi tisztségeivel foglalkozott, egy hónap elteltével az újdonsült párizsi ékszerész már alig győzött eleget tenni a megrendeléseknek, úgyhogy várakozási listákat kellett indítania. Szeretett volna Marcel inasokat is fel fogadni, de ugyan honnan? Így hát egyedül dolgozott, reggeltől késő éjjelig. Az első gyereke Marguerite-tel egy lány volt, akit az anyósa után Judith-nak kereszteltek. Következett aztán, kétéves szünettel, egy fiú, Beniatan, és még egy lány, Rachele. Ezen utóbbi keresztnév annak a kompromisszumnak volt az eredménye, amely Marcel édesanyjának a nevét és Marguerite azon kívánságát kívánta összebékíteni, aminek értelmében a lány neve nem lehet csupán román hangzású. Mihelyt iskolás korúak lettek a gyerekek, Marguerite-nek meg sem fordult a fejében, hogy máshol tanuljanak, mint Párizsban. Aztán pedig gyorsan hazahozta mind a hármat, amikor a németek elfoglalták Franciaországot. Ebben az időben történt az is, hogy Marcel úr üzletének ablakain feliratok kezdtek megjelenni: „Le a zsidókkal!” vagy „Ne vásároljanak innen!” vagy „Kiszívtad a vérünket!” A város hölgyeit egyáltalán nem zavarták volna ezek a feliratok, de amikor megtudták, hogy Marcel úr el akar menni, rögtön fel pattantak. Mégis kinek képzelik magukat ezek a legionáriusok? Még Stelian úr felesége is felháborodott. Hát elfelejtette, hogy Marcel úr készítette azt a jegygyűrűt, amit a kisujján hord – mert ő bizony nem felejtette el. Erre Stelian úr éppen a gyűrűs kezével pofozta fel a feleségét – történt mindez az egyik testőrködő legénye jelenlétében, akik Caraeni professor gyilkossága óta nem hagyták soha magára.

Még ha tetőtől talpig aranyba öltöztette volna az a zsidó, neki akkor is az a kötelessége, hogy tönkretegye.

Rá egy hétre Marcel úr, Marguerite és a három gyerek már az első reggeli vonattal elindult Konstanca fele. Onnan majd az isztambuli hajóra fognak szállni. Amikor a vonat mozgásba lendült, Marcel úr kidugta fejét a fülkeablakon, és utoljára lélegezete be a város levegőjét. Aztán végleg hátrahagyta a szülővárosát, a házát, a szüleit a kis zsidótemetőben, ami a törököké mellett fekszik, és legfőképpen a háborús kitüntetését, amit – útban az állomás fele – rábízott a városháza kapusára, hogy majd adja át részéről a polgármesternek.

Csillag a homlokon

■ Caraeni professor is harcolt Spanyolországban, mint a Nicador fiúk, és épen haza is tért. Nem szívesen emlékezett erre az időszakra. A Kapitány Bukarestbe szeretett volna hozni, hogy a vezetőség tagja legyen, de Caraeninek megadatott az a kiváltság, hogy visszautasítsa. Elásta a fegyvereit, és elégette a harci indulókat tartalmazó könyvecskéjét. Szánalommal nézte a városban hadfelvonulásokat szervező legionáriusokat. Néhányan közülük diákjai voltak, két tanár pedig kollégája a líceumból. Ezekon kívül részt vettek még falusi papok is, a kántorjaikkal együtt, és pár hazafias örmény kereskedő. A legtöbben pedig a saját aromán közösségéből kerültek ki: mindenik törekvő lélek, noha csak néhány igazán értelmes, de még ezek is ostobán úgy hitték, hogy a frissiben felfedezett párt majd valóban az új családjukká válik. A Kapitány halála után az új vezetőség nem merte egyből hivatalosan felcserélni a párt filozófiáját, de azért a lényegét radikálisan átváltoztatta. Hol volt már a kiválasztottak csapata, a románság büszkesége, amikor arra ébredtél, hogy bármilyen jöttment bajtársaddá válhatott, és a zöld ing álruhája alatt azt támadott meg és fosztogatott ki, akit csak akart? Bukarestből tolerálták, hogy egy volt kocsmáros, akit a pénzügyi bíróság piszkos ügyletek miatt vizsgálat alá helyezett, a pártot a saját bosszúhadjáratainak érdekében használja. Stelian úr a Légióba ráadásul hozománnyal érkezett: vele jöttek régi boltos inasai és Scipion ezredéből két tisztecske, akik arra számítottak,

hogy titkos legionárius tagságuk majd kiszabadítja őket ebből a városból, és esetleg előléptetésben is részesülnek.

Caraeninek a fülébe jutott, hogy a Kapitány régi embereit, akik még nála is jobban befészkeltek magukat a pártba, most egymás után félreállították. A legionárius államban már nem volt szükség idealistákra, csak kemény fiúkra, akik hatékonyan tudják a pénzt felpumpálni Bukarestbe, hogy a hatalmon levő győzedelmes pártunk ne szenvedjen anyagi hiányban.

Caraeni egyetértett azzal, hogy a zsidókat térdre kell kényszeríteni – ahogy azt remekül kifejtette a megboldogult Nae Ionescu úr, amikor móresre tanította azt a zsidócska Sebastiant –, de azzal már nem, hogy zsvány módra ki is kell őket fosztani. És azzal sem, hogy el kell venni a megélhetésüket, mert az akkor már nem lehet egy egészséges állam. Mert ha a városban Lea az egyedüli orvosnő, aki ért a szülésekhez és a női betegségekhez, akkor nem szabad arra kényszeríteni, hogy csak zsidó asszonyokat kezeljen. És milyen dolog az Stelian úr részéről, hogy boltos inasaival letámadja Haikis gabonakereskedését, amikor ő maga még arra sem volt képes, hogy azt az átkozott kocsmát a liciten megtartsa.

Caraeni tudta, hogy a Tábornoknak semmi kifogása nincsen az erőszakos románosítási folyamatok ellen, és hogy egy cseppet sem kedveli a zsidókat, de ugyanakkor azt is látta, az állam fejeként minden erejével azon volt, hogy működjön az ország. Tekintélyére és szimbolikus hatalmára támaszkodva magához rendelte Stelian urat. A kocsmáros visszaüzent, hogy a fiatal hazafiakkal együtt pillanatnyilag túlságosan bele van merülve a város vezetésének feladataiba, és nem tud eleget tenni a meghívásnak. Ez a visszautasítás rögtön eszébe jutatta Caraeninek a pártban élvezett előjogait, és utasítást adott két megbízható aromán atyafiának, hogy hozzák neki el Stelian urat, bármi áron. Annyira fel volt indulva, hogy korbácsolást helyezett kilátásba, az sem számított neki, hogy a kocsmáros már eléggé meg volt öregedve. Miközben otthon várakozott, megenyhült kissé: azért talán a korbács túl sok lenne egy vénember számára, mondta az egyik bizalmasának. Estefelé aztán kiabálásokat hallott Isidor fűszerüzlete felől. Caraeni szinte tüzet fújt mérgében, amikor kilépett a házból: „A jó édes anyukáját ennek a Steliannak, nem tűrhetem tovább a pofáját!” Ezek voltak a spanyolországi háborút túlélő hős utolsó szavai. Háromszor járta át a kés pengéje a mellkasát, és ugyancsak ezzel a pengével faragta valaki a homlokára a Dávid-csillagot. „A cionisták bosszúja!”, rikácsolta Stelian úr, aki épp akkor érkezett látogatóba Caraeni bajtárhoz. Valamivel később, miután megvizsgálta a professzor holttestét, a bíró odavetette Stelian úrnak, hogy tudomása szerint a cionisták nem egy olyan ötágú csillagban hittek, amilyen a Caraeni homlokára volt karcolva.

A bíró farkaskutyái

■ Stelian úrnak a fülébe jutott, hogy a bíró úr bizonyítékokat gyűjt ellene. Egyik délután aztán meglátogatta, de nem maradhatott sokáig. A bíró kutyái azonnal visszakergették a kapuig, pedig amúgy jámbor állatok voltak. Nem haraptak meg senkit, de általában ráugrottak az emberre, a földre teperték, és addig szorították, amíg a bíró vissza nem hívtak őket. Stelian úr nem szólt egy szót sem. A korához képest meglehetősen fürgén mozgott még. Hanem az egyik rákövetkező éjszakán a két farkaskutyát lelőtték egy vadászfegyverrel, miután valaki felhergelte őket a kerítésen keresztül. „Milyen sajnálatos veszteség a bíró úr számára!”, kommentálta Stelian úr: neki ugyanis pisztolya volt, érvényes engedéllyel, vadászpuskát pedig nem tartott a házában. A bíró saját kezével temette el kutyáit a kert végében. Kölyök korukban kerültek hozzá, ő idomította be őket, és a főutcán gyakran indult velük sétálni. Amikor a

városban híre ment, hogy valaki lelőtte Jacot és Rexet, még Stelian úr néhány barátja is felháborodott. „Ma a kutyákat tesszük el láb alól, holnap a gazdáikat!”, mérgelődött Mardare, a szűcsmester. Nem akarta elhinni, hogy Stelian úrnak valami köze lett volna ehhez az éjszakai művelethez. Az ő feltevése az volt, hogy az állomás melletti vendéglőt bérelő paraszt bűjtatott fel valakit, hogy rossz hírbe keverje a városnak ezt a tekintélyes polgárát. Azzal érvelt, hogy az új kocsmáros ideköltözése előtt olyasmi nem fordult elő, hogy valakinek a kutyáit a kerítésen keresztül lelőjék. Két nap múlva a szűcsműhelye egyszer csak kigyulladt, az éjszaka közepén. Pomenea rendőr, aki arra járt éjszakai őrzárata közben, éppen el akarta mondani, hogy mit látott, de mielőtt kinyithatta volna a száját, Mardare rögtön teli torokból kiabálni kezdte, hogy Fănică Theodorescu felgyújtotta a műhelyét! A szűcsműhely nem esett messze az állomástól, Fănică pedig odavitte a kíváncsiság. Amikor meglátta őt Mardare, rögtön nekiugrott: „Azért jöttél, hogy örülj a káromnak! Saját kezemmel öllek meg!”. Volt ott még pár alak, aki a szűcsmestert támogatta, s ezek is nekiestek az ökleikkel Fănicának. Pomenea a levegőbe küldött egy pisztolylövést, hogy elriassa őket, de azok csak jobban bevadultak: „Le akarsz löni minket, ugye!”, dühöngött Mardare – nyakon ragadta Fănică, és teljes erejével fojtogatni kezdte. A rendőr ezután, mint Isten küldöttje, a botjával avatkozott középük. Nyugodt pontossággal ütötte mindeniket tarkón, hogy elkábítsa őket, a szűcsmestert pedig állkapcsos találta, mire az el is ájult. A szűcsműhely pedig olyan hevesen égett, mintha a tűzoltók vízfecs kendője tüzet szórt volna rá. Az ökölcsapásoktól összezavarodott Fănică le akart hajolni, hogy felemelje Mardaret a földről, de Ionică – akit Virginica asszonyság homályos előérzete („Eredj, Ionică, és nézd meg, hova igyekszik a férjem!”) küldött a kocsmáros után – hátulról belekarolt, és miközben azt kiabálta, hogy „Hozzatok vízeet!”, kivonszolta a verekedők köréből. Ugyanazon az éjszakán a vendéglő ablakait kövekkel törték ki. Virginica asszonyság bögve sietett át az állomásfőnök feleségéhez, hogy az hívja ide neki a konstancai csendőröket, bármi áron! Fănică ivott egy csésze kávé és egy pohár bort, hogy helyrejöjjön a püfölés után, majd hívott egy fiákert a peronra, amivel a városszéli üvegeshez, Vasiléhez vitette magát. Amikor Vasile meghallotta, mennyi pénzt fog kapni hat ablakért, egyből feledte az álmodást, hálóingjére felrancia gálta nadrágját, és beült a fiákerbe. Felemelt kocsiernyővel siettek Vasile műhelyéhez, ahol felrakodták az üveglapokat, a kisszegeket és a gittet. Reggel aztán, mire megérkezett az első vonat, a vendéglő ablakai már mind ki voltak cserélve, Fănică pedig, a pincéreivel együtt, ott őrködött furkósbotokra támaszkodva és nagyokat ásítózva a peronon. A szél Mardare műhelye felől égett szörme szagát hozta. Pomeneának, az Isten küldöttjének, sikerült hajnaltájban felvilágosítania a kárvallott mestert, hogy a gyűjtogatók, akik égő gázpalackokkal törték be az üzlet kárakatát, valójában azonosak jó barátjának, Stelian úrnak a boltos inasaival.

A pisztoly

■ Az egyik éjszaka, ahelyett, hogy ágyba bűjt volna, Fănică kivette a szekrényből a kis fényképezőgépet. Egy telivér ló árába került hajdanán, de aztán tízszeresen visszaszerezte a befektetett pénzt. Ez a fekete játékszer arra emlékeztette, hogy egy évvel ezelőtt még gondtalanul járta alkalmi fotográfusként a vásárokat és búcsúkat, ahol mindig megszedte magát pénzzel, s közben otthon a pékség pedig biztos jövedelmet hozott. A vendéglős ügy kezdett beindulni – annak ellenére, hogy még messze állt a Slobozian szövögetett nagyreményű tervektől, legalább nyereséget tudott elkönyvelni. Vasile, az üveges, közben szépen keresett az ő hátán, mert hetente háromszor cserélte ki a vendéglő és a bérház ablakait. Pedig Pomenea és a többi rendőr megkétszerezték az állomáson az őrzárataikat. Fănică azért jött ebbe a város-

ba, hogy letelepedjen, de lassan kezdett rájönni, hogy ilyen körülmények között nem fogja itt sokáig kibírni. Miután megölték Caraeni professzort, meglátogatta a bíró urat, aki óvatosságra intette, és azt tanácsolta, hogy vegyen magának egy pisztolyt. Pár hónapja már maga a bíró úr is felfegyverkezve járkált az utcán. Bukarestben, Antonescu közvetlen közelében amúgy még rosszabb volt a helyzet, a legionáriusok mindenhova beférkőztek. A bíró úr úgy vélte, hogy a Tábornok szabad kezet adott nekik: ezek megszabadítják a király és a Kamarilla híveitől, ő pedig úgy tesz, mint aki nem tudja elfogni a gonosztevőket. Lehet, hogy félt tőlük, próbálkozott Fănică. Hogy Antonescu félne? Nem, Theodorescu úr, az nem fél senkitől. És eme hírnevesen becsületes és törvénytisztelő ember miatt nagyon meg fogjuk mi majd égetni magunkat. Ha le nem döntik a legionáriusok – mert akkor aztán igazán elvisz az ördög bennünket.

A kocsmáros vett egy pisztolyt, de nem mutatatta meg a feleségének, hogy ne ijessze meg. A vendéglőben tartotta, egy külön fiókban, amihez csak neki volt kulcsa, ami alapvetően olyan volt, mintha nem is lenne pisztolya. Scipion őrnagy, aki egy idő óta a vendéglőjében kezdett vacsorázni, meghívta magához egy táblajátékra. A parancsnok nem avatkozott bele a városiak ügyes-bajos dolgaiba, de nem tudta elképzelni, hogy valaki megijedjen a legionáriusok erőfitogtatásaitól. Megüzente Stelian úrnak az egyik tisztjével, akiről tudta, hogy rokonszenvezik a legionáriusokkal: nehogy valamelyikük akkor merje betörni az állomás vendéglőjének az ablakát, amikor ő is ott tartózkodik. Stelian úr pedig visszaüzente: csodálkozik, hogy egy becsületes román hazafi, az Antonescu tábornok által vezetett román hadsereg tisztje beteszi a lábát abba a kocsmába, ahova a Légión ellenségei járnak, és ráadásul még zsidók is, mint az a Haikis. Az őrnagy már nem válaszolt közvetítőn keresztül, hanem a rákövetkező nap, a főutcai séta időpontjában, amikor szembejött vele Stelian úr, a szemébe mondta ott egyenesen, tanúk előtt, hogy a vén korcskutyákat nem az ostarával szokta elverni, hanem rövid pórázra fogja őket. Egy hét múlva Scipion lova elkezdett sántítani. Az őrnagy megvizsgálta a lábát, nem volt semmi baja. Aztán felemelte a sántító láb patáját, amiben felfedezte a szeget. Ő maga szedte ki, saját kezűleg, a kovács harapófógójával. A ló, mivel hajdanán az őrnagy törte be lovaglásra, nem dobta le a nyeregből, pedig a szeget ezért verték bele a patájába, mint egy elrobbanásra váró golyót.

Scipion titokban vizsgálatot tartott az ezredben, és hogy mit derített ki, csak ő tudja, de ha már az őrnagy is megjárta, akkor Fănică miként védekezzen?

Fél év elteltével még mindig nem merte idehozni a gyerekeit, ott tartotta őket Slobozján barátjánál, a tanítónál. Elment volna ő is innen, bárhová, de a kocsmára nem az övé volt, s így nem adhatta el. Elveszítette volna mindenét.

Azon az éjszakán tehát minden reményét abba a kis fényképezőgépbe helyezte. Ha már senki nem tudta megfogni azokat, akik a múltkor megverték, és azóta rendszeresen betörték a vendéglő ablakait, hát megpróbálja majd lekapni őket kis géppel, amint a peronról szaladnak el. Mellette az ágyban Virginicája arccal felfele aludt, és csöndesen horkolt. Nem nyúlt hozzá immár egy hónapja, az asszonynak nem volt kedve szinte soha, s lassan már neki is elment minden kedve tőle.

A luxusszabónő

■ Amikor Pomenea rendőr meghallotta, hogy mit vett a kocsmáros a fejébe, hogy a fényképezőgéppel akarja elijeszteni a tetteseket, bármennyire is komoly jellem volt amúgy, elröhögte magát. De ezt nem mondta Fănică szemébe, hanem csak éjszaka, egy adag rum mellett Ionică pincérnek. Volt neki is természetesen egy listája a gyanúsítottakkal, de ha egyszer nem tudta őket tetten érni, dobásra emelt kővel a kezükben, nem

lehetett semmit tenni ellenük. S ha valamelyik odaállít, hogy fejbe verje Fänicät, biztosan a fényképezőgéptől fog majd megijedni. Hisz ezeket már az egyenruha sem ijesztette meg, de még a golyó sem. Ez a kisváros elveszítette a vidámságát. Az embereknek lassan már nem volt kedvük sétálni a garázdálkodások miatt: maholnap a nyílt utcán ütnek le valakit. A bíró úr is, aki pedig bátor ember, nem tudta megakadályozni, hogy ezek a háta mögött grimaszkodjanak és a járását utánozzák. Senki nem mert rájuk szólni, hogy nyughassanak. Márpedig az ilyen utcai majomkodásokért Pomenea rendőr jól ismerte a büntetést: két-három botot a hátukra és folytatásként pár órás agyabugyálás az őrsön. Csakhogy parancsot kapott Konstancáról, hogy ne foglalkozzon ilyen komolytalanságokkal, hanem inkább a fiatal legionárius állam ellenségeit próbálja kiszűrni. A bíró úr volt az első azok közül, akiket neki figyelnie kellett volna, őt követte az őrnagy úr, aztán az állomásfőnök és a vendéglős. Caraeni özvegye is ide tartozott, mert a bíró tanácsára megvádolta a város legionáriusait, hogy megölték a férjét. Pomenea arról is meg volt győződve, hogy őt magát is megfigyelés alatt tartják, de nem nyugtalanította igazán ez a körülmény, mert neki nem volt senkije. A hadsereg gondjaira bízott árvaként nőtt fel, de a katonaság helyett inkább a rendőrséget választotta. Szerette a rendet, de már gyerekkora óta ki nem állhatta a kaszárnyai környezetet és az ezzel járó szokásokat. Általában nem szokta használni a rendőrbotját, de egyszer eszméletlenülre vert egy tatárt, akit azon kapott, hogy a temetőben egy fiúcskának letépte a nadrágját. Tárca urat, a vonatok elegáns tolvaját, mindig követte, ha meglátta a városban, de meg volt győződve, hogy soha nem fogja tetten érni, amint valakinek épp kiüríti a zsebét. Sőt, amikor az egyik utas leszállt a vonatról, és kérvényezte, hogy fogassa el az állomás vendéglőjében, szinte örült, amikor nem találta Tárca úrnál a panasztevő aranyóráját. Egy díszgalléros bűnöző mégis jobb sorsot érdemelt, mint egy akármilyen csirketolvaj, akit a lopott tárgy segítségével szoktak lebuktatni. Pomenea inkább csak szimatolgatott Tárca úr után, azzal a reménnyel, hogy egyszer majd egy kimerítő jelentést fog írni róla, és akkor aztán bárhol le lehet tartóztatni. Szívesen lefogta volna ő maga is, de nem holmi közönséges lopásért, ami után aztán könnyen szabadul, hanem minden vonat zsebmetsző-technikájáért. A be nem jegyzett örömlányokkal, akik a Traian szállóban szerették volna felütni a tanyájukat, mindig jámboran bánt. Szomorú arccal kopogtatott az ajtajukon, és felszólította őket, hogy vagy felmennek a dombra, a Kopaszhoz, és előírás szerint űzik a mesterséget, vagy elhagyják a várost. Egyszer sem fogadta el a lányok meghívásait, amikor azok felajánlották, hogy – minden előírás nélkül – tegye próbára képességeiket, úgyhogy az egyik kéjhölgy, mielőtt elhagyta volna a várost, azt merte kijelenteni, hogy a városi rendőr vagy önfertőző, vagy pederasztá, mert nincsen az a normális férfi, aki neki ellenállna, ha már a szobájába jutott. Mondjuk az is meglehet, hogy ennek az ellenállhatatlan szépségű örömlánynak az induló vonaton elkuncogott megjegyzésében lehetett valami igazság. Azt mindenki tudta, hogy a magányos Pomenea még a dombon levő bordélyházba sem járt. Hanem azért páran azt is tudni vélték, hogy minden héten egyszer, soha nem ugyanazon a napon, a rendőr civilbe szokott öltözni, felül a konstancai vonatra, és ellátogat egy ottani hölgyhöz, egy luxusszabónőhoz, akinél egy készülő díszegyenruha ürügyén aztán egész nap elidőzik. Az igazán beavatottak pedig azt terjesztették erről a szabónőről, hogy az egyedüli luxus, amihez értett, az kimerült abbéli tehetségében, hogy a válogatott kuncaftok férfiaságát minden lehetséges testnyílásával megmérte.

Amikor Párizs elesett

■ Egyik éjszaka kurjantásokkal telt meg a város. Azok a szaros franciák elveszítették Párizst! A Führer megbosszulta Németországot! És az újdonsült legionárius állam vele tartott! Mivel Stelian úr volt az egyedüli a gárdisták közül, akinek volt egy

Telefunken rádiója, a városiak nem hittek a boltos inasok által szétkürtölt hírekben, noha az utóbbi időben beigazolódtak. Reggel aztán, amikor megjötték az újságok, már nem lehetett kételkedni. Párizs elesett. Scipion őrnagy fel volt készülve erre a hírre. Nem volt egyedül ezzel, az állomásfőnök mégis bízott még valamiféle csodában. A bíró úr attól félt, hogy Párizs után a németek elfoglalják Londont is. Az imám, akinek ugyancsak volt rádiója, pénteken a mecsetben még azt hirdette a hívőknek, hogy tartsák magukat távol az ilyen világi dolgoktól, de közben cseppet sem titkolta a nagy hódító iránt érzett csodálatát. És ennek ellenére, amikor meghallotta, hogy a németek elfoglalták Párizst, gyanakodni kezdett, a nagy hódító talán mégsem Allah sugallatára cselekszik.

Fănică, a kocsmáros nem tudta, hogy mit higgyen. Ha már háború volt, valakinek meg kell azt is nyernie. És ha nem lett volna az a nézeteltérése Stelian úrral, nyíltan be is ismeri, hogy valójában csodálja ezt az embert, aki Európa ura akar lenni. De a gárdisták kurjantásai után Fănică kiugrott az ágyából, kézbe vette a fényképezőgépet, és kisietett az állomásra. A peron ki volt ugyan világítva, de nem eléggé ahhoz, hogy használható fényképeket lehessen készíteni. Csak növelte félelmeit az a tény, hogy azon az éjszakán senki nem próbálta betörni az ablakait. Amikor megérkezett az első vonat Bukarestből, és az újságos fiúk megostromolták a postavagont, Fănică is odament, hogy szerezzé meg az *Universul*, ha már visszaaludni úgysem tudott. „Igen, kérem, elesett Párizs!”, hűmmögte Fănică maga elé, kezében az újsággal. Legszívesebben az állomásfőnökhöz sietett volna, hogy tárgyalják meg ezt a fejleményt, de Tudorică úr ablakai még sötétek voltak. Bement hát a vendéglőbe. Aznap éjjel Ionică volt az ügyeletes, akinek reggelig nyitva kellett tartania a kocsmát. A pincér már megkapta a napilapot az újságos fiútól, aki a vendéglő kliensei számára hozta őket. Az elsőosztály egyik asztalánál ült, előtte egy kávéscsésze és egy üveg bor. Fănică leült melléje, töltött magának egy pohár bort, és felhajtotta. Majd rágyújtott egy cigarettára. Ionică hallgatott, ő pedig nem tudta, mivel kezdje. A pincér aztán letette az újságot, és ivott egy kortyot a kávéból: „Fănică úr, elmérgesedett a dolog. Ha Hitler bevette Párizst, Stelian úr is elveszi a vendéglőt!”

„S te mit fogsz csinálni?” Ionică ivott a borospoharából is: „Én elmegyek, de mit csinál maga?” Fănică megvonta a vállát. Ő nem mehet el, minden összekuporgatott pénzét ebbe a vendéglőbe fektette. „Fănică úr, ezeket nem érdekli a maga befektetése!”

Ugyanazon a reggelen Sarchis, az örmény boltos, akinek a hátsó kamrájában fel volt akasztva egy Európa-térkép, amelyen a harcok menetét követte, arra a következtetésre jutott, hogy a kávé útvonalát keresztül fogja vágni a háború. Vett közel harminc zsák zöld kávé, és a központi kocsmában kijelentette, ha Párizs elesett, az amerikaiak is belépnek a háborúba, mert a Szabadság-szobrot a franciáktól kapták. Akkor pedig a kávé nemzetközi útvonala el lesz zárva.

Tase, a franciatanár, akit még Bukarestbe is meghívtak Franciaország nemzeti napján, minden óvatosságát félretéve, délben tüntetőlegesen Fănică vendéglőjébe ment enni, még csak azért is, hogy mutassa meg, nem fél azoktól, akik örültek Párizs elesésének. Amikor aztán az évés utáni szieszta jött volna, előntötte egyből a félelem. Miután valahogy még elszívott egy cigarettát a vendéglőben, futásnak eredt Stelian úr háza felé, hogy kimagyarázza magát, hisz biztosan elvette a Jóisten az ép eszét.

A felvonulás

■ Stelian úr kora reggel kirendelte minden emberét a felvonulásra. Csípős hideg volt és kavargó hóesés. A főutca teljesen üres. A gárdisták is eleve kevesen voltak, és mivel vékonyan öltöztek, katonásan próbáltak helyben lépni, hogy felmelegedjenek. De minden igyekezetük ellenére hiába toporogtak a folyami kövekből kirakott főut-

cán, csak holmi kiképzetlen civilek zajongását tudták produkálni, messze az általuk áhított diadalmas katonai bakancskopogástól. Pomenea és a szolgálatos csendőrök eltűntek. Varjak keringtek a város fölött, éktelenül károgtak és röpdöstek összevissza, míg végül Stelian úr háta mögött az egyik gárdista közékük nem lőtt, hogy szétriassa őket. Pisztolylövéses fülsiketítő kavalkádja következett, aminek eredményeképpen lepottyant két varjú, a többi pedig még csúnyábbul kezdett károgni. Stelian úr hangerősítőt tartott a kezében.

Zöld inget viselt, átlós övvel, amire még egy bundát is felvett, de így is el volt különve a hidegtől. A hangerősítővel az utcára szólította a hazafias városiakat, hogy támogassák Horia Simát a Vörös Kutya és a bolsevizmus elleni küzdelmében. Minden tizedik lépésre pedig együtt kiáltották, hogy: „Horia Sima, fűrer és dúcse!”

Az ezrednél Scipion őrnagy napfelkelte előtt már szemlét tartott. Saját kezűleg fokozta le azt a két hadnagyot, akiről tudta, hogy a legionáriusokkal cimboráltak. Az egyiket fel is pofozta, régi adósság gyanánt, amiért az szeget vert a lova patájába. Aztán a fél ezredet vonattal Konstancára küldte, éles töltényekkel felszerelve, és azal a paranccsal, hogy csőre töltött fegyverrel vonuljanak be a városba. Küldött még egy osztagot Cernavodára, hogy tartsák szemmel az ottani hidat – a hátramaradt csapatot pedig a saját parancsnoksága alatt tartotta készenlétben. Amikor meghallotta a városból a lövések zaját, Scipion nyeregbe ugrott, elkurjantotta, hogy „Utánam!”, és elindult a város fele. Nem rántotta ki a kardját, mint a gyakorlóterepen végzett támadásokkor, de a lovaglókorbácsot vadul fogatta a feje fölött. A domb tetején, a török negyedben, a csapat egyik részét kerülővel a város másik végébe küldte, bekerítés céljával, majd szép lassan elindult a gárdisták nyomában. Miután megbizonyosodott, hogy szorítóba fogta Stelian úr embereit, már vágta a közelítette meg őket. Abban reménykedett, hogy többen lesznek, de amikor meglátta azt az ötven főt sem számláló, didergő csoportot, egyedül léptetett közékük a lovával. Stelian úrhoz ért, és megbökte a korbácsával: „Dobd el azonnal azt a hangerősítőt!” Stelian úr csupán azt a néhány lovas katonát látta, akik felemelt fegyverekkel álltak el az útjukat. Mégis tovább haladt, mert azt remélte, hogy a Légióval rokonszenvező hadnagyok vezénylete alá tartoznak, és majd közös erővel elfoglalják az állomást, hogy mielőtt megérkezik a beígért erősítés Bukarestből, tudják lelőni azt a paraszt Theodorescut, amiért elvette a vendéglőjét, és aztán az állomásfőnököt is, amiért ennek a parasztnak és a zsidóknak a pártjára állt. Ám hirtelen arra eszmélt a vén Stelian úr, hogy Scipion őrnagy magasodik föléje, és már kiáltott is volna a felfegyverzett gárdistáknak, de nem maradt ideje a száját kinyitni. Scipion úgy pofán vágta a korbáccsal, hogy Stelian úrnak kiesett a kezéből a hangerősítő, amit azon nyomban össze is taposott a lovával. Aztán visszafordította a lovát, és felszólította Stelică embereit, hogy dobják el a fegyvereiket, és kezeiket emeljék fel. Sajnálatos módon, három gárdista az őrnagy fele emelte a pisztolyát, talán azért, hogy lelőjék, de az is meglehet, hogy lovagiasan át akarták nyújtani a fegyvereket. A készenlétben levő katonák pedig egyből rálöttek erre a három emberre, és a közelükben is megöltek néhány gárdistát. Attól való félelmében, hogy még a végén szégyenszemre a saját katonái lövik le, Scipion elordította magát: „Senki ne lőjön többet!”, majd felvette maga mellé fogolyként Stelian urat, és elvágatott a laktanya fele. A többieket elterelte a katonaosztag. Két nap múlva, mire véglegesen befejeződött a lázadás, Scipion megkérdezte a bukaresti parancsnokságot, kinek adja át a legionáriusokat. A visszaérkezett parancs pedig felszólította, hogy tekintse őket az ezred foglyainak, és biztosítson nekik ellátást a haza paszuly és krumppli tartalékából, míg a Tábornok helyre nem pofozza a belügyeket.

LAUDÁCIÓ

a „Korunk Kulcsa” díj Egyed Péternek való átadása alkalmával

Kedves Péter,
Tisztelt közönség,
Barátaim!

■ Szeretem a zenei műfajok közül a variációt, bizonyára önök is szeretik – Váltakozatok egy Haydn-témára, Váltakozatok egy Purcell-témára, és persze a két talán legnagyobb, a Goldberg- és a Diabelli-variációk –, s most magam is valami hasonlóra vállalkozom, természetesen nem olyan igénnyel, hogy ezek mintájára a variáció több legyen, mint az eredeti, csupán a formát kölcsönzöm tőlük, ahogyan a variáció kiemeli egy motívumot, kibontja, szét-szedi, átforgatja-átszerkeszti, úgy kezeli, hogy közben végig halljuk-érezzük az eredeti hangsort, csak éppen változik és alakul tovább, így szólal meg benne az, ami maga a zene lényege, a születésében örökké eleven, soha véget érni nem akaró hangzás.

Elvégre talán nem alaptalan magát a filozófiát is a variáció művészetének nevezni, ha meggondoljuk, hogy amióta van múltja, tehát amióta vannak idézhető motívumai, a filozófusok szünet nélkül változatokat állítanak elő ugyanazon témákra, új hangszerelésben szólaltatják meg az előttük jártak szavait és gondolatait, a jó kérdéseket és a szép válaszokat.

„A közösségeket nem absztrakt módon éljük meg, hanem a bennünket körülvevő arcokban, arcerdőben sétálunk, s gyakran a mi életünk folyamata is a megjelenő, majd elhalványuló arcokban érhető el.”

Az idézet forrása *A leszakadó személyiség* című esszé, megtalálható *A jelen-létről* című kötetben. Datálása: Róma, 1993.

Mintha nem is filozófus beszélne, hanem elbeszélő, aki az emberi lét közvetlen tapasztalatát foglalja szavakba. Csak megerősíti ezt az érzésünket a szöveg befejező soraiban olvasható Gabriel García Márquez-idézet: „Végül is kell valamilyen szenvedély az élethez.” És az esszé ezzel a mondattal zárul: *„A formáját megtaláló akarat nélkül nem játszunk, csak lejátszatunk.”*

Az első fordulat békés, megnyugtató: a *bennünket körülvevő arcok* képzelet családián ember környezetet nevez meg. A folytatás már valamivel szikárabb és hidegebb: *arcok erdejében sétálni* – a személyek nagy száma mellett ehhez a természet semleges érzéketlensége is társítható, vagy pedig emberekre, különösen a modern lét körülményeire gondolva: a tömeg. A mondat második fele szelídebb, szinte elégikus hangú, amikor *életünk folyamatát a körünkben megjelenő, majd elhalványuló arcokban* ragadja meg. Életünk mások arcában, a hozzánk közeledő, tőlünk távolodó arcokban, és egyidejűleg a mi arcunk az ő életükben, a saját arcunk közeledőben és távolodóban másokhoz, másoktól – jelenetszerű képe ez annak, ahogyan egymás mellett, egymás társaságában élünk, ahogyan életünk egyik legemberibb tartalma arcok látása, egymás elfogadása, megértése, bizalomba-fogadása az arcban. A nagy, megalapozó arc-élmény: az anyáé és az apáé – az ő arcukon látjuk először felragyogni a mosolyt, amely, mihelyt érezni tudunk, nemcsak hozzájuk köt örökre, hanem az élethez is, amelyet tőlük kaptunk, s amelyben arcuk bátorítása indít útnak és kísér végig. Arc-élmények sokasága teszi ki egész életünk alakulását: gyermeki arcoké, amikor mi is gyerek-arcot hordunk, ifjaké azután, érett embereké később – s milyen érdekesen tükröződnek a múlt évek abban is, hogy eleinte mindenki nagyobb nálunk, vagyis idősebb, mint mi – komoly, tekintélyes arcok vesznek körül –, majd egyszer csak mintha megfordulna a létra, azt látjuk, hogy

körülöttünk egyre több a fiatal arc, s maholnap a létra tetején állunk, ott, ahol az arc lassan végleg a távolba vész a látó szemek előtt.

Nem szoltunk azonban eddig az idézett mondat kezdetéről, jóllehet kétségtelen, hogy a gondolatnak nemcsak az iránya, hanem az eredete is benne keresendő. „*A közösségeket nem absztrakt módon éljük meg...*” Egyszerű kijelentő mondat, nem is különösebben mély értelmű, de már a tér, amelyet megnyit, maga a bonyodalmak és nagy súlyú jelentések tere. Tagadó formájával épp csak súrolja a kérdést, amelyet a továbbiakban mellőz: van-e, s ha igen, miféle az absztrakt közösség-élmény? Ha arra gondolok, hogy a saját közösség élménye mindig a közös tér és a közös idő ismérveivel írható le, akkor természetesen nem absztrakt módon éljük meg. Ám hogyha e körből kilépve úgy elmélkedem, hogy tudás és képzelet útján is közöm lehet közösségekhez, akkor talán beszélhetünk absztrakt közösség-élményről is, beleképzelhetem magam például az indiánok vagy a kereszties lovagok közösségebe – bár attól még persze tagjuk ténylegesen nem leszek –, s valami hasonlót tesz filozófusunk is, amikor az antik görögök közösségének bölcselőivel társalog, mi több, arcot is emleget róluk szólván, a szövegen keresztül csak átderengő, de gondolatilag azért nagyon is határozott arcot. Például a Szókratészét.

A bennünket körülvevő arcokban éljük meg a közösséget. Bujkálva tagadás: a közösség nem arc, hanem arcok. Az én arcom, a tied, a mienk, mindannyiunké. Ha úgy fogom fel, mint a közösségen-lét meghatározását, az értelme egyszerű. A közösségen az emberek körülveszik és látják egymást. A kettő egyformán lényeges. Látóközben egymáshoz és arccal egymás felé. Nevezük a közösségi érzés megélésében az alap-sémának. Nagyszerűen színpadra rendezhető például. Állnak a szereplők, és látják egymást. Bizonyos helyzetekben ez elég is. Meg sem kell szólalniuk, anélkül is megértik egymást.

De a közösség nem néma arcokból áll, hanem gondolkodó és beszélő személyekből. Közülük kettőnek az arca vésődik be különös erővel embertársaik, olykor az egész emberiség emlékezetébe: a költő és a filozófus. A költő, aki azt kérdezi, mit látunk a *másik* arcon, mit enged látnunk látása magából s magunkból: talán *a létet* magát, talán csak annyit *a szabadságból*, amennyit *lényünk eltakar*? És ha az arcokban *a végességbe* botlunk, hol találjuk meg, *hogyan értjük meg a szabadságot és a világot?*

Szókratész arcai két lehetséges arc-kép végletei között. Az egyikben mesterei és ellenlbasai sejlenek fel, *a fecsegő szofisták*, a másikon nem is oly távoli rokonai, *a világvallások alapítói*. Időben távoli, ám korántsem kifakult arcok, s ha amazok a bölcsességet a jól szerkesztett nyelvi játékban űzik, amelyben a gondolatok a fejük tetejére állva parádéznak, akkor emezek épp fordítva, valami megragadóan öröknek és megváltóan ígéretesnek a szószólói – s követőik azóta is itt vannak körünkben, legfeljebb nem nőnek akkorára, mint elődeik, s nem övezi fejüket dicsfény. És a Szókratész-arc két másik képben is leírható: abban, amelyet oly jól ismerünk *a dialógusokból* – ő a türelmesen kérdező és a módszeresen előrehaladó *partner*, *a ponderált*, ami mérlegelőt, súlyozót, ellensúlyozót jelent, mert a bölcsélet a mérték használatának művészete, ő maga a mérleg, amely kis és nagy ügyekben egyaránt vigyázza a helyes súlyozást. Leírható továbbá abban a másik képben, amely azt sugallja, hogy talán sejt vagy *tud valamit*, ami *nem lefordítható*, nem szólaltatható meg *logikai univerzalizmusunk* szerint. Mi ez a valami, mit tud Szókratész, amit nem tud elmondani, és egyáltalán, van-e valami, ami el- és kimondhatatlan? Bizonyára van, és az is része a bölcsélet művészetének, hogy amikor ezt kimondja, akkor egyszerre beavat valamibe és visszatéríti gondolkodásunkat a végesség fogalmához: vannak határok, és ami azokon túl van, azt az arc és a beszéd csak sejtetni tudja.

Épp csak futólag, de feltűnik e sorokban még egy arc, a Bretter Györgyé, és csöppet sem mindegy, hol és hogyan. A nézésről van szó, az egymás arcára irányított tekintetről. Mit vár, mit igényel, mit ajánl a tekintet? Elfogadjuk-e vagy visszautasítjuk? Hol a határ az ártatlan tartózkodás és a gonosz elutasítás, *a lelki rosszaság között*? Hogyan ölti magára az arc *a gúny* mosolyát? *Műfajok* vannak: *humor*, *írónia*, *sarkazmus*, és meg kell tanulnunk bánni ezek-

kel, mert bennük *óriási pedagógiai erők rejlenek*. Itt bukkan fel Bretter György arca, annak példájaként, hogy az ember *legyőzheti* saját *gunyorosságát*. Legyőzheti-e vagy szűrheti, temperálhatja, ponderálhatja – kérdezem –, mert hát a művészet éppen a kezelésben rejlik, a helyhez, személyhez, alkalomhoz való igazításban, s bennem Bretter arca ennek az igazításnak a játékát idézi fel alig módosuló erővel, az adagoltan beszédes gúny felszabadító hatását, amikor a kevés is lehet sok, és a gúny maga is a közösségi élmény részeként jelenik meg az arcon, az arcokon. Érdekes, hogy a filozófia mintha óvakodna a nevetéstől, a bölcsélet szövege nem a hangos hahota helye, talán mert kilendít a ponderáltból, a mérsékletből, visszavet az elemi reakciók állapotába, amely ugyancsak emberi, ezért is él vele az irodalom, a filozófia viszont folyamatosan értekező beszéd, ennél fogva szívesebben használja az irónia eszközeit. Az irónia mosolyt fakasztó komoly beszéd, amely úgy hagy nyomot a mozgásban tartott gondolat arcán, hogy az elveszti megbízható komolyságát, s ezzel arra készíti, hogy lépünk tovább, s egy másik arcon, egy másik gondolatban találunk vissza a megbízható komolysághoz.

Játszunk-e vagy velünk játszanak? Alanyai vagy tárgyai vagyunk-e tulajdon életünknek? Látjuk-e, hol vár ránk az *igazságosság tudása* és vele a *magány*, s hol éljük át az *autonómia tudatát*, s vele a *kezdet felismerését* önmagunkban? A gondolat komoly, de az arcon mosoly – ezt látom, ha tekintetemet a filozófusra irányítom.

„A közösségeket nem absztrakt módon éljük meg, hanem a bennünket körülvevő arcokban, arcerdőben sétálunk, s gyakran a mi életünk folyamata is a megjelenő, majd elhalványodó arcokban érhető el.”

Akik itt körülvesznek, kedves Péter, azoknak arcán az öröm és a baráti szeretet jeleit érzékelheted. Könyveiddel, tanári munkáddal érdemelted ezt ki, ami bennünket, a *Korunk* szerkesztőségét illeti, nem utolsó sorban a folyóirathoz fűződő, több évtizedes munkatársi viszonyoddal. Abban, ahogyan egész életed a bölcsesség *szenvedélyéről* szól, úgy, ahogyan azt a *formáját megalátaló akarat* mintázta.

Horváth Andor

Kolozsvár, 2011. május 16.



BOGA-POHL PATRICIA

A TUDÁSTŐKE JELENLÉTÉNEK VIZSGÁLATA A LOGISZTIKAI FOLYAMATOKBAN

Fogalmak

■ A logisztika mint sikertényező egyre nagyobb szerephez jut a vállalatok tevékenységében, továbbá az Európai Unióban is széles körű egyetértés alakult ki arra vonatkozóan, hogy a gazdasági fejlődés kulcsfontosságú tényezője a rendelkezésre álló humán erőforrás minősége. Ennek a felismerésnek a jegyében a kutatás célja a menedzser szerepének meghatározása a versenyképességben, valamint a logisztikai folyamatok tudás alapú megközelítése.

A tudásmenedzsment a piaci vállalkozási szektorhoz szervesen kapcsolódó tudástőke létrehozásának, megosztásának, számontartásának és felhasználásának érdekében kifejtett tevékenység.

A tudásmenedzsment területe nagyon széles, ebben a tanulmányban a logisztikát támogató elemek felhasználási lehetőségének általam javasolt irányát szeretném bemutatni. A kutatás középpontjában a tudásmenedzsment áll, a más tárgyakban – így a logisztikában is – szerzett részismeretekre utalás, az elméleti-módszertani ismeretek és gyakorlati tapasztalatok összekapcsolása elsődleges.

A tudásmenedzsmentet mint új módszert egyes üzleti továbbképzések keretében sajátíthatják el a vezetők, gyakorlati alkalmazása kihívást jelent számukra. A téma szakértői egyetértenek abban, hogy a tudásmenedzsment elterjedése a következő évtizedekben lesz jelentős. A vezetők egy része eljutott arra a felismerésre, hogy a vállalkozások stabilizálásához a gazdasági válság éveit követően szükség lesz a tudástőke erősítésére is, és e szakterületnek a menedzse-

lése professzionális kereteken belül kell hogy történjen.

A tudásmenedzsment célját megfogalmazhatjuk úgy is, hogy a szellemi javak kiaknázásához és célszerűen való felhasználásához biztosítja a keretet, de a cél az összefüggések elemzése, az adat-információ-tudás spektrum bemutatása, a fentiek gazdálkodó, profitorientált szervezeteknél betöltött szerepének elemzésével.

Ebben a tekintetben idézem Davenport és Prusak tapasztalatait. A *Tudásmenedzsment* írói több mint száz vállalat vezetőit kérdezték meg, hogyan fogják fel a fenti fogalmakat és kapcsolatukat (Davenport – Prusak 2000). Az derült ki, hogy igen erősen keveredik a jelentésük, nem tudatosítják valódi értelmüket. Ez komoly veszélyt hordoz menedzseri feladatkörük végrehajtásakor, hiszen ezek egymásra épülő fogalmak.

Egy vállalkozás alapvetően olyan rendszerként határozható meg, amelyben a bemenet kimenetté való átalakítása történik. Az átalakítás során pénzügyi és információs folyamatok mellett különféle anyagi (reál)folyamatok zajlanak. Mivel a vállalkozás számára a felhasználandó anyagok nem állnak rendelkezésre korlátlan mennyiségben, ezért egy olyan hasznosítási rendszerbe kell őket bevonni, amely képes biztosítani a lehetséges legtökéletesebb és leggazdaságosabb felhasználásukat. A szakértelmet információvá alakítani újabb nehézséget generál, mert az információ változhat, ahogy az elvárás is vele szemben. Az elmélet és gyakorlat összekapcsolása újabb kérdést vet fel, mégpedig az egyéni, illetve a csoportban történő munkavégzését.

Célok

■ A cél elsősorban nem tudás birtoklása, egyértelműen az alkalmazotti tudás használata során kerülhet a vállalkozás versenyelőnybe a piaci társakkal szemben. A tudás kezelésére irányuló tevékenységeket többféle megoldással tudják támogatni: technológiai-informatikai, HR- vagy szervezeti megoldásokkal.

Napjainkban a műszaki berendezések, illetve szoftvereszközök beszerzése, valamint használata általános a logisztika területén, míg a tudáselemek a vállalatok számára kevésbé konkrétan meghatározhatóak, jellemezhetőek. Az alkalmazotti tudás, készség, képesség jelentős differenciáló tulajdonsággal bírhat egy vállalkozás esetében, amit a felerősödött verseny tovább mélyített. A tudás a vállalatok egyre fontosabb erőforrásává vált, ezért tudatos megoldásokkal kell törekedni a szervezeti tudásban rejlő lehetőségek hatékony kihasználására.

Logisztika a gyakorlatban

■ A logisztikai rendszerben történő gondolatok feltárásához szükségünk van a munkatársak olyan jellegű megsegítésére, amely az információk révén a tudásanyagot feltáró törekvésünkben támogatást nyújtanak. A tudásmenedzsment olyan alkalmazottakat igényel a vállalkozásnál, akik az információátadás után a megszerzett ismeretanyagot dokumentálják és rendszerezik, ezzel segítve a tudáshálózat előállítását.

A felső vezetésnek támogatást kell adni az ilyen jellegű törekvésekhez, illetve motiválni kell a beosztottakat, akik a mások ismeretanyagait rendszerezik abból a célból, hogy a vállalkozás átfogó célkitűzéseit szolgálják. A rendszerszemléletet azonban nem elég elsajátítani, alkalmazni is tudni kell. A felső vezetők döntés előtt állnak, amennyiben ők szeretnék irányítani a rendszert, mert a tudástípusok feltárását kétféleképpen lehet szervezni: centralizált tudásmenedzsment funkciók keresztül, illetve decentralizált módon.

A gazdasági fejlődés előrehaladtával a logisztika jelentősége a vállalkozások működésében folyamatosan erősödött, s mára szerepe a vállalatok piaci versenyképességében stratégiai jelentőségűvé vált.

A logisztikai rendszer nem más, mint az anyagi folyamatok, valamint a rájuk vonatkozó információk és irányítási struktúrák rendszere. A számítógépek használata óriásira növelte az információ tömegét, így az egyén felelősségét, hogy ebből a hatalmas információmennyiségből mit tart fontosnak, mire van szüksége. A tudás azt is jelenti, hogy a prioritásokat meghatározzuk, illetve a vezetői prioritásnak megfelelően.

A logisztikai rendszer működése a fogyasztói keresletről elérhető információk beszerzésével kezdődik, ebből levezetve áramlanak további információk a vállalaton keresztül, hiszen ezek az információk hozzák mozgásba a logisztikai folyamatokat: a vevői igények alapján megkezdődik a gyártástervezés, a szükséges anyagok beszerzése a beszállítóknak küldött rendeléssel, majd az anyagok útját követve úgy, hogy azok megérkezzenek az adott időpontra és oda, ahol szükség van rájuk.

A napjainkban megélenkült piaci verseny előtérbe helyezte a logisztikának mint az egész vállalkozási működést átfogó, a vállalkozás külső környezetének, kapcsolatainak kezelését, irányítását, tervezését ellátó feladategyüttesnek új rendszerszemléletű megközelítését. A logisztikai folyamatok ugyanis rendszerekben és rendszerek között zajlanak.

A logisztika feladatai között az is szerepel, hogy a vállalkozási eredmény növelése érdekében vegye figyelembe és hangolja össze az egyes vállalkozási és funkcionális területek közötti kapcsolatokat és összefüggéseket; vagyis az egyes funkcionális területek optimumának keresése helyett a fő cél az egész rendszer optimuma lett. A rendszer optimuma pedig úgy volt elérhető, hogy a tevékenységek középpontjába a vevő, a felhasználó igényeinek minél magasabb színvonalú kielégítése került.

Az elmúlt évek piaci versenye arra kényszerítette a vállalkozásokat, hogy versenyelőnyt szerezzenek és meg is tartsák azt. Ez az új stratégiai eszköz a logisztikai menedzsment lett, és a kulcsszót az integráció jelentette. Felismerték ugyanis, hogy óriási lehetőségek rejlenek a korábban elkövetve kezelt gyártás, feldolgozás, raktározás, szállítmányozás és információáramlás

összehangolt tervezésében, irányításában és szabályozásában.

Mivel a logisztika alapvetően egy olyan funkcionális terület a vállalat működésében, amely a készletek stratégiai elhelyezésével is foglalkozik, ezért a figyelmet az új stratégiában a készletfelhalmozás csökkentésére irányították. Ezt a szervezeti és működési funkciók logisztikai integrálásával érték el.

Az élesedő piaci verseny hatására a vevői értékítéletben előtérbe kerültek a termékminőség mellett a különféle kapcsolódó szolgáltatások minőségi értékelései, ami szintén a logisztika új, menedzserszemléle-

Ahhoz, hogy a tudástőke jelenlétét igazoljam a logisztika egyes területein, fontosnak tartom a területek jellemzőinek részletes bemutatását.

Tudástőke

■ Minden szervezeti egység alapvető feladata, hogy megkeresse és maximálisan ki is használja a keretein belül felhalmozott ismereteket. Az Ikujiro Nonaka és Hirotaka Takeuchi japán szerzőpáros (1995) az alábbiakban határozta meg a tudás keletkezésének, mozgási irányainak lehetséges módjait egy közösségen belül.

	Tacit tudás	Explicit tudás
Tacit tudás	Szocializáció	Externalizáció
Explicit tudás	Internalizáció	Kombináció

1. ábra. Nonaka-mátrix: A tudás keletkezésének négy módja

tű megjelenését hozta magával. A rendszer szemlélet a logisztika területén úgy valósul meg, hogy a részfolyamatok között zajló információáramlás minőségét vizsgálja. A rendszer elemeinek kialakításakor és befolyásolásakor, illetve a rendszer irányítása során figyelembe kell venni a beavatkozások tovagyűrűző hatásait, melyek jelentősen befolyásolhatják a rendszer egészének viselkedését. A belső kapcsolatrendszer hatékonyságának kifejezésére használható a szinergia fogalma, miszerint a jól működő rendszer egésze magasabb mennyiségi és minőségi stb. paraméterekkel jellemezhető, mint az elemek összessége.

A vevőkiszolgálás a termék értékesítéséhez kapcsolódó szolgáltatásokat, így a szállítási szolgáltatást, a fizetési feltételeket, a garanciális szolgáltatásokat, az alkatrész-utánpótlást, a vevőszolgálatok összességét és azok minőségi követelményét foglalja magába. A vevőkiszolgálás minőségében tükröződik vissza a vállalat egész logisztikai rendszerének hatékonysága, valamint a logisztikai szolgáltatások ára és minősége. Így a logisztika a vevőkiszolgálás magas színvonalának segítője, miközben a tudásmenedzsment elemeit használva a szolgáltatás minőségét folyamatosan szinten tartja, illetve növeli.

– Tacit tudásból tacit tudás: amikor egy személy közvetlen módon megosztja ismereteit egy másik személlyel, azaz közvetlen emberi kommunikációról van szó.

– Explicit tudásból explicit tudás: amikor valaki a létező, dokumentált tudásból új, dokumentált ismeretet hoz létre.

– Tacit tudásból explicit tudás: amikor valaki rögzíti, ezáltal átalakítja személyes tudását explicit, dokumentált tudássá.

– Explicit tudásból tacit tudás: rögzített, dokumentált ismeretek felhasználása új összefüggések felismerése vagy ismeretek létrehozása céljából.

A tudásmenedzsment egyik elsődleges célja a tacit tudás előcsalogatása. A személyiségbe burkolt kimondatlan tudás a megfogalmazás (rögzítés, kodifikálás, rendszerezés) révén válik a másik ember számára információvá, amit aztán újra és újra hasznosítani lehet.

A tudástőke három alkotóeleme a következő:

– Humán erőforrás (human knowledge assets), ez az alkalmazottak képességeit és tapasztalatait foglalja magában.

– Strukturális tudás (structural knowledge assets), ez a vállalat működésével kapcsolatos mintákat, eljárásokat, módszereket takarja.

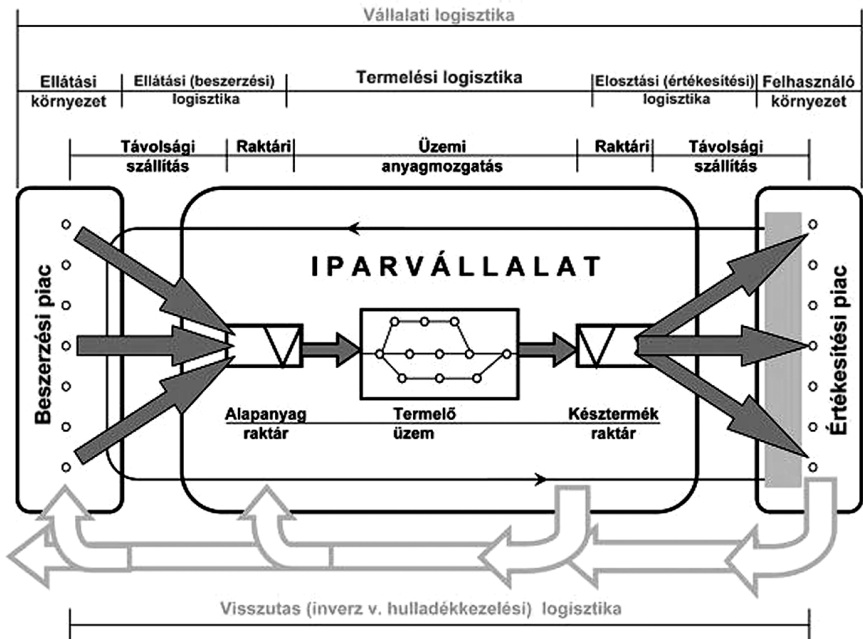
– Piaci tudás (market knowledge assets), ez a vállalat termékeit, szolgáltatásait, illetve az ügyfelekkel, partnerekkel és szállítókkal kialakított kapcsolatokat és azok minőségét jelenti.

– A tudásmenedzsment nyolc kulcstényezője (IQ Consulting... 2008):

1. tudásalapú vállalati kultúra kialakítása;
2. az alkalmazottak folyamatos képzése és szaktudásuk továbbfejlesztése;
3. tudásalapú termékek és megoldások fejlesztése;
4. a vállalat szellemi tőkéjének maximális kiaknázása;
5. megfelelő környezet kialakítása a hatékony együttműködéshez és a tudásmegosztáshoz;
6. a megfelelő oktatási szervezet létrehozása;
7. értékteremtés az ügyfelek igényeinek alapos ismerete által;
8. a vállalati tudás „befektetői értéké” formálása.

olyan szoftverek és szolgáltatások használatát jelenti, amelyek azáltal növelik egy vállalat termelékenységét, hogy összegyűjtik és megosztják a megfelelő tudást a megfelelő emberek között, és mindezt a megfelelő időben teszik. A logisztikában ez többek között olyan algoritmusok, adatok megosztását jelenti, amelyek a készletgazdálkodást, a szállító-kiválasztást vagy éppen a járműpark optimalizálását segítik.

1. Ellátási logisztika. A beszerzési logisztika áll a gazdasági folyamatok kezdeténél: biztosítja azokat az anyagokat (bemeneti készleteket), amelyek a termeléshez szükségesek, ideértve a vonatkozó információkat is. A szervezeti kultúra jelenlétének felismerése záloga a sikeres csapatmunkának, hiszen a dolgozók által alkalmazott gyakorlatokat és technikákat újra lehet értelmezni általa. Szakterületi megbontása tevékenységi megosztás szerint: vásárlás, amely magába fog-



2. ábra. A vállalati logisztika működési folyamata. Forrás Garay 2010.

Gyakorlati tudásmenedzselés

■ Napjainkban számos információtechnológiai eszköz támogatja a vállalatok ilyen jellegű kezdeményezéseit, ilyen értelemben azt mondhatjuk, hogy a tudásmenedzsment

lajza az ajánlatok bekérését, az értékelésen át azok feldolgozását, a beszállítói minőség vizsgálatát, a kiválasztást, az ár- és szállítási feltételekről szóló tárgyalások lebonyolítását, egészen a szerződések megkötéséig. Természetesen ez a tevékenységi megosztás el-

vi, hiszen a vállalkozás nagyságának függvényében ezek a területek önállóan is betölthetők, és így nem a beszerzési logisztika, hanem a beszerzés, a beszállítói minőségellenőrzés szakterületéhez tartozhat. Az ellátási logisztika alapvető feladata a készletek optimalizálása és a beszállítók bekapcsolása a vállalati logisztikai folyamatba, valamint az anyagok optimális és stabil áramlásának biztosítása fuvarozási útvonalak és raktározási pontok hálózatának segítségével.

Megállapítható, hogy az információ értéke nagymértékben függ a frissítés gyakoriságától. A tudás birtoklása még nem hoz eredményt, alkalmazása annál inkább. Összefüggésben van a tudás elsajátításának képességével, a tanulási, változási hajlandósággal, mely természetesen az elégedettséggel szoros oda-vissza kölcsönhatásban van. A tudás nem örök, a tudás megőrzésében, illetve felejtésében nagy jelentősége van a szervezeti memóriának, a tanulás és felejtés egyensúlya megteremtésének, a tudásvesztés önkéntelen vagy kényszer hatására végbemenő folyamatának, valamint dolgozói oldalról a fluktuációnak. A szervezetet elhagyók elviszik a tudást. Segítség az optimális erőforrás tervezést, az információkezelést, az információhoz való hozzáférés biztosítása: tudástérkép, VIR, intranet.

2. Termelési (vagy gyártási) logisztika. A termelési logisztika feladata, hogy a termelési folyamatban az anyagáramlás az előkészítéstől az előállításig át zökkenőmentesen valósuljon meg.

Célja, hogy az anyagmozgatás az alapanyagraktártól a késztermékraktárig a logisztikai célkitűzéseknek megfelelően a termelést biztosítva minél nagyobb összhangban megvalósuljon. Több megoldás létezik erre, amelyek közül kiemelném a belső üzemi szállítást azon módját, amikor a gyártási folyamathoz kapcsolódó elrendezés elve kerül előtérbe a korábbi termelési eljárásnak megfelelő elrendezéssel szemben.

Itt történik az erőforrások koordinációja egy projekt végrehajtásához, valamint a megoldási lehetőségek feltárásának érdekében, hogyan vegyük figyelembe a gyors feladatmegoldás-tájékozódás során megtakarított időt.

Egy a versenyképességet elemző európai felmérés szerint az emberek akkor teljesítenek maximálisan, ha teljes mértékű az elkötelezettség érzése, ha sajátjuknak tekintik munkájukat, mely a szervezeti célok elérésén túl egyéni céljaik eléréséhez is hozzásegíti őket. Ehhez olyan szervezeti kulturális háttérre van szükség, mely a bizalomra, a segítőkészségre, az egymásra való odafigyelésre épül. Mindezek alapján a sikeres versenyképességet folyamatosan fenntartani csak ennek a kötődésnek a kialakításával lehet. Ehhez pedig szükséges a vállalati működés rugalmasságának biztosítása, és hogy a szervezeten belül olyan motivációs légkör uralkodjon, mely a munkatársak kreativitását a minőségi termékek és szolgáltatások előállításának szolgálatába állítja. A tudásmenedzsment célja, hogy mozgósítsa a vállalatnál lévő megosztott vagy rejtett tudást. Ezáltal gyorsabban és rugalmasabban lesz képes reagálni a piaci igényekre és a versenytársak lépéseire. A motiváció, a karrier, a fejlődés, a szervezeti tanulás, valamint a csoportmunka egymást kiegészítő fogalmak, a cél nem választani közülük, hanem kombinálni őket.

Fontos a folyamatban lévő implicit tudáskezelés, a tacit tudásnak, mint például a munkavállalók know-how-jának, a szövegnek, a grafikának vagy a magasan strukturált információknak, például leltárkezelési vagy az üzleti intelligenciára vonatkozó adatoknak a kezelése.

A vezető feladata az ellenérdekelt ember kiszűrése, hiszen minél nagyobb felelőssége van, annál nagyobb kárt tud okozni a vállalkozásnak. A humán tőke nem a cég vagyona, és hiába ér kincset, nem zárhatjuk trezorba, a „két lábon járó” cégvagyon bármikor kisértelhet a kapun, átsétálhat a konkurenciához, ezzel tetemes kárt okozva.

3. Értékesítési logisztika. Az értékesítési logisztika a vállalati logisztika harmadik fő egysége, és a vevői igények fogadásától kezdve a terméknek a vevő által való átvételéig tart.

A vállalatban belüli anyagi folyamatok közül a késztermékek raktározását, a szállítási és vevőigénynek megfelelő csomagolást, a szállítóeszközökbe való berakodást

foglalja magában, míg a vállalaton kívüli anyagi folyamatok közül a piac elemzését, értékesítési tervezést, az árajánlat kezelését és az elosztási csatornák meghatározását, valamint az azokkal való kapcsolattartást öleli fel. Mérlegadataik mellett a cégek egyre gyakrabban tesznek közzé nem pénzügyi adatokat, mint amilyen például a vevői elégedettség vagy a munkatársak elégedettsége; ha ezek között az információs tőke is szerepelhetne, az azt tanúsítaná, hogy a cégek fontosnak tekintik információvagyonukat, amilyen például a bizalom, az emberi megbízhatóság, az érzelmi intelligencia, a segítségnyújtás, a tudásátadás, az intellektuális tőke. A vállalati tudásvagyonból a tőke kezelése és megosztása, a kultúra, a motiváció, a megbecsülés létfontosságúak.

Az új sikerhordozók: a képességfejlesztés, a fogyasztói kapcsolatok alakítása, az innovatív termékek és szolgáltatások létrehozása, az egyedi, magas minőségű termékek és szolgáltatások, alacsony költséggel, rövid átfutási idővel való előállítás, az alkalmazottak képességeinek kiaknázása, illetve az alkalmazott modern információs technológia, rendszerek, adatbázisok alkalmazása.

4. Hulladékkezelési (gyűjtési, újrahasznosítási stb.) logisztika A hulladékkezelési logisztika az értékesítési piactól a beszerzés-

si piac irányába vizsgálja a hulladékok és csomagolóeszközök áramlását, miközben azok minél nagyobb arányú újrahasznosítására törekszik. Fontos szerepük van azoknak a mutatóknak, melyeket a normatív, stratégiai és operatív célok méréséhez hozzárendelünk: a környezeti kontrollnak, visszajelzésnek, dokumentumkezelésnek.

Következtetések, ajánlások

■ Mostanság sokan és sokat beszélnek az információs szakemberekről, tudásmunkásokról, azok feladatairól, szerepükről az információs/tudástársadalomban.

A vállalati szférában bevált módszerek alapján fel kell mérni a tényleges szükségleteket, igényeket. A logisztikai részlegeknek, illetve a menedzsereknek nagyon fontos meghatározniuk, hogy milyen jellegű információt várnak el tőlük a feletteseik, valamint a termelési rendszer egyéb szereplői. Csak ezen ismeretek alapján lehet ténylegesen hatékony tervet készíteni, megfelelő szervezeti felépítést kialakítani.

Összegzésként kimondható, hogy a logisztikai részlegnél a kérdés nem az, hogy mely pontokon kapcsolódik be az ismeretgazdálkodás, a tudásgazdálkodás folyamatába, hiszen az mindig is része, „alkotóeleme” volt ennek a folyamatnak.

■ IRODALOM

- Dr. Bencsik Andrea (2008): A jó pap és az üzleti stratégia. LLL Magyarország Alapítvány Tudástőke Konferenciák.
- Thomas H. Davenport – Lawrence Prusak (2000): Working knowledge, Harvard Business School Press.
- Fekete Gizella (2002): Tudásmenedzsment III.
- Dr. Földesi Péter (2010): A modern logisztika kihívásai. Logisztikai Innovációs Füzetek.
- Garay György (2010): Logisztika. www.gml.hu/files/beszerzes_bevezeto.ppt
- Prof. dr. Knoll Imre(1999) : Logisztika a 21. században. KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda Kft.
- Kovács Zoltán (1998): Logisztika. Aula Kiadó.
- Ikujiro Nonaka – Hirotaka Takeuchi (1995), The knowledge creating company: how Japanese companies create the dynamics of innovation, New York, Oxford University Press.
- Dr. habil. Noszkay Erzsébet (2008): Jelenségek és tendenciák a hazai tudásmenedzsmentben. LLL Magyarország Alapítvány Tudástőke Konferenciák.
- Pohl Patrícia (1999): Logisztikai rendszerek. Szakdolgozat, JATE GTK.
- Halászné Sipos Erzsébet (1998): Logisztika. Magyar Világ Kiadó, 1998.
- IQ Consulting Szervezetfejlesztő és Tanácsadó Kft (2008): Integrált tudásmenedzsment a vállalati gyakorlatban.

BENKŐ KRISZTIÁN

„TZIGÁN DALLOK MAGYARÍTTVA”

Nyelvi kozmopolitizmus Weöres Sándor *Psychéjében*

*Menni csak, menni mindig,
otlenni mindenütt,
négy égtáj légtornásza
lengni a hold-gyűrűn*
CSOÓRI SÁNDOR

*Megyek velük. S ez semmit nem jelent.
(Mit számít felhőjátzsma közt az én?)
Északra, délre. Fénylőn és sötéten.
Erő nélkül, pompával, könnyedén.*
KARAFIÁTH ORSOLYA

■ A császárváros kikoszarozott rendőrmisztere 1813-ban azzal rágalmazta meg Lónyay Erzsébetet, hogy „magát Transsylvania fejedelemnőjének s grófnőnek jogtalanul nevezi, közönséges cigány kalandornő” – olvashatjuk Weöres Sándor *Psychéjének* egyik fiktív paratextusában, az Acházt Márton-féle *Magyar asszonyok arcképcsomókának* fejezetében (Weöres 253–254). Az 1971-es *Utószó* némileg pontosítja a származás körüli félreértéseket: „a Habsburg uralkodók, Erdély bekebelezése után e családnak csak nemességét ismerték el (...) Psyché anyja egy cigánylány fattya, Nyíri Borcsa, kit az egyik Mailáth gróf saját gyermekének tekintett, és örökbe fogadott, így lett belőle Mailáth Borbála grófnő; cigány részről állítólag Szindel cigánykirály leszármazottja, királykisasszony” (Weöres 263). Bár az „életregény” állomásai közt nem találjuk Erdélyt, mégis e rövid megjegyzések sokat megidéznek a cigányság és magyarság sorsának összefonódásából a 19–20. századi Erdély történelmében.

Nyelvi pluralizmus

■ A származás fikciójának kulturális és nyelvi többretegűsége és a bolyongás éveit során bejárt állomások egyaránt magyarázzák Psyché költészetének többnyelvűségét. A magyar anyanyelv mellett hatással voltak

rá a romani nyelv egyes változatai. Az „Asszony-évek” korszakának költeményeit a *Tzigán dallok magyaríttva* című hat rövid énekből álló ciklus indítja, melyet Zedlitz báróné így vezet be: „Aprótska s nagy lány koromban Miskoltzon s a Bodrog mellyékin tzigánoktól számlálatlan notát tanultam, néhányra még mostan is emlékezem. Ollyikat tzigán nyelvből át ültetém magyarra” (Weöres 103). Milyen cigány hagyományok lehettek hatással Lónyay Erzsébet költészetére? Az életrajzi fikció szerint egyaránt megismerkedett a romungró kultúrával mostohaapja, a virtuóz zenész romantikus mítoszát beteljesítő Bihari János személyében, és az oláh-cigány kultúrával Miskóczi Tódor, a világgjárt utazó révén (Weöres 264–265; vö. Bencsik 78). Psyché gyerekként franciául is tanul, francia nyelven ír verset (*Frantzúz leçon közepett*) vagy magyar nyelvű költeményének ad francia címet (*La pleureuse, Les situations ne sont pas toujours simples*); németül versel a regensburgi zárdában töltött időszak után (*Die taube Priorissa*), németül olvasó vőlegénye vagy Eichendorff tiszteletére (*Zedlitz Miksa báróhoz, Strahlensplitter, Die winzige Flamme*), németből és angolból fordít magyarra (*Göthe úr után, Jos. Ch. von Zedlitz után, Shelley után*).

A hozzá eljuttatott kéziratot piros tintával írt megjegyzéseiben (Weöres) Toldy Fe-

renc két mozzanatot emelt ki Psyché idegennyelv-használatára vonatkozóan: egyrészt kifogásolta, hogy „magyar honleány miért ír német verset”, másrészt a magyar nyelvbe kevert idegen szavakat nehezményezte, mert ezek hatására a „vers se milyen nyelven sincs” (Weöres 274–275). A későbbiekben látni fogjuk, hogy Psyché válaszában (*Toldy Ferencz Úrhoz*) Weöres mesterien reflektál annak a Schedel-Toldynak a Doppelgänger-jellemére, aki német anyanyelvű léte a magyar romantika nacionalizmusához asszimilálódott. „Ugyanaz a tudós, aki rendkívül sokat kapott egykor a magyarországi német nyelvű íróktól, – írja Toldy monográfiája – a magyar nyelvűsége szorítóközi irodalomtörténet lezárt sorompóival maga is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a hazai íráskultúra nyelvi főirányaként bemutatott hagyomány számítsa mindinkább az egyetlen érdemleges iránynak, másnyelvű termékei letérésnek, képviselői eltévelyedőknek minősüljenek” (Dávidházi 145). A német romantika (Hölderlin, Eichendorff) iránti fogékonysága révén Weöres a 19. századi magyar irodalom legjelentősebb alakjaival állítja egy sorba Lónyayt, gondoljunk Jakob Böhme hatására Kisfaludy Károly *Aurorájában*, Schlegel ihletésére Kölcseynek és Vörösmartyra vagy Heinrich von Kleist és Ungvárnémeti Tóth László alkati rokonságára – különösen mivel ezt az odafordulást Psychénél nem kíséri a Goethe előbbvalóságát elismerő apológia: „Goethe előtt meg-hódolok. De ama nyomorúlt eszelősnek rongyolt Lyrája, tsak azt vágyom hallnom” (Weöres 61).

A „piros tintás megjegyzések”-ben mégis előfordul, hogy miután Toldy a költőre szemére lobbantja, hogy német nyelvű verseket ír, a következő mondatban maga is kényelmesen vált egyik nyelvről a másikra egyetlen mondaton belül: „Ámbátor ez németül is csak derber Witz, kein Gedicht” (Weöres 275). A túlzott nyelvkeveredés példaként Toldy a *Levél Cousinomnak Újhelre* című költeményt kommentálja, melyben az idegen nyelvi hatásokat a bécsi emigráció magyarozza („Bözséd, die in Wien Elise wurde, / Die schwarze ungarische Comtesse” – Weöres 64). A kultúrák és ezál-

tal a nyelvek közötti kölcsönviszony hatása nemcsak a nyelvkeverésben mutatkozik meg – itt Weöres egy evidens nyelvtörténeti jelenséget használ fel a költői nyelv alakításában –, hanem abban is, hogy paradox módon az idegen környezet nagyobb eséllyel erősíti meg a nemzeti identitást, mint a hazai – idegenné kell ahhoz válni egy másik országban, hogy a saját hovatarozás (ungarisch) tudatosodjon. A *Levél* egy pontján a külföldön (kisebbségben) tudatosodott nemzeti identifikációt kifejezendő a bájos grófnő még egy purista nyelvi fordulatra is ragadtatja magát: „gondold-el bétsi vízmósós / Árnyszékéken magános tomporom” (Weöres 64. – kiem.: B.K.). Hasonlóan egy életrészlet többnyelvűségét teszi hitelesebbé a „hajdani költő” megalkotója, amikor Psyché gyermekkori emlépeinek felidézésekor (*Emlékezés. 1820*) az őt akkor ért cigány nyelvi hatásokat is belekeveri a mondataiba: „ne vakerel, nákhodra khárom, s ott hagytam. [...] Más cigán csaj lón Fatuma, nem én; pedig ha meg-rabolta vólna tudatlan kívánczozásomat, lubnyi kamel, murus kurel” (Weöres 127).

Talán valóban kissé öncélúvá válik a nyelvi karnevál az *Epistola ennen magamhoz* című költeményben:

„Meg annyi társaság, meg annyi tánczolás,
Könnyű hintó, ló futtatás, *Ball, haute volée*,
Spanyol ügetés, por és sár, *Audienz*, mosoly,
– *La bella!* – *bouquet, bonbon, liquer* és *tête*
à *tête*,

Gyalázat, sírás, *Schleier, Maskarade* után
Magúra rengetegében.

(...) Hálám a kegyes

Tapintatért, *Hochwohlgeborene Dame*, hogy
Oly részt vevőn meg-kérdi: Ki tette? (...)

Ki *mitmacholta* vélem e fattyú magzatot,
Honnét tudnám? Szeretek mindenkit egy
gyanánt.

Részvétje, *carissima Donna*, meg-ható”

(Weöres 75–77. – kiem.: B. K.).

Ezekben a sorokban a magyar nyelvű mondatokba egyaránt kerültek német, francia és olasz szavak és kifejezések: a sokszí-

nőség a társaság kedvéért bármilyen nyelven társalgó nagyvilági kurtizán pózát túlozza el. A mondatszerkezetből szinte kilépett, Amade László ős-dadaista sorait is felidéző szóhalmok mellett azonban mindvégig megmarad a magyar mondatszerkezet, melybe akár tautológia kárán is szervesen beépülnek a barbarizmusok („Ki *mit*macholta *vélem*”). Azzal már a romantikus nyelvbölcsélet jelentős alakja, Wilhelm von Humboldt is tisztában volt, hogy egy „befejezett organizáció” állapotában lévő nyelv „már összes funkciójának birtokában van, szabadon használva azokat, s voltaképpen szerkezetében ezen túl többé nem változik” (Humboldt 37–38.), vagyis az idegen szavak használata a nyelvet nem rontja vagy károsítja, legföljebb ízlésbeli kérdés. Nem zárható ki ugyanakkor, hogy Weöres beépítette Psyché nyelvfölfogásába annak az újgrammatikus Hermann Paulnak az elgondolásait is, aki a nyelv és a nemzeti világkép egymásrautaltságának humboldti kollektivizmusával némileg vitázva az egyéni nyelvhasználatot is vizsgálta: *A nyelvtörténet alapelveiben* (1880) írja, ha abból indulunk ki, hogy „csak egyéni nyelvek léteznek, [...] elmondhatjuk, hogy folyamatosan nyelvkeveredés zajlik le, mihelyt két személy egymással társalogni kezd” (Paul). Maga Psyché is kifejti teoretikus nézeteit saját költészet-felfogásáról az ifjú irodalmárok és Kisfaludy Sándor társaságában elköltött vacsorán. A hétköznapi nyelv sokféle változatához (dialektusok, szubkulturális szlengek) hasonlóan „lehetséges valamely Prosai vagy Poetai hatalmas Lingua, mellyben az édes consonantiákat érdes dissonantiák válnának, az eggyyszerű világos beszédet mesterkedések, homályok, póriasságok, idegen szavak, piszkok tarkáznák: legyen a Poetai nyelv sokregisteres Orgel!” (Weöres 169).

Nemzet, nyelv, transzgresszió

■ A magyar irodalomtörténet-írás atyjának bírálatára Lónyay Erzsébet 1829-ben költeményben válaszolt:

Tisztelt Öcsém, Uram, felrója nékem,
Hogy versimben nincs honleányi tűz,
Mídon egyéb hév bővíben vagyon;

S hogy tiszta szép magyar beszéd helett
Olly maccheroni, quodlibet a Lyrám,
Qui n'est pas sérieuse. Ja wohl, Herr
Schedel,

Ich bin seit tausend Jahren schon Ungarin,
Darum bin ich nicht mehr so patriotisch,

Wie Sie, Herr Schedel. Magyar századok
Kohójában forrott s ájult a vérem,
Hazámat mint természetes leget
Szívom, nem érzem, s róla hallgatok.
De honfiú buzgalmát tisztetem,
Antúl inkább, mert új és feltörő,
S én könnyelmű vagyok, nyíltan bevallom,
Öcsém Uram bocsájtja-meg nekem.
(Weöres 113-114.)

Psychének a Mailáth gróffal való – korábban idézett – rokonsága azért is figyelemre méltó tényező, mert rávilágít a német nyelv és kultúra iránt a „hagyaték”-ban megmutatkozó nyitottságra. Weöres irodalomtörténeti alaposágának ismeretében feltételezhetjük, hogy itt maga is a Mailáth és Toldy Ferenc közötti szemléletkülönbségre játszott rá. A *Magyarische Gedichte* (1825) szerzőjének, Mailáth Jánosnak a csáládájához történt odakötés ugyanis hozzájárul ahhoz, hogy jobban értsük Psychének a Toldy bírálatára 1829-ben adott *Válaszát*: míg ugyanis Mailáth János említett antológiájában felvett magyarországi latinul és németül verselő szerzőket is, addig – az egyébként német anyanyelvű – Toldy a kettejük közötti ellentétet felnagyítva „sietett kifejezni megbotránkozását a németül verselő magyar szerző hazafiatlanságán” (Dávidházi 145). A *Toldy Ferencz Úrhoz* című versben a költő többször nyelvet vált: a kifogásokat szándékosan idegen szavakkal összegzi („maccheroni, quodlibet”); majd olyan nyelvet választ – mintegy a kommunikáció bármely résztvevője számára fölnyit jelentő közeg kerülése végett –, a franciát, amely egyiküknek sem anyanyelve; ezután a bíráló anyanyelvére áttérve és Toldy eredeti nevét kétszer ironikusan hangsúlyozva saját magyarságát a nemzet korával egyidősnek nevezi; végül saját anyanyelvén, magyarul kér bocsánatot a német Schedeltől, amiért nem elég magyar. Már ebből a nyelvhasználati

gyakorlatból is körvonalazódik, hogy Psyché nyelvválasztásainak motivációját tévedés lenne az opportunista és kétszínű asszimilációban keresni – magatartása inkább azt a mentalitást jelzi előre, amely az erdélyi cigányság 1990-es szerepvállalását jellemezte, amikor az ország többségi románságával szemben a magyar anyanyelvűekkel vállaltak közösséget. Lónyay olykor szándékosan a meg nem értettség kedvéért vált nyelvet, német társaságban magyarul szólal meg (Weöres 141). Amikor a siket Beethovennel próbál kommunikálni („Ezt félig németül, / Félig magyarul mondtam, így s úgy se hallá” – Weöres 66.), akkor Weöres a zene nyelve és a siketek által megértett gesztusnyelv közötti összefüggésekkel a 18. századi nyelvtudomány univerzális grammatika témájában végzett kutatásaira is utal (vö. Neumer 83.), Psyché nyelvi kozmopolitizmusát azonban sokkal inkább a transzgresszió motiválja, mint a Babel tornyának felvilágosult újraépítési kísérlete. Provokatív párbeszédet olvashatunk a feltehetően a korai könyveit még németül író, „legnagyobb magyar”-ral identifikálható Szécsényi Stefi és Lónyay Erzsébet közös táncának jelenetében is: „Gavotte Partnerem Szécsényi Stefi. Szokása szerént setéten, gyanakodva néz reám: – Du siehst so melancholisch, schwarze Zigeunerin, was fehlt dir? Bist du wieder verliebt? – Felelém: Ah, je suis déjà une chatte vieille et savante, s ha én szerelmes vólnék, te azt észre vennéd, és ne dájcsolj nekem, tudsz te hajdúbagosúl is (...) du schäbiger Öst’reicher” (Weöres 142–43).

Psyché újra a közös nyelv hiányát demonstráló francia mondattal válaszol a származását – németül – nem anyanyelvével, hanem etnikumával azonosító („schwarze Zigeunerin”) gavottepartnernek, majd kuruco indulattal („schäbiger Öst’reicher”) kéri számon a magyar nyelv használatát, egyúttal a kuruc szó etimológiai kétértelműségével is eljátszva („je suis une chatte”).

A költő legszubverzívebb gesztusa egy cím nélküli, romantikus töredék:

Maximilian fiamnak ,
Sohse voltam édes anynya,
Csak fás kedvű megszüljője,

Csak doboz, honnét kivették.
Attya faragjon belüle
Osztrákot, csehet, polákok,
Én nem pofozom magyarrá,
nem szöllok belé

Látom, ugrál, szinte forr:
Die Husaren! Die Betyaren
In der Puszta! Terringette,
O wie schön, da lebt die Freiheit
Heldentum und

Most Árpádért lelkesül,
A magyar Originalban
Olvassa Zalán Futását.

Én is kezdtem, abba hagytam,
Inkább Byront ánglusul!

Vén dajkája oktató
Nélkülem a magyar nyelvre,
Fiam mondja: Dajkanyelvem.
S a Németre: Meine Muttersprache.
Úgy kell nékem

(Weöres 112)

A gyermekei nevelése iránt közömbös anya nihilizmusának kétértelműségére éppen annak a Byronnak az említése világíthat rá, akihez a vers beszélője saját vallomása szerint a nemzeti eposz olvasását abbahagyva fordult. Julia Kristeva hívta fel rá a figyelmet, hogy Byron *Childe Haroldjának* mottója a francia Fougere de Monbron *A Kozmopolita avagy a Világpolgár* (1750) című könyvéből származik, aki éppen a dühös világpolgárságát kielégítő világalandozás tanúságaként jutott el a sajátához való visszatérés bűnbánó patriotizmusához: „Gyűlöltem a hazámat – írja Monbron –, de a többi nép, akik közt éltem, oly pimasz volt, hogy végül megbékéltem a sajátommal” (vö. Kristeva 155–156). A házasságból következő részleges nyelvcserre járult hozzá – Derrida kifejezésével – az anyanyelvben való „neurotikus lakozás”-hoz: „az uram számtalanszor kére, folytatnám a versificálást németül, mert ő nem sokat ért magyarul. Talám épp ez gátolt, nyelvet kellenék váltanom, s ha én anya nyelvemről letérnék, in-

kább cigánul költnék értelmes kusipé zsilvéket, mint németül culturált Kränzcheneket. Most akár befagyott ér, nem csergedezek” (Derrida 88-89; Weöres 136).

Weöres Sándor *Psyché*jében a nyelvek használatának az eddigi értelmezésekben

kevésbé méltányolt összetettségéből izgalmas és eredeti nyelvbölcseleti felfogás bontakozik ki, mely termékeny szempont lehet az időnként ugyancsak túlzó germanizálással megvádolt költő lírájának az értelmezésében.

■ IRODALOM

Bencsik Gábor: *Cigányokról*. Magyar Mercurius, Bp., 2008.

Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése*. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet. Akadémiai–Universitas, Bp., 2004.

Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. (Ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán). Jelenkor, Pécs, 1997.

Humboldt, Wilhelm von: *Válogatott írásai*. (Ford. Rajnai László). Európa, Bp., 1985.

Kristeva, Julia: *Önmaga tükrében idegenként*. (Ford. Kun János Róbert). Napkút, Bp., 2010.

Neumer Katalin: *Gondolkodás, beszéd, írás*. Kávé, Bp., 1998.

Paul, Hermann: *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Max Niemeyer, Halle, 1937.

Weöres Sándor: *Psyché*. Egy hajdani költőnő írásai. Magvető, Bp., 1980.

SZERB ANTAL ÉS AZ ERDÉLYI MAGYAR IRODALOM

■ A *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* zárókötetében – híven az első kötetből kialakított koncepcióhoz – ott szerepel egy szócikk, amely a műfaj tényszerűségéhez igazodva, összefoglalja mindazt, amit Szerb Antal és az erdélyi magyar irodalom kapcsolatáról tudni illik. Most azonban egy másik alkalom teszi indokolttá a téma újrafelvételét: Poszler Györgynek, az 1973-ban megjelent Szerb Antal-monográfia szerzőjének születésnapja. Ez a könyv egyébként a lexikon-szócikk alap-bibliográfiájához tartozik: szerzője a Szerb Antal-életműben elfoglalt rangjának megfelelő mélységben és részletességgel elemzi az *Erdélyi Helikon* pályázatán első díjat nyert, majd az Erdélyi Szépművészeti Céh kiadásában 1934-ben megjelent s azóta a magyar irodalomról valaha is megírt összefoglaló művek között előkelő helyet elfoglaló *Magyar irodalomtörténet*.

Poszler György Szerb Antal-monográfiájának megjelenése óta azonban egyrészt hozzáférhetővé vált néhány fontos dokumentum a *Magyar irodalomtörténet* születésének és további sorsának körülményeiről, másrészt Poszler György a mű korabeli fogadtatását is feltárva, főképp a magyar irodalom

akkori világnézeti arcvonalainak ismeretében érthetően sarkítottan kétpólusú magyarországi visszhangra koncentrált, s könyvében csak néhány utalás és lapalji jegyzet erejéig jutott hely az erdélyi visszhangnak, amely pedig fontos a pályázatot előhívó és a mű további sorsát is szerető figyelemmel kísérelő szellemi közeg ismerete szempontjából.

Amikor annak idején a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* koncepciójának megalkotói fontosnak tartották, hogy az ilyen típusú szócikkek a lexikonba bekerüljenek, az erdélyi és a csonka-magyarországi magyar irodalomnak a határokon is átívelő egységét, összetartozását kívánták tudatosítani az akkori román kommunista kultúrpolitika – adminisztratív eszközökkel is érvényre juttatott – szellemi határázár-koncepciójával szemben. Ezt szolgálták az olyan lexikon-szócikkek, mint az *Ady Endre emlékezete*, az *Arany János emlékezete* vagy a cenzúra által már megjelenésében megakadályozott második kötetben az *Illyés Gyula és a romániai magyar irodalom*, s ebbe a sorba tartozik a zárókötetben olvasható Szerb Antal-szócikk is (*Szerb Antal és a romániai magyar irodalom*. In: *Romániai magyar irodalmi lexikon*).

Köszöntjük a nyolcvanéves Poszler Györgyöt

Erdélyi Múzeum-Egyesület – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2010. 5/1. kötet. 512–514.), amelynek alapján az alábbiakban felelevenítjük Szerb Antal *Magyar irodalomtörténete* keletkezés- és fogadtatástörténetének néhány mozzanatát.

A budapesti Vas utcai gimnázium magyar–angol szakos tanára a marosvécsi Helikon által 1930 júniusában meghirdetett magyar irodalomtörténeti pályázatra írott *Magyar irodalomtörténet* révén került az erdélyi magyar irodalmi élet érdeklődésének középpontjába. A pályázat kiírása szerint a bevezetőt, az egész irodalomtörténet részletes vázlatát, valamint az Eötvösről és Adyról szóló fejezetet kellett beküldeniük a pályázóknak, akik között ott volt az egyelőre „Invitis nubibus” jelige alá rejtőző Szerb Antal is. A Helikon által felkért bíráló bizottság (Makkai Sándor, Molter Károly és az elnök: Babits Mihály) a Helikon íróinak hetedik marosvécsi összefoglalóján, 1932. aug. 5-én előterjesztett jelentésében egyetértőleg ezt a jeligés pályázatot érdemesítette díjazásra, s Szerb Antalnak ítélte a 30 000 lejes díjat, amelyhez a könyv megjelenésekor a 100 000 lejes pályatétlen felül a Kuncz Aladár hagyatékából származó 30 000 lejes jutalom is hozzájárult.

Gál Istvánnak egy Molter Károlyhoz írott leveléből (kelte 1932. febr. 11., közölte Marosi Ildikó az általa sajtó alá rendezett *Molter Károly levelezése* II. kötetében. Argumentum – Polis, Bp. – Kvár, 2001. 247.) tudjuk, hogy a pályázatra Szerb Antalon kívül Juhász Géza és Simándy Pál is készült beadni a kért fejezeteket, s Gál Túróczi-Trostler József részvételére is számított, végül azonban csak Juhász Géza – és mellette Baránszky Jób László – pályázott. A bírálók a pályázatokat csak a jelige említésével értékelték, a pályázók nevét Marosi Ildikó adja meg (i. m. 440–441.)

Babits elemzésében így foglalta össze a nyertes pályamunka érdemeit: „...az »Invitis nubibus« jeligéjű mű kivált a múlt irodalmára vonatkozólag hoz új szempontokat, s irodalmunk jelenségeinek új csoportosításával kísérletezik, mindig gondolatébresztően, még ahol nem is teljesen győz

meg. Ez a mű inkább intuitív, mint tudós hajlamú szerzőre vall, akinek mindazonáltal tudományos képzettsége és esztétikai műveltsége is kellő szinten áll. De e műveltségét a szerző egyáltalán nem fitogtatja: azt inkább csak sorai mögül érezzük. Előadása rokonszenvesen egyszerű s a nagyobb közönség számára is élvezhető; sok lendület és közvetlenség van benne.” (Idézi Poszler György: i. m. 147; Molter Károly és Makkai Sándor lektori véleményét az Erdélyi Helikon közölte 1932. 442–457.)

A *Magyar irodalomtörténet* két kötetben, Makkai Sándor előszavával, az Erdélyi Szépművés Céh 86–87. kiadványaként, VII. sorozatának 20–22. könyveként 1934-ben jelent meg. Addig azonban el kellett készülnie a teljes műnek, s az Erdélyi Szépművés Céhnek meg kellett küzdenie a kiadás anyagi gondjaival is.

A Helikon magyar irodalomtörténeti pályázatának részleteit Marosi Ildikó már évekkel *A Helikon és az Erdélyi Szépművés Céh levelesládája. 1924–1944.* (I–II. Kriterion, Buk., 1979.) kiadása előtt, *Egy pályázat dokumentumaiból* című összeállításában feltárta (*Igaz Szó* 1970/1. 109–128.), s az általa idézett dokumentumok ma már ott és az általa a kilencvenes években sajtó alá rendezett Molter-levelezés II. és III. kötetében, bőseges jegyzetanyag kíséretében, mind hozzáférhetőek. Ennek ellenére talán hasznos lesz a történeteket itt összefoglalni.

Molter Károly és Makkai Sándor 1933 júliusában kapták kézhez a teljes kéziratot, amelyet minden bizonnyal Szerb Antal vitt magával a nyolcadik marosvécsi Helikon-találkozóra és adott át személyesen. A két lektor 1934 januárjára készül el, Szerb kérésnek megfelelően, minden részletre kiterjedő, konkrét szöveghelyekhez is kötött véleményezésével. Ezekről a Makkai Kovács Lászlónak 1934. január 20-i levelében foglaltak (*Helikon-levelesláda*. I. 411–413.) alkothattunk képet, amely szerint Molter sokkal inkább magáévá tette a szerző koncepcióját, a „szép egyoldalúságok”-kal együtt, Makkai azonban egyrészt emlékeztetni kívánt arra, hogy a pályázat eredeti elgondolása szerint „...ha az Erdélyi Helikon írat irodalomtörténetet, a kisebbségi irodalom és a

kisebbségi olvasó, sőt eredeti gondolatunk szerint a kisebbségi tanulóifjúság – döntő szempontok!” (i. m. I. 411.), másrészt ő, amint maga írja, „az odiózus, szűk felfogású, egyoldalú és erdélyi szempontot” kívánta képviselni: „...bármennyire érdekesek és modernek is Szerb Antal szempontjai s szellemtörténeti képei, a tradíciónak egy olyan fontos vonala hiányzik belőlük, mely a magyar szellemterületek sajátos összefüggéseit mutatná meg, s így éppen Erdélyt is, amely e könyvben határozottan mostohán van kezelve s idegenül, lényegében megértetlenül, epizódyszerűen jelenik meg...” E kifogásai ellenére összegező Makkai értékelése is egyértelműen pozitív: „Mert a maga nemében kétségtelenül kiváló munka... Ami a legfontosabb: a korokról és írókról alkotott képek, ítéletek magvas, döntő jegyzése, a helyük súlyos kijelölése minden esetben kitűnő, megbízható, találó, néha egyenesen felfedezésszerűen meglepő, mert ösztönünkben érzett megerősödést tesz véglegessé.” (i. m. I. 412–413.)

A könyv 1934-es könyvnapji megjelenésig nyilván nagyon rövid volt az idő ahhoz, hogy a Makkai kívánta szempont szerint Szerb Antal átdolgozhatta volna a kéziratot. Mint ahogy arra sem került sor, amit Kovács László – a kiadás anyagi szempontjaival érvelve – kívánt, hogy a szerző a kész kéziratot nem kevesebb, mint 15 ívvel rövidítse le. (1934. ápr. 4 – ápr. 13. közötti levélváltását Szerb Antallal ugyancsak Marosi Ildikó közölte (i. m. I. 423–430.) Szerb Antal inkább vállalta, hogy lemond a megígért honorárium egy jelentős részéről (30 000 lejről), így a könyv a tervezett időre, az 1934-es könyvnapokra tényleg megjelent.

Szerb Antal önzetlensége a következőkben valószínűleg anyagilag is kamatozott, hiszen a pályázati kiírás zárókiegészítése szerint míg az első kiadás joga természetesen az Erdélyi Szépművés Céhét illette, „...a további kiadás joga a szerzőé” (idézi Marosi Ildikó: *Igaz szó*, 1970/1. 113.). Más forrásból tudjuk, hogy az Erdélyi Szépművés Céh könyveinek magyarországi kiadója, a Révai már 1935-ben megjelentette a *Magyar irodalomtörténet* második, átdolgozott kiadását, s 1943-ig összesen négy kiadást,

23 000 példányban (*Magyar könyvészet. 1921–1944. VII. 32–33.*)

Egyébként érdemes lenne az első két kiadás szövegét összevetni, hogy vajon mit fogadott meg Szerb Antal a lektorok észrevételeiből (mert hogy dolgozott a szövegen, azt egy Molter Károlynak írott későbbi levelében árulja el. A levél kelte: 1934. december 22. Közölte Marosi Ildikó: *Molter Károly levelezése. III. 156–157.*)

Az előbb már említettük, hogy Szerb Antal – minden bizonnyal a Helikon meghívásának eleget téve – részt vett a nyolcadik marosvécsi íróösszejövetelen. Egy 1933. május 17-én kelt levelében (*Molter Károly levelezése. III. Argumentum – Polis, 2006. 636.*) már jelzi ezt a szándékát, s július első napjaiban útra is kel. A levél Marosi Ildikó által összeállított jegyzeteiből ismerjük ennek az erdélyi útnak a részleteit: ő idéz egy feltehetően Tabéry Géza tollából származó aláíratlan riportot (*Marosvécs irodalmi napjai és árvízkatasztrófiája. Nagyvárada, 1933. júl. 14.*), ez örökítette meg a vendégek, köztük Szerb Antal kalandos átkelését egy csónakkal a váratlan felhőszakadástól megáradt Maroson, amely elvágtá az összeköttetést a vécsi állomás és a kastély között. Az átkelés, amelynek során ha a meghívottak nem is, de Szerb Antalnak a készülő könyv kéziratát is tartalmazó csomagja veszélybe került, végül szerencsésen sikerült, mert a vécsi napokról később megjelent egyik beszámolóban ezt olvassuk: „Az erdélyi írók találkozáján, mint vendég, megjelent Szerb Antal, aki a múlt évben az Erdélyi Helikon magyar irodalomtörténet megírására kitűzött 100 ezer lejes pályázatának első részét megnyerte, és megbízást kapott az egész mű megírására, amiből e találkozón részleteket mutatott be.” (*Erdélyi Helikon, 1933. augusztus-szeptember.*)

A *Magyar irodalomtörténet* két lektorával, Makkai Sándorral és Molter Károllyal Szerb Antal kapcsolata a későbbiekben sem szakadt meg. Elnöki minőségében Molter Szerb Antal meghívja az Irodalomtudományi Társaságba (levelét lásd *Molter Károly levelezése. III. 634.*), s köztük „később igen meleg baráti kapcsolat alakul ki” (Marosi Ildikó: uo. 361–362.). Valószínűleg Molternek

van szerepe abban is, hogy Sényi László, a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság főtítkára 1943-ban tervbe veszi Szerb Antal meghívását a KZsT egy későbbi előadóestjére (az erre vonatkozó utalást tartalmazó, Berde Máriának írott levelet szintén Marosi Ildikó közölte *A marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság levelesládája. Levelek, iratok, adatok. 1876–1948.* Kriterion, Buk., 1973. 285–286. lapjain).

Ami pedig Makkait illeti, egy évekkel későbbi Szerb Antal-levelelől tudjuk, hogy amikor a zsidótörvények miatt állása veszélybe került, az akkor már debreceni egyetemi professzor Makkai közbenjárására sikerült a veszélyt elhárítani. „Méltóságos Uram – írja 1940. december 16-án – boldogan újságolom, hogy a közigazgatási bíróság kedvezően döntött ügyemben, és így tanári állásomat megtarthatom. Úgy gondolom, ezt a rám nézve oly mérhetetlenül fontos jó eredményt elsősorban neked köszönhetem...” (*A Helikon és az Erdélyi Szépművészeti Céh levelesládája.* II. 250–251.)

A fasizmus magyarországi térhódításával Szerb Antal és a *Magyar irodalomtörténet* ellen is megindult a szélsőjobboldali támadás. Poszler György Szerb Antal-monográfiája bevezetőjében utal ezzel kapcsolatban néhány cikkre a *Cél*, az *Egyedül Vagyunk* és a *Mai Nap* című lapokból, valamint Palló Imre parlamenti interpellációjára. Az ügynek és a támadások elleni tiltakozásnak van erdélyi vonatkozása is: Kovács Györgynek a Szerb Antal elleni támadást is visszautasító válasza, amelyet – Marosi Ildikó közlésének folytatásaként – a válaszcikk keletkezésének körülményeit is felidézve, *Tíz év múlva* című visszaemlékezésében örökített meg. Kovács György előbb a *Székelly Szó* c. marosvásárhelyi napilap támadására válaszol, majd *Laikusok az irodalomban* című cikkében (*Az Újság*, 1943. febr. 5.) foglalkozik a jobboldali háttérrel rendelkező Magyar Irodalompartoló Társaság munkásságával, s ennek kapcsán teszi szövege – a cenzúra miatt burkoltan, de a körülményeket ismerők számára egyértelműen – azokat a támadásokat, amelyek az *Egyedül Vagyunkban* Jókai magánéletét szellőztetve, második felesége zsidó származása miatt

megjelentek. S ugyanitt tesz utalást „a legjobb magyar irodalomtörténet ellen indított ádáz küzdelem”-re, amelynek célja, hogy „...mentől magasabbra emeljék a jelszavak és eszmék árjába fuldokló magyar középosztály tudatában a világnézeti szempontokat az irodalmi szempontok fölött.” (*Igaz Szó*, 1970/1. 124.) Szerb Antal – aki a *Székelly Szó*-beli támadásra írott válaszcikket ismerete, 1943. jan. 14-én kelt levelében köszöni meg Kovács Györgynek, hogy „kiállt védelmére”. (A levelet idézi Kovács György. I. h. 121), majd Marosi Ildikó is közli (*A Helikon és az Erdélyi Szépművészeti Céh levelesládája.* II. 286–287.)

Poszler György könyvében foglalkozik a *Magyar irodalomtörténet* korabeli fogadtatásával is. Hivatkozásaiban ott szerepel az erdélyi sajtóban megjelent néhány kritikai ismertetés is, amelyek közül – a Makkaitól fentebb idézett kritikai észrevételek fényében – kettőből: a Molter Károlyéból (Invitis nubibus. *Pásztortűz* 1934. 367-368), és a Makkai Lászlóéból (Szerb Antal magyar irodalomtörténete. *Erdélyi Helikon* 1934. 744–748), szeretnénk néhány megállapítást kiemelni.

Molter Károly a *Pásztortűz*-ben a vezércikk helyén közölt írásában mintha Makkai kritikai észrevételeire válaszolna: Szerb Antal szemléletének európai horizontja mellett a transzilvanizmussal való rokonságát (sőt áttételesen a transzilván szellem európaiságát) emeli ki, „Kuncz Aladár Erdélybe futó európaiságá”-val állítva azt párhuzamba: „Bár gyötrelmes fegyelmünk, világnézetünk férfibánata, dicsekvésre se méltó hangfogónk érdekelhette s kényszerű dialektikánk, fajközi türelmünk rokonszenves lehetett előtte és a szenvedő magyarság lelki többletét jól megsejtette témáinkból és tennivalóinkból, odaát – mégis bizonyos már, hogy Szerb Antal bátor és magas ítélő módszere, új látása és bensőséges, nem a mi, előtte nem egészen ismert helyzetünkéből, hanem egyéni megsejtéséből, leleményéből és erudíciójából, azonkívül a kontinentális irodalomtörténetírás legjobb példáiból született.” És a másik vonás, amit fontosnak tart kiemelni: „Pátosz és politika nem erénye, nem is jött elénk a sokszor tájékozatlan anyaországi részvétellel. [...] Közben

megtisztelő mersze volt, hogy Erdély rendelkezése és önmaga törvénye szerint Európát beszélt magyarul és szociális tervet látott, ahol eddig csak történelemet szavalt a krónikás, a magyar lelkiismeret fejlődésében.” De a transzvilvanizmussal rokon lelkületet fedez fel benne azáltal is, hogy a magyar irodalom osztályok és korok szerint változásait végigkövetve, nem valamelyik ideológia kizárólagossága szerint ítél, hanem „gondolatra bízva a harcot gondolat ellen, az emberért. *Laissez passer*, hallgattassék meg minden meggyőződés...”

Makkai László – a nemsokára meginduló *Hitel* és a köréje tömörülő fiatalok szemléletét mintegy előlegezve – a forma és a magatartás újdonságát emeli ki első sorban: „...itt valaki – írja – a biztos dohosodás felé haladó magyar irodalomtörténet ablakait fiatalosan, talán meg sem gondolva minden következményét, kicsapta, s most az utcáról, az erdőkből s messzi országokból ellenállhatatlan sodrással özönlik be a friss levegő...” „Elcsukló tisztelet helyett lélekkereső emberközelség, meddő esztétizálás vagy adathalmozás helyett a személyes átélésben fogant, széles skálájú, íróniától lelkesedésig szárnyaló szépprózai hang...”. Fontosnak tartja, hogy „...szervesen bekapcsolja a magyarságot Európa szellemi életébe, nem mint idegen, határszéli, egzotikus irodalmat, melynek, mint ketreche zárt vadállatnak vagy láncon tartott házörzőnek, néha-néha kis „hatás”- és „inspiráció”-koncot vetnek a többiek, hanem mint testvérirodalmát a latin-germán keresztény kultúrközösségnek”. A továbbiakban pedig „turánizmus” és „idegen-bálványozás” között azoknak a fiataloknak a sorában látja a *Magyar irodalomtörténet* szerzőjét, akik „...legkiválóbbjaikban mindent megtesznek, hogy az egyensúly, az egészséges összhang létrejöjjön a két örök-magyar kétfelé húzó erő között”.

A többiek: Fülöp Ernő [Fejtő Ferenc] (*Korunk* 1934/12), Göbl [Gáldi] László (*Vasárnap* 1934. 362–364), Vita Zsigmond (*Erdélyi Fiatalok* 1934. 137–139), Reischel Artúr [Réthy Andor] (*Erdélyi Tudósító* 1934. 286–289) és Kéki Béla (uo. 1935. 107–110.) egy terjedelmesebb recepció-témájú tanulmány keretében kerülhetnek elemzésre.

Poszler György 1973-ban a következőkben jelölte ki Szerb Antal magyar irodalomtörténetének helyét a magyar irodalomtörténetírás mezőnyében: „Szerb szintézise... egyrészt csúcspontját és végső kiteljesedését jelenti annak a fejlődési vonalnak, amely Riedl hagyományaiból kiindulva, Ignotus és Babits ihletése nyomán, Schöpflin és Benedek szintéziskísérleteiben a *Nyugat* törekvéseinek irodalomtörténeti igazolását adja, másrészt pedig Szekfű történet szemlélete mellett jelentős szerepet játszik a népies ellenkonceptió megszületésének kiprovokálásában. Ugyanakkor Horváth, Benedek, Farkas és Féja mellett azok közé tartozik, akik teljes szintézist adnak... Szellemtörténeti beállítottsága csak Thienemannnal rokonítható, de a Minerva németes beállítottságú fő teoretikusától elválasztja törekvéseinek és szellemének latinítása... Sajátos színfolt a korabeli irodalomtörténetírásban a konzervatív tudományos hagyományokkal tudatosan szembeeszegülő lázadó attitűdje is. A tudományos megalapozottságra való törekvésnek, a szubjektív lírai fűtöttségnek és az egész művet beragyogó humánumnak a megejtő egysége pedig szintézisét művészi ihletettséggű esszéista remekléssé [...] teszi.” (Poszler György: *Sz. A.* 240–241).

Ez a megállapítása közel negyven év után is érvényes.

Dávid Gyula

ZSIGMOND ANDREA

A SZÍNHÁZ ÉS A SZAVAK 3.

Könyvön innen és túl(Matei Vişniec: *III. Richárd betiltva*)

■ Workshop, felolvasószínház, szakmai beszélgetés, könyvkiállítás, színházi rendezés, e-mailek, fordítás, rádiójáték, kötet, felolvasás, folyóiratközlés, színházi formanyelvek, könyvbemutató, doktori dolgozat, fesztivál, vendégjáték, konferencia – a közös nevező mindebben Matei Vişniec. Mert nem csak színház a színház, és nemcsak könyv a könyv; körülvésszi egy és más.

Rădăuţ, Bukarest, Párizs, Târgovişte, Arad, Beszterce, Székelyudvarhely, Szabadka, Debrecen, Tokió, Temesvár, Kolozsvár. Nicolae Scarlat, Ana Scarlat, Samuel Beckett, Sepródi Kiss Attila, Visky András, Vszevolod Mejerhold, Patkó Éva... Meg még sokkal tovább.

Mindenki köré hálók fonódnak, csomók események, személyek, időintervallumok. Nézhetjük a hálókat innen vagy onnan, más-más rétegeik látszanak. A Vişniec-háló fenti (és lenti) részlete a recenzens szemszögéből rajzolódott ki.

Lássuk: workshop, Beszterce? Patkó Éva rendezőhallgató korában Besztercén dolgozott két tanárral és néhány másik diákkal pár Vişniec-jeleneten, a *Paparazziból* – a vége az lett, hogy Éva beleszeretett a szerzőbe is mint szerzőbe, de főként a darabba mint darabba. (Vagy a darabba is, de főként a szerzőbe?) Fordítás? Utánanézett, megvan-e a szöveg magyarul. Nem volt. Hát elkészítette. Utána három másikat is. Meg még egyet; s még egyet. E-mailek? A szerző barátságosan kommunikált vele mindahányszor. Kötet? A Koinónia kiadta a színdarabokat. Szám szerint öt van a majdhogynem virítózöld kötetben, de a folyamat végtelen (ötvenig nyugodtan fel lehetne menni), a

hatodik darab is megjelent azóta, a *Székelyföld* áprilisi, „román” számában, s a fordító a *Helikonnak* is hasonlókat jósol. Színházi rendezés? A sors íróniája, hogy miután a *Paparazzit* lefordította magyarra, Éva azt mégis románul rendezte meg, Târgoviştén. Az előadásra egyszer csak eljött a szerző is, Franciaországból, volt körülötte csinnadratta, vagyis konferencia meg könyvkiállítás a színház előcsarnokában – impozáns a román nyelvű könyvei (vers, regény, de főként színdarab) mennyisége! S a francia nyelvűeket még nem is mondtuk. Úgyhogy ezek vannak; ja, s még a rádiójáték, amit a kolozsvári rádióban vettek fel, székelyföldi színházszekkel, a *Madox*; aztán a felolvasószínház, amit a *III. Richárd betiltva* című darabból rendezett szintén Patkó Éva, és ami könyvbemutatóval meg a szerzővel való beszélgetéssel volt egy csokorban... ami után kocsmázás következett az íróval, és ott megint a barátságos, őszinte arcát láthattuk, mint korábban a nyilvános beszélgetésen, számunkra talán szokatlanul is. Nem volt elég merev, elég hatalmi az a beszéd.

Miért is sorolom mindezt? Mert egy könyvhöz sohasem egyből jutunk el, szerzők és olvasók, hanem kis állomásokon át, és ha ezt tudjuk, talán jobban odafigyelünk az állomásépületekre. Hogy jól érezze magát bennük az utazó.

Én mint utazó az egyik Deszka fesztiválon kerültem először „szembe” Vişnieckel. Szakmai beszélgetés volt ott (Debrecenben) a szerzőről, Scarlat Anna és Visky András vezetésével. Scarlat Anna elmondta, hogy az ő férje sokszor rendezte a Rădăuţi-on, az

ukrán határ közelében született és Bukarestben tanult férfi darabjait, gyakorlatilag család barátok voltak. Az utolsót is, '87-ben, amit betiltottak, és aminek hatására Vişniec kint maradt Franciaországban, hogy anyanyelvet váltva – és nem csak ezért – egy második Ionescóként tekinthessünk rá. Scarlet Anna elkezdte magyarra fordítani a darabjait, kötetet is szerkeszt a darabjaiból, egy ideje, de azt még nem láttuk... – Vannak még magyar kötetei Vişniecnek, a Google és a *Korunk* szerint legalábbis: „Matei Vişniec Párizsban élő román írónak három kötete jelent meg (*Lavinában harsonával*, 1992, *Fordulatra várva*, 1997 és *Vendégfogadó*, 2004), mindhármát Szlafkay Attila fordította, és Vácott adták ki”, de élő ember azokat még nem látta – mitől szerethetőek az ironikus túlzások?... –, vagy legalábbis nehéz kideríteni róluk bármit is.

No, azon a Deszka fesztiválon diákok felolvasták Vişniecnek *Az utolsó Godot* című jelenetét. Izgalmasan hatott a realizmusból kievickélni nem bíró közegben (közegben? pocsolyában) azt látni, hogy Godot, aki a *Godot-ra* várásban nem jelenik meg, és Beckett, aki a *Godot-ra* várásban szintén nem jelenik meg, ezúttal, Vişniec megjelenítésében megjelenik, mit megjelenik, szomorog, mégpedig a színház halálán, már amikor a civakodástól jut erre ideje. Helyesbítek: Vişniec, valamint két középiskolás megjelenítésében – mert a debreceni színház régóta nyitott feléjük, plakátjait is művészeti iskolások tervezik... (Ezt csak úgy, szintén nem mellékesen sorolom.)

Attól kezdve már vártam a Vişnieckel való találkozást, mármint virtuálisan, meg is kerestem *Az utolsó Godot*-t, amit Seprődi Kiss Attila fordított a *Látónak* (Google), be is vittem a diákjaimhoz órára, lelkesített is bennünket, ahogy kell. Ahogy az elmúlt évekbeli előadásai is: a *Lovak az ablakban* Aradon, amit Tapasztó Ernő fordított és rendezett (lám, fordításra is elszánt rendezőink vannak, bizonyára elszántak vagyunk mi magunk is), vagy az *És a csellóval mi legyen?*, amit Zakariás Zalán rendezett Székelyudvarhelyen (a fordítója nem fontos, legalábbis a honlap, illetve a színlap

szert). Habár – habár ez utóbbinál kiütközött pár nem lelkesítő tényező is.

Az abszurdba hajló darabok ugyanis addig viccesek, amíg rá nem jövünk, mi bennük a csavar, azután már leginkább csak unalmasak. Mert a csavarok elfogynak, s a darabnak még nincs vége. Ez megtörténik a kötetben is párszor, pl. a *Kenyérrrel a zsebben* c. darabbal, ami szintén egy Godot-átírás, legalábbis a két szereplő erősen hajaz Vladimíre és Estragonra. Ugyanezt érezzük a *Paparazzinál*, azzal súlyosbítva, hogy már a cím közhelyesnek tűnik. Patkó Éva a román rendezésében vissza tudta ezt fogni az előadás elején, be tudott tenni még pár csavart, de a lassan kibontakozó világvége-téma már jogosan hozza ki belőlünk az ásitást, hiába, hogy épp ezért akar megróni bennünket az előadás. Több kakaót, több rockkoncertet bele! A *Madox: három éjszaka*, a kötet másik darabja szintén kiszámíthatóvá válik, a *III. Richárd betiltva* és a *Vándor az esőben* szintén (ez utóbbi a kedvencem! még ha a fordító szerint színpadszerűtlenül lírai is, még ha igaza van is).

A Vişniec-darabokról eddig tehát elmondtuk, hogy elrugaszkodottak, szerencsére, illetve hogy elvontságuk néha sematizmusba csúszik át, sajnos. De egy erőskező rendező meg elszánt társulat a vişnieci didaxist talán kordában tudja tartani. Megéri birkózni vele, hiszen nyereség van kilátásban: 1. örültség, vagyis éles váltások, meglepetések sziporkái; 2. a pszichológizálást sutba dobva stilizált, friss játékmódokat tudunk felmutatni, amit a román közegben élők megértenek majd, és tapsikolnak hozzá, Magyarországon viszont pislogni fognak és kioktatni minket. De hát ezzel együtt tudunk élni. Nemdebár.

A játék elrajzoltsága érdekes ajándék a szövegtől. Azt szoktuk mondani, a dráma a színházat visszahúzza, magának kér teret, a rögzös valóság talajához tapaszt bennünket, szárnyalást csak így enged, a talaj mentén. Hát sutba a szöveggel! Na, az abszurdnál ez nincs így, a vizuális hatások, a hangzás dimenziója, a játékoság ez esetben kibontakozhat. Csak a nemes egyszerűséget kerüljük, lehetőleg.

A drámát vissza kellene szorítani a felolvasósínház keretébe. Ott nagyszerűen megmutatkoznak a helyzetek, a karakterek, a motívációk, kihozható a szöveg humora. Nagyszerű hatásokat lehet vele elérni. De a szövegnek az előadást békén kellene már hagynia. A színház hadd csatangoljon mindenfelé, póráz

nélkül. Hadd burjánozzanak a szavak helyett/körül az egyebek. Virágozzanak, bocsánat. (Ezzel a szóval meggyőzőbb?)

Hosszú póráz: ehhez érdemes román drámákat olvasni. Nemcsak Vişniecet: a Koinónia *Stop the tempo* címmel korábban is adott már ki romándráma-kötetet. Olvasták?

TÜKÖR ÁLTAL HOMÁLYOSAN?! Gondolatok a Napvilág Kiadó 20 év után című sorozatának könyveiről

■ Egy könyv külalakjának és nyomdai kivitelezésének dicsérete meglehetősen rendhagyó kezdetnek tűnhet a szakmai recenzió műfajában, azonban ebben az esetben ez több mint elfogadható. A Napvilág Kiadó 20 év után című sorozata szakkönyv vonatkozásában szokatlan minőségű kivitelezéssel, borító- és papírminőséggel, elegáns arculattal és tördeléssel rukkolt elő, amely élménnyé teszi a sorozat könyveinek mind olvasását, mind pedig tapintását vagy könyvespolcon való tárolását. Fellapozva a könyveket pedig a magyar rendszerváltás változatos képe tárul elénk, az, ahogy a felkért történészek, közgazdászok, szociológusok, szociálpszichológusok, a Politikatörténeti Intézet munkatársai látják az elmúlt húsz évet.

Földes György, a sorozat szerkesztője a fülszövegben arra hívja fel a figyelmet, hogy a tizennégy könyvből álló sorozat tükröt állít az olvasó elé, hiszen kritikailag szeretné megvizsgálni a közelmúlt történéseit, egyben támpontokat adva az olvasónak a megértésre és a „reális nemzeti önismeret létrejöttére”. Ugyanakkor nem célja a felelősök, „úgynevezett árulók” keresése, az „elveszett illúziók” siratása, hiszen ez a mindennapi politikai diskurzus fősodrába helyezné őket. Emellett nem titkolt szándék a változtatás – egy új típusú gazdasági, szellemi, politikai helyzetértelmezés meghonosítása –, amely támpontokat nyújthat Magyarországnak a társadalom és gazdaság szféráit és emberközi kapcsolatait átfogó válságból való kilábalásra is.

A könyvsorozat szerzői tehát az elmúlt évek politikai diskurzusára jellemző válságcentrikusságból kiindulva, a rendszerváltást is újraértelmezve, néhol saját szakterületük kereteit feszegetve próbálnak választ találni arra, hogy melyek azok a strukturális hibák és tévutak, amelyek korrigálásával továbbléphet és fejlődhet a magyar társadalom. Az általam olvasott tíz könyv¹ színes és átfogó képet tár elénk a magyar rendszerváltásról, mondanivalójuk minden vetületét szinte lehetetlen egy tanulmány keretein belül összefoglalni. Ennek ellenére kitérni látszik pár olyan gondolati csomópont, amely támpontot nyújthat egy ilyen típusú átfogó bemutatató elkészítéséhez.

A neoliberalizmus alkonya

■ A gazdaságpolitikával és a gazdasági szféra átalakulásával foglalkozó szerzők (Andor László, Ferge Zsuzsa, Héthy Lajos, Laki László és Ripp Zoltán) a rendszerváltás domináns gazdasági ideológiájának, de a jelenleg tapasztalt problémák egyik fő forrásának is a neoliberalizmust látták, amely a kilencvenes évek elején az egyetlen potenciálisan választható útként jelent meg a frissen demokratizálódó kelet-közép-európai államok és az ezt támogató nyugati politikai körök diskurzusában. Ez röviden – az államnak a gazdaságból való visszaszorítása mellett – a magántulajdon gyors visszaállítását és a szabad, önmagát szabályozó piac megerősítését jelentette. Továbbá gyors szakítást

hirdetett a szocializmusban addig létező társadalmi és gazdasági struktúrákkal, soktérpítés módszert választva a lassú, fokozatos átmenet helyett.

A szocialista állam neoliberais államra cserélése a szerzők szerint több szempontból is problematikus, és több más társadalmi-politikai folyamatra is kihatott. Andor László például arról beszél, hogy az önként vállalt neoliberais váltás akkor jött, amikor a nemzetközi gazdasági szakirodalom jeles személyiségei beszéltek már problémáiról, kimutatható volt a társadalomra gyakorolt hatása – szociális biztonság leépülése, jövedelemelő kiszélesedése –, illetve több dél-amerikai és harmadik világbeli állam fejlődéstörténete rámutatott alkalmatlanságára a frissen átalakuló államok számára. A társadalmi egyenlőtlenségekkel foglalkozó szociológusok pedig már 1988-ban jelezték, nem biztos, hogy ez a megfelelő út a szocializmusból a kapitalizmusba való áttérésre.² A domináns kánon azonban elnyomta és kiszorította ezeket a hangokat.

A neoliberais politika célravezetőségének kritikájában Ferge Zsuzsa két kérdést emel ki. Egyrészt rámutat arra, hogy bevezetése komoly társadalmi és szociális feszültségeket és konfliktusokat kreált, egyes esetekben megkérdőjelezve a politikai elit legitimitását is. Másrészt pedig arra, hogy a vonalat támogató nemzetközi szervezetek – Világbank, Nemzetközi Valutaalap, Európai Unió – sok esetben kettős mércét alkalmaztak, olyan (néhol jól működő) gazdasági ágazatokat és társadalmi struktúrákat is tönkretéve, amelyek a nyugati államokban komoly állami védelemben részesülnek. Klasszikus ebből a szempontból a munkajog leépítése és a szakszervezetek visszaszorítása, a multinacionális vállalatok előli akadályok eltüntetése vagy, ahogy Laki László fogalmaz, az állam „eszközletlenítése”.

Egy másik, az átmenetre nagyon jellemző probléma, hogy a rendszerváltó pártok meghatározó politikusai közül senki nem tudta igazán, hogy milyen kapitalizmust akar, melyik illeszkedhetne legjobban a magyar körülményekhez.³ Ferge Zsuzsa ezt a gondolatmenetet folytatva a Szelényi által is lokalizált menedzser- és gazdasági szereplő

réteg habitusával magyarázza a neoliberaisizmus elterjedését. A nyolcvanas-kilencvenes évek legfontosabb gazdasági vezetői vagy a neoliberaisizmus bástyáiként számon tartott angolszász egyetemeken szocializálódtak, vagy szupranacionális szervezetek vagy multinacionális vállalatok támogatását élvezték.⁴

A neoliberaisizmus kritikája a kötetekben magában foglalja a szocializmus részleges rehabilitációját is. Laki László például történetileg kontextualizálja a rendszerváltást, és arra a következtetésre jut, hogy ez nem egyedülálló a magyar társadalomtörténetben, hiszen több ilyen modernizációs próbálkozást is lokalizálhatunk, amelyek az 1989-eshez hasonlóan gyökeres változtatásokat és gyors felzárkóztatást hirdettek (ilyennek tekinthető az 1867-es kiegyezést követő vagy az 1945-ös szocialista modernizáció). A hasonlóságok azonban nem csupán ebben merülnek ki. Véleménye szerint minden egyes esetben érzékelhető a gyökértelenítés – nem organikus változások sorának bevezetése –, a gazdasági és társadalmi megalapozottság, az ideológiai túldimenzionáltság, illetve a politikai elitben jelentkező önkény és küldetés tudat elnagyolt megjelenése. Az előző periódusokból tanulva tehát célravezetőbb lett volna a Kádárrendszer bizonyos működő társadalmi és gazdasági struktúráira – szociális biztonság, társadalmi egyenlőségre való törekvés, munkahelyteremtés és munkakultúra, előre tervezhető élet biztonsága – jobban odafigyelni, esetleg használhatóságukat megvitatni, hiszen azok a szocialista modernizáció szerves elemei voltak. Ez azért is lett volna kiemelten fontos, mert egyrészt segítettek volna a rendszerváltásban és a demokráciában való csalódás elkerülésében, másrészt pedig a változások vesztesei zuhanórepülésének megállításában.

A helyzet azonban nem ennyire egyértelmű. A neoliberaisizmus nem minden esetben a fő gonosz, és a szerzők nem mindig tudják megállni a felelősök megnevezését. Andor László például – annak ellenére, hogy a túlzott neoliberais politikákat ő is károsnak tartja – a magyar gazdaság fejlődését a szoros monetáris kontrollhoz és a Bok-

ros Lajos és Gyurcsány Ferenc nevével fémjelzett megszorító és korrekciós csomagokhoz köti, aláhúzva, hogy a felelőtlen politizálás a 2001 és 2006 között uralmon és ellenzékben levő politikai elitet, más szóval a jobboldalt illeti. Hasonlóan vélekedik Ripp Zoltán is, aki a Gyurcsány Ferenc által meghirdetett reformcsomagban a társadalmi rendszerváltás próbálkozását, az átalakulás befejezését látja. Más szerzők – Laki László, Ferge Zsuzsa, Héthy Lajos – a hibát a politikai osztály egészében, tapasztalatlanságában, hozzá nem értésében és befolyásolhatóságában látják.

Legitimációdeficit és demokráciában való hit

■ A könyvsorozat egyik központi témája a demokratikus rendszer és a hozzá kapcsolható új politikai elit legitimitásának kérdése. Nem véletlen, hogy a szerzők jelentős része – Egry Gábor, Ferge Zsuzsa, Fleck Zoltán, Héthy Lajos, Laki László, Ripp Zoltán, Sipos Balázs és Wéber Attila – direkt vagy indirekt módon foglalkozik a kérdéssel, hiszen a könyvek keletkezésének időpontja egy olyan periódus, amikor az akkori kormány rég nem látott legitimitáshiánnyal küszködött, a szélsőséges szervezetek pedig növekvő arányú támogatottsággal rendelkeztek. Ripp Zoltán a 2000-es évek végére kialakult legitimációdeficit gyökereit több szempontból is a rendszerváltás momentumában látja.

Az első probléma ahhoz kötődik, hogy nem alakult ki közös forradalmi élmény, amely kiindulópontja lehetett volna egy olyan cselekvő forradalmi közösségnek, amelyek a magyar politikai közösség alapját képezhetné, sőt mi több, a különböző politikai csoportosulások saját politikai tőkéjük kovácsolására használták fel a rendszerváltás momentumát. Sőt, véleménye szerint a magyar társadalom rendszerváltásba került, melynek fő okozója a társadalom polarizálását generáló és a rendszert átformálni próbáló jobboldal és ezen belül is a Fidesz. Hasonló gondolatok foglalkoztatják Egry Gábort is, aki az identitás- és emlékezetpolitikáról írott könyvében arra hívja fel a figyelmet, hogy a jelenlegi magyar tár-

sadalomban nincsen olyan szimbolikus történelmi esemény, amely alapját képezheti egy egységes nemzetfogalomnak. A magyar történelem főbb fordulópontjait és történelmi személyiségeinek szimbolikáját és jelentőségét végigkövetve arra a következtetésre jut, hogy a nemzet nemcsak belülről töredezett, de kívülről sem egységes, átjárhatatlan konfliktus van annak határfelfogásai és tagjainak megjelenítése között. Ennek következtében pedig az identitáspolitikát polarizáló az érzelmi azonosulást megkövetelő tömegmegmozgató „nemzeti” közösségépítők és az értelem jegyében cselekvő, konferenciákon és szűkebb összefogásokon megjelenő „köztársaságpártiak” között. A „köztársaság” egyben reakció is a nemzetben gondolkodás esetleges veszélyei ellen.⁵ A szembenállás predetermináltságának és a közös történelmi hagyományok hiányának ellenére Egry szerint is szükség van a közös továbblépésre. Azonban „[azt] várni, hogy mindenki vagy akár csak a közösség nagy része számára minden helyzet ugyanazt jelentse és ugyanazt az azonoságtudatot keltsen fel, illúzió. Magyarok lenni nem azonos azzal, hogy szeretem Wass Albertet, elérzékenyültem nézem az ezeréves határon álló vasúti őrházat, vagy elzarándokolok a Vercekei-hágón álló turulszoborhoz. Így is lehet magyarok lenni, de nem ez a magyarság.”⁶ A polgári és kulturális nacionalizmusok fentihez hasonló leegyszerűsítő szembeállításai,⁷ a „nemzeti” oldalt kizárólag értelem nélküli érzellemmel és populizmussal vádolása, illetve a Wass Albert-kultusszal való azonosítása vagy a rendszerváltás válságának kizárólagos felelőseként való megnevezése nem valószínű, hogy eredményhez vezet egy közös értékeken nyugvó szolidaritás kialakításában, azonban aktív részesevé válik a mindennapokban is megjelenő polarizáló politikai diskurzusoknak.

Ripp második problémaként arra hívja fel a figyelmet, hogy a Nemzeti Kerekasztal tárgyalásain részt vevő csoportosulások legitimitása nem volt tiszta, hiszen nem rendelkeztek mérhető tömegbázissal, és konszenzuális megegyezést sem sikerült kialakítaniuk. Ugyanakkor a tárgyalások, majd később a politikai szféra nyilvánosságának

és áttekinthetőségének hiánya bizonyos szinten elfordította a lakosságot politikai elitjétől. A nyilvánosság hiányát Sipos Balázs a zavaros körülmények között kialakuló média számlájára írja. A rendszerváltás időszakában a társadalom különböző szférái nem változtak egységesen. Míg a Nemzeti Kerekasztal résztvevői külön figyelmet szenteltek a gazdasági és politikai szféra demokratizálásának, intézményei kialakításának, addig az MSZP nem akarta feladni médiabefolyását, a közszolgálati rádió és televízió függetlensége relatíve későn valósult meg. Ennek következtében a lakosság nem követhette élőben a tárgyalásokat, sőt mi több, csak részlegesen tájékozódhatott arról, hogy mi történik. Részletesebb tudósítás esetén feltehetően kialakult volna egy sajátos rendszerváltás-érzet, amely alapját képezhette volna akár a kollektív emlékezetnek is. Továbbá a média-tájékoztatás kérdéskörére, Sipos a hiányos tájékoztatást több probléma számlájára írja. Egyrészt, Magyarországon egymásra tevődtek a média ismert változásai: a pluralizálódás, a duális médiarendszerre való áttérés, a pártok médiatizálására való törekvése és a politika mediatiszálódása, a gazdasági problémák megjelenése és médiafogyasztási szokások internet általi megváltozása – hiányos fejlődést eredményezve a szektorban. Másrészt, nem jött létre a média professzionalizációja, kiszolgáltatta magát a politikai osztálynak.

A harmadik probléma a rendszerváltással kapcsolatos csalódottságra vonatkozik. A politikai elit nem volt képes enyhíteni a rendszerváltás okozta – főleg gazdasági és társadalmi – terheket és konfliktusokat, jelentős eltérést alakítva ki a lakosság által megfogalmazott elvárások és a mindennapi realitások között. Emellett nem volt képes megállítani a különböző társadalmi osztályok közötti különbségek növekedését. Ez nemcsak a lakosság csalódottságát növelte, hanem a demokratikus rendszerben való bizalmát is csökkentette. Ezt a veszélyt több szerző is hangsúlyozza. Ferge Zsuzsa a növekvő társadalmi egyenlőtlenségekről és a mélyszegénység által fenyegetett mind nagyobb és nagyobb csoportokról beszél, ame-

lyek egyértelmű vesztesei a rendszerváltásnak, és habituális tulajdonságukból eredően nem tudtak a változásokhoz alkalmazkodni. Meglátásában a szegénység strukturális kérdéssé vált, amely az egész társadalom egyensúlyára hatással lehet. Héthy László a civil társadalom és a politikai szféra kapcsolatát vizsgálja, arra hívja fel a figyelmet, hogy a rendszerváltás utáni politikai elitek elhanyagolták a különböző civil szereplőkkel – kiemelten a munkaadókkal és munkavállalókkal – való egyeztetést, vállalva ennek politikai vonalak mentén való megosztását is. Ennek következtében a kormány mind jobban és jobban eltávolodik a társadalomtól, megszokottá váltak a párhuzamos struktúrák és tisztázatlan hatáskörök, a kormány és civilek, de a civil szervezetek közötti párbeszéd és egyeztetés hiánya is. Fleck Zoltán a magyar jogrendszer problémáit írja le, rámutatva, hogy az itt jelentkező strukturális problémák alááshatják a társadalom demokráciába vetett hitét. A média átalakulása esetében tapasztalt „nem egyidejű folyamatok egyidejűsége” jellemzi a jogrendszer alakulását is. A rendszerváltás formálisan meghozta a liberális jogállam jellemző intézményrendszerét, azonban nem volt képes átalakítani a szocialista korszakból visszamaradt olyan rutinszerű viselkedés- és működésmódokat, mint például a kenőpénz vagy a jogkerülés. Emellett az Európai Unió csatlakozás hatására Magyarországra is beszivárognak/tak a nyugati államokban észlelt jogértelmezés-változások, ahol a jogi normák szövege mellett egyre fontosabb szerepet kap a bírói értelmezés jogformáló ereje. A fenti folyamatok egyrészt a joghoz köthető szakmák presztízsvesztését és professzionalizációjának hiányát, másrészt pedig a jogállam társadalmi támogatottságának gyengeségét eredményezték. Fleck érvelésében, más, már említett példákhoz hasonlóan, felmerül a jobboldal felelősségének kérdése is. A szerző a kirekesztés növekedésének okát a jobboldal rendpártiságában és a bűnözés rendszeti kérdésként való felfogásában látja, míg a Fidesz négyévi kormányzása a Monarchia idejének korrupciós uram-bátyám rendszerére emlékezteti. Ezzel szemben teljes mérték-

ben hiányzik az elmúlt nyolc év ilyen típusú kritikai elemzése, az elmúlt kormányok felelősségének jogi szempontokból való vizsgálata.

A legitimitásdeficit utolsó tényezője a rendszerváltásból kinövő politikai szereplők közötti éles konfliktushoz, a politikai pártok lassú ideológiai kikristályosodásához és belső politikai konfliktusaihoz köthető, amelyek megzavarták a választókat, egyben el is bizonytalanították őket. Ez egyrészt abban nyilvánul meg, hogy a rendszerváltás után megjelenő pártok – MDF, SZDSZ, MSZP, Fidesz – közül egyik sem tudott koherens, homogén ideológiát felmutatni, ami belső vitákat, hirtelen váltásokat és szakításokat eredményezett. Ripp például azzal magyarázza az MDF kormányzás utáni mélyrepülését, hogy Antall József miniszterelnöknek nemcsak a kívülről jövő támadásokat kellett elhárítania, hanem a belülről jövő radikális nép-nemzeti vonal támadásait is. Másrészt legitimitációs válságot okozhat a különböző ideológiák újratermelésének módja. Wéber Attila könyvében a jobboldal alakulását vizsgálva arra hívja fel a figyelmet, hogy a rendszerváltás utáni években nemcsak a politikai palatta egyik feléről a másikra való átsorolás volt lehetséges, hanem a „jobboldaliság” – de mondhatnánk, hogy „baloldaliság” vagy „liberalizmus” – tartalmi újraértelmezése is. A Fidesz politikai pályája mindkettőre jó példa, hiszen nemcsak a liberális pártból jobboldali párttá való átmenete, de a jobboldalisághoz köthető tulajdonságok és üzenetek változtatása is jellemezte. Más szóval a jobb-bal szembenállás nem feltétlenül az objektíválható tartalmi jellemzők alapján valósul meg, hanem a mindennapi politikai diskurzusban megjelenő szembenállás és konfliktusgenerálás alapján is.

Rendszerváltás-narratíva, társadalomkritika és mindennapi politikai diskurzus

■ A sorozat deklarált célja a mindennapi politikai diskurzusok fölé emelkedés, az eltelt húsz év más szempontok szerinti megvilágítása, konstruktív kritika megfogalmazása

volt. Okvetlenül felmerülhet tehát a kérdés, hogy a felsorolt műveknek mennyire sikerült ezt elérni, illetve az, hogy tisztább képet kaphatunk-e arról, melyek a lehetséges követendő utak. Ugyanakkor feltehető a kérdés, hogy egy új, jól körülhatárolható, a továbblépést alátámasztó rendszerváltás-narratívának vagyunk-e a tanúi vagy sem.

Az utóbbi kérdésre a válasz nem egyértelmű. A növekvő társadalmi egyenlőtlenségekkel való foglalkozás, a demokratikus jogállamba vetett hit, a neoliberalizmus kritikája csatlakoztatja a felsorolt művek egy részét egy mindjobban erősödő – közgazdászoktól, szociológusoktól és antropológusoktól elfogadott – neomarxista kánonhoz, amely nemcsak a globalizációt és a szabadpiac hatékonyságát kérdőjelezi meg, hanem a mindezt feltétel nélkül támogató Világbank és a Nemzetközi Valutaalap kártékonyására is felhívja a figyelmet. Ez azonban nem jelenti még egy mindent átfogó rendszerváltás-narratíva kialakulását. Egyes szerzők – mint ahogy jeleztük is – nem tudnak a mindennapi politikai csatározások fölé emelkedni, nem tudják elkerülni a „hibások,” a „visszamoszdítók” felmutatását, a létező ellentétek és lövészárkok újratermelését.

A tisztánlátás kérdése hasonlóan komplex. A rendszerváltás és az átmenet kritikai elemzése rámutat egyes fogalmak társadalmi és politikai relativitására és törekenységére. Jól látható, hogy az olyan fogalmak, mint „reform”, „jobboldal”, „baloldal”, „liberalizmus” vagy akár „nemzet”, hogyan válnak a mindennapi politikai csatározások színterévé, hogyan termelhetők újra változó tartalommal, céllal és értelemmel. Visszatérő motívumként könyvelhetjük el a rossz, hozzá nem értő vagy rossz kontextusú döntések, a politikai, gazdasági vagy társadalmi kényszerpályák hangsúlyozását, a jövővel kapcsolatos kérdések és elvek megfogalmazását. Sok esetben a folyamatok magyarázata újabb kérdéseket szül, előrevetítve, hogy egyértelmű recept a megoldáshoz nem létezik, a szemben álló politikai szereplők egymás elismerésére és elfogadására tett lépései azonban a kilábalás esélyét jelenthetik.

Toró Tibor

■ JEGYZETEK

1. Ripp Zoltán: *Eltékozolt esélyek? A rendszerváltás értelme és értelmezései*. Napvilág Kiadó, Bp., 2009; Laki László: *A rendszerváltás, avagy a „nagy átalakulás”*. Napvilág Kiadó, Bp., 2009; Wéber Attila: *Metamorfózisok. A magyar jobboldal két évtizede*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Héthy Lajos: *Civil beszéd vagy „párt-beszéd”? Az érdekegyeztetés ma*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Fleck Zoltán: *Változások és változatlanóságok. A magyar jogrendszer a rendszerváltás után*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Ferge Zsuzsa: *Társadalmi áramlatok és egyéni szerepek. Adalékok a rendszerstruktúra és a társadalmi struktúra átalakulásának dinamikájához*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Krémer Ferenc: *Rossz döntések kora. Rendészetpolitikai tévelygések a rendszerváltás első húsz évében*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Andor László: *Eltévedt éllóvas. Siker és kudarc a rendszerváltó gazdaságpolitikában*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Sipos Balázs: *Média és demokrácia Magyarországon. A politikai média jelenkortörténete*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010; Egy Gábor: *Otthonosság és idegenség. Identitáspolitika és nemzetfelelőtlenség Magyarországon a rendszerváltás óta*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010.
2. Ferge Zsuzsa: *Lehet-e másként? Mozgó Világ* 1988. 14 (1). 66–69.
3. Laki László: i. m. 78–79.
4. Ferge Zsuzsa: i. m. 84.
5. Egy Gábor: i. m. 159–170.
6. Uo. 180.
7. A politikai/polgári nacionalizmus és az etnikai/kulturális nacionalizmus szembeállítás mint analitikus keret elterjedt a nacionalizmuskutatásban, bevezetése Hans Kohn nevéhez kötődik. A tézist sokan támadják, rámutatva, hogy az ilyen típusú polarizáció nem felel meg a realitásnak, az államok jelentős része mindkettőre támaszkodik (a legtisztább polgári nacionalizmus is tartalmaz kulturális elemeket).

KELET-KÖZÉP-EURÓPAI UTAZÁS AZ ALKOTMÁNYOS DEMOKRÁCIÁK EURÓPÁJÁBA

Lőrincz Csaba: *A mérték. Egybegyűjtött írások tőle és róla*

■ Lőrincz Csaba-életrajzi kötet jelent meg 2010-ben a Pro Minoritate Alapítvány és a Méry Ratio Kiadó gondozásában *A mérték* címmel. A kötetben tőle származó, illetve róla szóló írásokat találunk. Lőrincz Csaba a Fidesz egykori külpolitikai szakértője, az előző Orbán-kormány idején pedig a Külügyminisztérium Közép- és Délkelet-Európát felügyelő helyettes államtitkára volt, aki 2008-ban váratlanul és igen fiatalon, mindössze negyvenkilenc esztendősen távozott az élők sorából.

A könyvet lapozgatva a potenciális olvasók lehetséges olvasataim gondolkodom. Az, hogy mit jelent azok számára, akik többé-kevésbé jól ismerték őt, nem okoz különösebb fejtörést. Sokan közülük e kötetben is rendkívül szívélyesen emlékeznek meg róla: Németh Zsolt *Mr. Autonómiaként*, mások a magyar nemzetpolitika sűrű eminenciásaként

emlegetik, aki rendkívüli következetességgel dolgozott a magyar kisebbségvédelem ügyén. Ők e lapokon minden bizonnyal egy közösen alakított vagy legalábbis közösen gyakran megvitatott történetet látnak viszont. Mások számára – gondolok itt egy viszonylag széles erdélyi közönségre (is), amely a bálványosi, később tusnádi szabadegyetemek alkalmával, illetőleg a státustörvény kapcsán szerezhetett tudomást személyéről és munkásságáról – a kötetben felsorakoztatott írások egy általuk végigkövetett nyilvános politikai diskurzust idéznek fel. E perspektívában az életrajzi kötet egy további, *dokumentáris* funkcióval egészül ki, hiszen egy tranzitkorszak mintegy két évtizedét fogja át a nyolcvanas évek derekától 2008-ig.

Azt gondolom viszont, hogy tévedés volna e dokumentarista érdeklődés által vezet-

ve venni kézbe a válogatást, hiszen funkciójában fogva nem a magyar külpolitika történetét kínálja, mint ahogyan az sem volna helytálló következtetés, ha Lőrincz Csaba történetét mint a Fidesz külpolitikájának történetét tekintenénk. Úgy vélem, a szerkesztői intenciók is egy másfajta logikát követnek. Az egykoron Sepsiszentgyörgyről elszármazott fiatal bölcsész szemléletmódján keresztül képezik le egy tranzitkorszak lefolyását: egyrészt a kommunista rezsim totális rendszerében élhető intellektuális élet ideáltípusát, vagyis az (elrettentően) tipikus rajzolja fel, másrészt pedig az alkotmányos demokráciák gyakorlata felé orientálódó Magyarország külpolitikájának alakulási folyamatába engednek betekintést Lőrincz Csaba írásain keresztül. E mozzanatban válik életsorsa az atipikus történetévé.

E perspektívának köszönhetően az elmúlt húsz esztendő nemzetstratégiájának egy sajátosan pozicionált vázát kapjuk, amelynek történeté alakítása az olvasótól is tisztas intellektuális erőfeszítést igényel, hiszen az írások a külpolitikai stratégiai cselekvés irányait értelemszerűen úgy jelölik ki, hogy a keletkezésükkor letapintható nemzetközi és szomszédosági, illetőleg a fennálló belpolitikai viszonyokra, tendenciákra reflektálnak. Ekként az írások vonatkoztatási pontokat kínálnak egy történet számára, amely végül – vagy legalábbis az ennek megkonstruálására irányuló igény – az olvasóban születik meg.

Lőrincz Csaba történetében négy fontosabb állomás jelölhető ki – e logika mentén szerveződnek a kötetbe válogatott írásai. Az első, 1980–1986 közti időszakból az egyetemi tanulmányait végző, majd tanárkodó bölcsész irodalmi és filozófiai esszéiből, valamint fordításaiból találunk válogatást. E korai időszak sokatmondó záró mozzanataként közlik a Limes Kör 1986. november 10-i, egyébként utolsó vitája jegyzőkönyvének részletét. Lőrincz Magyarországra való költözésének érzelmi-tapasztalati hátterét firtató kérdésre válaszolva a *kudarcot* mint nemzetkének meghatározó egzisztenciális tapasztalatát jelöli meg a rezsimmel szembeni értelmiségi ellenállás vitaestjén. E kudarc felhajtóereje készíti a Budapestre való tá-

vozásra, és viszi őt a negatív cselekvés, vagyis az ellenállás irányából – szerencsés történelmi körülmények folytán – a pozitív cselekvés irányába. A jegyzőkönyvrészlet által megidézett mozzanat mögötti terhes tapasztalati háttérhez hozzáférést a kötetben található interjúk és gyászbeszédék kínálnak, illetve Lőrincz Csaba és a szekuritáté viszonyát felvázoló Borsi-Kálmán Béla által készített összeállítás biztosít. Az ellenállás és a kudarc élményének kapcsolatát illetően Borsi-Kálmán jellemzésénél aligha találunk jobbat: „[e kapcsolat] olyan, mint cseppben a tenger! Semmiben sem különbözik a többi sok tízezer, mondjuk az 1948 és 1963 között lepergett másfél évtizedben született romániai magyar férfi és nő léthelyzetétől – és akár modellezhető sorsvázlatától.” Ezen életérzés elemi elutasításában gyökerezik egyrészt az alkotmányos demokráciák iránti erőteljes elkötelezettség, másrészt pedig az a zárkózottság és mértéktartás, amely ezt az embert – barátai és ellenfelei szemében egyaránt tiszteletet parancsolóan – jellemezte. Lőrincz Csaba intellektuális hozzáállását és stratégiai állásfoglalását jellemző fegyelmezettségét és mértéktartását idézi a kötet címe is.

1987-től kezdődően gyökeresen új korszak – a pozitív cselekvés időszaka – vette kezdetét életében. Ebben az évben került kapcsolatba a Fiala Demokraták Szövetségének tagjaival, és ez döntő mozzanatnak bizonyul pályáján. Ez az időszak lényegében politikai események, helyesebben folyamatok logikája mentén tagolható három szakaszra. Az 1987–1997 közötti időszak az átmenet, az útkeresés ideje: a kelet-közép-európai posztkommunista tömb számára az alkotmányos demokratizálódás útjára lépés, a Fidesz történetében pedig az elvi-konceptuális kérdések kikristályosodásának időszaka. E folyamatba kapcsolódik be Lőrincz Csaba, aki kezdettől markáns szerepet játszik a Fidesz külpolitikai stratégiájának kialakításában, amely az európai integráció, az euroatlanti csatlakozás és a térség stabilizáció biztosításának célkitűzései mellett további törekvésként – elhatárolódva a magyar nemzet politikai terminusokban való definiálásától – felelősséget vállal a határon kívüli magyarságot illetően.

Azt hiszem, intellektuális szempontból mindenképpen ez a szakasz a legizgalmasabb az elmúlt húsz év történetében, hiszen a külpolitikai célkitűzések számára elméleti megalapozást és gyakorlati, politikai és jogi garanciákat kellett keresni. Lőrinczet magát is élénken foglalkoztatták az autonómiák Nyugaton honos rendszerének, illetőleg a kisebbségvédelem elvi megfontolásainak importálhatósági lehetőségei, ami lényegében a nemzeti kisebbségekhez tartozó egyének jogainak biztosítására korlátozódott, beleértve a nemzeti identitás vállalásának jogát. Ehhez képest azonban a kisebbségvédelem maximumát célozta meg: az egyéni jogok biztosítása mellett lényegesnek tartotta a kollektív jogok instituálását, a nemzetközi kapcsolatokban az önálló jogalanyiség elismerését, valamint az önkormányzathoz való jog foganatosítását. Úgy vélte, a régi, azaz a történelmi és az új típusú, azaz a migráció nyomán létrejött európai kisebbségek helyzetének tanulmányozása nyomán távlatilag van lehetőség az egységes európai kisebbségvédelmi rendszer kidolgozására. Több szempontból is hasznosnak látszott a kérdést Közép-Európa politikai kereteire vonatkoztatva felvetni, egyrészt mivel a nacionalizmus e változatának régióspecifikus voltát emelte ki, amely jellegében olyan természetű, hogy az európai integrálódás, vagyis az alkotmányos demokráciák kialakulásának és megszilárdulásának ellenében hat, másrészt pedig mivel közös tárgyalási alapot biztosít a szomszédos, érintett államokkal. Lőrincz egy liberális logika szellemében érvelt amellet, hogy a térséget uraló nacionalizmusokat a kollektív jogok rendszerére alapozott önkormányzatisággal meg lehetne fékezni, ezáltal hozzájárulva az egyéni szabadság, illetőleg a térség biztonságának és stabilitásának a növeléséhez.

Mai olvasatban egy ilyesfajta elgondolás utópisztikusnak tűnik. A kilencvenes évek elején is idealisztikusnak számított, de nem volt irreális. Az exkommunista blokk magyar kisebbségek által lakott államai – Románia kivételével – felbomlófélben voltak, és a létrejövő fiatal államok – gondoljunk Ukrajna, Szlovákia, Szerbia esetére – nemzetépítési törekvései, valamint önálló álla-

misági tapasztalatának hiánya komoly veszélyt jelentett az ott élő magyar kisebbség nemzeti identitására nézvést. A kelet-közép-európai nacionalizmus a kilencvenes évek folyamán azonban nem csupán a kisebbségek asszimilációjának problémájaként jelentkezett, hanem úgy tűnt – és ez biztosított erős tárgyalási alapokat egy kisebbségvédelmi rendszerre vonatkozó elgondolás számára –, kockáztatja az egységesülő Európa békéjét és stabilitását is. E tényező magyarázza, hogy a kilencvenes évek politikai diskurzusaiban ilyen intenzitással jelenített meg az európai kisebbségvédelem problémája, illetőleg későbbi visszaszorulására is magyarázatot kínál az a tény, hogy a közvetlen geopolitikai instabilitás veszélyének elhárulása nyomán a kérdés nemzetközi szinten aktualitását veszítette.

E sajátos nemzetközi helyzet logikája mentén alakította a Fidesz külpolitikai stratégiáját, amelynek eredményei 1998 és 2002 között válhattak igazán látványossá, az első Orbán-kormány négy éve idején. Lőrincz Csaba több korábbi írásában is kritikával illette a térségben német–lengyel mintára foganatosított alapszerződéses gyakorlatát. Alternatív megoldásként ő egy szerződéses nemzetkonceptiót javasolt, amelyre vonatkozó ötletét 1999 őszén bocsátották nyilvánosság elé. A közbeszédben Státustörvényként elhíresült tervszöveggel nem titkolt szándéka a határon túli magyarok önszerveződésének előmozdítása volt (érveit részletezéséhez lásd *Nemzeti érdekek érvényesítése Magyarország csatlakozása során az euroatlanti államok közösségéhez* címmel 2002-ben írott, e kötetben is szereplő tanulmányát). A tervezet kiterjedt nyilvános vitához vezetett a magyar bel- és külpolitikában egyaránt, amelyet a kötetben Kántor Zoltán rendkívül részletesen ismertett *A státustörvény módosítása* című írásában. E vitának köszönhetően meglehetősen fontos elvi hozadékot könyvelhetünk el az európai kisebbségvédelmi eszmény alakulásának vonatkozásában. Ugyanis a Magyarország és Románia közti diplomáciai feszültségek eredményeként a Velencei Bizottság a határon túli nemzetársak támogatásának kérdésével kapcsolatosan rögzítette azon elvet,

miszerint az államoknak lehetőségük van egyoldalú intézkedések foganatosítására nemzeti kisebbségeik védelme érdekében.

A 2002–2008 közti terjedelmes időszak vonatkozásában mindössze egy aspektust emelek ki Magyarország külpolitikájának a határon túli kisebbségekkel való viszonyát illetően. Nevezetesen, hogy a magyar politikai pártok felfedezték a határon túli magyarság kérdésében rejlő belpolitikai szempontból hasznosítható tartalékokat. Ez a fejlemény egy olyan folyamat következménye, amelyről Lőrincz Csaba kimondottan óvott 1993-ban közzétett *Tudnivalók a környező országba látogató fideszeseknek* című szövegében. Álláspontja, úgy tűnik, másfél évtized távlatában sem változott meg e tekintetben. Jellemzően idealista volt, de nem naiv: tisztában volt azal, hogy politikai kérdésekben nem a filantropia, hanem a jól körülhatárolható érdek jut kifejezésre – ennek bekalkulálására szólítja fel a határon túli magyar politikai szervezeteket. Utolsó kéziratában (véltetően 2007 végén) a következőképpen zárja kritikai fejtegetéseit: „A határon túli magyar szervezetek tenniszteni próbálnak azon a pályán, ahol a magyarországi pártok futballoznak. Mivel nincs sok esély arra, hogy az utóbbiak a tenisz sza-

bályainak alkalmazására térjenek át, ha játékban akarnak maradni, a határon túliaknak is el kell kezdeniük futballozni.”

Végezetül meg kell említenem, hogy a fentiekben vázolt gondolatmenet pusztán egyetlen aspektus mentén követi végig Lőrincz Csaba tevékenységét. Nem térek ki például a magyarországi kisebbségi kérdés kapcsán kifejtett munkásságára, mint ahogyan arról sem írok, hogyan vélekedett pártpolitikai kérdéseket illetően, illetőleg adós maradok a kontinensen lezajló atrocitásokról készített elemzéseinek szemlélésével. Mindössze egy lehetséges értelmezési keretet vázlok fel, és bízom abban, hogy ezáltal elértem a legambiciózusabb célt, amit recenzens kitűzhet: nevezetesen, hogy az olvasó kézbe vegye a munkát.

Lőrincz Csaba gondosan kerülte a rivaldafényt – vagy ahogyan Németh Zsolt fogalmaz: „amitől azonban mindig berzenkedett, azok a mítoszok voltak”. Véltetően a személye körüli mítoszteremtéssel szemben is ellenérzéseket táplálna. Tekintsük talán munkásságát egyszerűen egy kelet-közép-európai utazás tervének az alkotmányos demokráciák Európája felé.

Ferencz Enikő

SZÓLAMOK

Kántor Lajos: *Barátom a malomban*

■ Kántor Lajos a Noran Libro kiadásában megjelent *Barátom a malomban* című könyve alcíme szerint „Négykezes Csiki Lászlóval”. A „négykezes” zenei műszo, a zeneszámot két személy egy zongorán adja elő. Kántor Lajos könyve valóban „négykezes”, hiszen saját és Csiki László szövegeiből épül fel, a saját azonban valamennyire alárendeltje a másik szövegeinek, minthogy sok helyütt a másikhoz igazodik, a másik szólamára válaszol, a másik kezdeményezéseit folytatja, vagy azoknak megjelenési és más körülményeit írja körül. Érthető ez, hiszen Kántor Lajos a nála hét évvel fiatalabb, korán elhunyt Csiki Lászlónak állít emléket a

könyvvel; Csiki László emberi alakja, életrajzának küzdelmes fejezetei, szövegeinek, verseknek és prózarészleteknek, ankétokra adott válaszainak, esszéinek és leveleinek világa jön elő a könyv lapjairól; így élt és írt Csiki László, így beszélgetett és levelezett, így tervezett és szenvedett – ezt mondja el Kántor Lajos könyve, a *Barátom a malomban*. Azért „négykezes”, mert benne Kántor Lajos mellett Csiki is megszólal; hangjuk nem azonosul, az azonosításra Kántor nem is törekedett, pedig megtehetette volna, hiszen életük és szellemrajzuk sokszor keresztezte és talán ki is egészítette egymást, ahogyan a négykezes zeneműben is az egyik szólamra

válaszol a másik, együtt játszik a két személy, de nem ugyanazt mondják, csak megközelítőleg ugyanazt, s ebben résztint a személyes szólam erősödik fel, résztint pedig a közös tapasztalat- és élményvilág.

A négykezeset zongorán adják elő, jogos hát a kérdés, mi is a zongora, mi tölti be a zongora szerepét Kántor Lajos könyvében. Könnyű válasz a kérdésre, hogy a könyv címében szereplő malom, „a kalotaszentkirályi, azaz zentelki régi vízimalom” az, ahol – mondja Kántor – Csiki kolozsvári évei szabad napjaiban-heteiben jól érezte magát, s amikor kiköltözése előtt el kellett adnia, gondja volt a malom további sorsára, olyan új tulajdonost keresett tehát, aki helyette is szeretni fogja „a Kalotából levezetett víz mellé épített, akkor még nem egészen nyolcvan éves MALMOT”. S a „malmot” szót Kántor csupa nagybetűvel írja, ezzel is hangsúlyozva, milyen kitüntetett szerep jutott Csiki, majd később Kántor életében ennek a már huzamosabb ideje használaton kívüli épületnek. Mert Csiki után Kántor tulajdonába került a malom, aki ugyanolyan szeretettel őrizte és ápolta, mint korábbi tulajdonosa, az időközben kiköltözött barát. De Kántor nagybetűi nemcsak a malom közös szeretetére utalnak, hanem a már nem őrlő, csak régi alakját őrző, hétvégi házzá átalakított építmény jelképes jelentésére is. Arra, hogy a malom, ahogyan Kántor szövegében és Csiki emlékezetében megjelenik, túllépte önmaga árnyékát, egykor volt szerepe, az őrlés helyett most a meditáció, a pihenés és a gondolkodás helyének és terének szerepét vette fel, és ezáltal a volt, majd a későbbi tulajdonos számára egy egész világot jelentett, azt a világot, amit Erdélynek mondunk. Erdélyt jelképezi tehát a csupa nagybetűvel írott malom, és a hozzá kötődő érzelmi szálak a korábbi és a későbbi tulajdonos részéről azonosak az Erdélyhez kötődő szálakkal. A malmokban búzát őrölnek és lisztet termelnek, amiből aztán kenyeret sütnek. Nem nehéz a malmot ilyképpen szimbólumnak érteni: az élet, aztán a kisebbségi élet malom, amelyben embert őrölnek és személyiséget termelnek, majd a személyiség művé formálódik. Életművé, ha úgy tetszik. Míként Kántor Lajosé és Csiki Lászlóé.

Az ily módon jelképpé alakított vízimalom ugyanakkor az elbeszélés nézőpontja és narratív szituáció is. A malom által és a malom közvetítésével nyílnak meg a rálátás irányai Erdélyre, az erdélyi életre és hagyományokra, a rendszerváltozást megelőző nehéz, mindennemű megpróbáltatásnak kitett évekre, ezzel együtt Csiki László életrajzára és műveire, versekre meg regényekre, ezen túlmenően pedig – főszerepben a *Korunk* folyóirattal – az erdélyi művelődési életre, művelődési történésekre, mások műveire és életrajzára. Nevek hosszú sora tűnik fel Kántor Lajos könyvének lapjain, s minden névhez egy-egy történet tartozik, ami azt jelenti, hogy a *Barátom a malomban*, mint maga a malom is, átlépi saját határait, többé már nem csupán egy éveken át tartó barátság dokumentuma, hanem magának az erdélyi műveltségnek, irodalomnak és képzőművészetnek közeli története, minek alapján Kántor Lajos könyve joggal mondható egy sajátos, narratív nézőpontból előadott jelen idejű erdélyi művelődéstörténetnek és szellemrajznak.

A malom mellett egy másik narratív nézőpontot is megformált a könyv szerzője. Csiki László kemény megpróbáltatások után, beidézések és kihallgatások meg a belőlük következő súlyos belső kínok nyomán kiköltözött, eladta Kátor Lajosnak a malmot, de nem hagyta el életrajzának, születésének, életének, családi és közéleti történéseinek sem az idejét, sem a helyszíneit. Szoros kapcsolatot tartott fenn az elhagyott Erdéllyel, műveiben, verseiben, elbeszéléseiben, regényeiben erdélyi életének viszontagságait írta fáradhatatlanul, filmet írt és filmek forgatásában vett részt, levelezett és kérdésekre válaszolt, hosszú életrajzi beszélgetést folytatott, és írásait, ha csak tehette, és ha csak a körülmények megengedték, Erdélyben adta közre, s mindezt nem azért – ezt többször hangsúlyozta –, mert az elmúlt években valóban működött az anyaországban, ahová Csiki kiköltözött, egyfajta nosztalgiával édesített Erdély-sírámmal, minek folytán minden onnan érkező személy vagy gondolat külön figyelmet kapott, hanem azért, mert kiköltözése nyomán elszakadni nem tudott, nem is akart, s ebben semmiféle számítás nem volt,

főként pedig nem számított a túlcsonduló Erdély-nosztalgia támogatására. Tette a dolgát, írt és szerkesztett, s ugyanezt tette Kántor Lajos is, akit úgyszintén bekerítették az otthoni körülmények, mégis otthon maradt, írt és szerkesztett, kiállításokat szervezett, művelődési rendezvények szervezője és látogatója volt, levelezett, és művelte a publicisztikát meg a kritikát, s mindezt nem azért, mintha őt is elérte volna a sokszor túlzott Erdély-érdeklődés hulláma, hanem azért, mert éppen ezt az életet választotta, s ebben semmi hősiest nem látott, ahogyan Csiki sem a kiköltözés tényében.

A *Korunk* egyik kérdésére válaszolva beszélt Csiki László a romániai román avantgárdok meneküléséről. „Ámde vannak, hanem is nagyobb, de tágabb kultúrák” – írta válaszában Csiki, majd így folytatta: „Nem mellékes, nem is véletlen, hogy a dicstelenül elmúlt század elején jó néhány román író egyenesen a francia irodalom élvonalába ment át. Az avantgárd szabadsága ez! Illetve a latinitás. Illetve a menekülés kényszere vagy csak egyéni vágya. A többségből a még nagyobb többségbe. Ott pedig a honosodás. De a választás lehetősége mégis megadatott nekik! És vitte őket a sokszor megtagadott népköltől örökölt ifjonti erő. A honfoglalásé. Máig.” Saját menekülésének ellenpontját írta meg az ankét kérdésére adott válaszában Csiki László. Ő nem többségből menekült többségbe, hanem kisebbségből többségbe, ő nem kényszerült, akár a latinitás közvetítésével, nyelvváltásra, hogy a választott ország irodalmának élvonalába kerüljön, ő sohasem tagadta meg a népét, de nem is számított az „ifjonti erő” örökségére. A választás lehetőségével élt, bár kérdés, hogy szabad választás volt-e az övé, hiszen kiköltözésében nem a választás szabadsága irányította, hanem a kényszer, a menekülés kényszere. Ebből következik, hogy örökségét sohasem tagadta meg, s a magyar irodalom élvonalába kerülését nem az elhagyott világ, főként nem az otthon maradtak jogos vagy kevésbé jogos elmarasztalásával alapozta meg, hanem műveltségével és tehetségével. Nem a választás lehetőségével élt, amikor az „annak idején jutányos áron” vásárolt „vízimalmot Kalota-

szentkirályon”, ezt a kedvenc menedéket családjával elkótyavetyélték, és felélték az árát, hanem a választás kényszere; hogy megőrizze irodalmi és személyes integritását, hosszú évekig várakozott a menekülést biztosító útlevele. A várakozás évei terhes évek voltak, ezekről többször esik szó írásaiban és beszélgetéseiben, és Kántor közli is ezeket a mondatokat, de nem azért, hogy magyarázatot találjon Csiki választására, hanem azért, hogy ily módon is dokumentálja meg illusztrálja azt a kegyetlen közéleti és eszmei nyomást, ami alatt írók és mindenki más élt Erdélyben meg másfelé, a múlt század, vagy ahogyan Csiki mondja, „a dicstelenül elmúlt század” utolsó évtizedeiben.

Kántor Lajos könyve, a *Barátom a malomban* azon kívül, hogy Csiki Lászlóról szóló rendhagyó monográfiaként is olvasható, annál is inkább, mert amíg készült a könyv, Kántor Csiki utolsó nagyregényét, az *Ajakír* címűt olvasta, ahogy kivettem a szávaiból, nem nagy lelkesedéssel, magam, aki a *Barátom a malomban* könyv előtt olvastam el a regényt, szólok is majd róla ezen a helyen, Kántor fenntartásaival nem értek egyet, de ez most mellékes, fontosabb ennél megjegyezni, hogy Kántor Lajos „négykezes” könyve akár önéletrajzként is olvasható, egy szerb író *Önéletrajz másokról* című könyvének értelmében. Hiszen nemcsak a malomról szóló bekezdések, nemcsak a *Korunk* szerkesztőségében töltött évtizedek, nemcsak régebbi és újabb kritikái olvashatók Kántornak ebben a kollázként is értelmezhető könyvében, például az a nagyon régi és nagyon izgalmas párbeszéd, amit Láng Gusztávval folytatott Kántor a második Forrás-nemzedék három új verskötetéről, köztük Csikiéről, magnetofon mellett, és most előkerült a beszélgetés kézirata meg Csiki fiktívnek is tekinthető beszámolója egy hosszú társalgásról valamely film előkészítése során, s ebben Kántor fiának, szintén Lászlónak is volt szerepe, hanem a könyv egészen átsugárzó személyes hangvétel folytán. Mindezért Kántor Lajos könyve önéletrajsként is olvasható, mégpedig mértéktartó visszafogottsággal megírt önéletrajsként másokról.

Függelék

Csiki László: *Ajakír*

■ Csiki László költőnek és prózaírónak a Magvető kiadásában megjelent, terjedelmes *Ajakír* című regénye egészében a valóságirodalom és a fantasztikum határán egyensúlyoz. Kötéltánca helyenként ijesztő, helyenként szenvedélyes, máshol ironiára és szatírára kiélezett. Miközben olvasmányos és érdekes, érdekesítő, mint minden valamirevaló regény.

Csiki László elismert íróként Erdélyből költözött át Magyarországra, és életműve ott teljesedett ki. Az *Ajakír* talán az utolsó befejezett műve, nagy ambícióval készülhetett, hiszen tárgya az elhagyott ország történetének a közelmúltban lejátszódott, a hosszú éveken át uralkodó diktátor kivégzésével befejeződött véres fordulata, annak előzményei, az éveken át tartó és az ember életét sorra megkeserítő rendelkezések, a szegénység és az elhagyatottság, ezzel együtt az egész társadalmat egészében behálózó, a besűgés és megfigyelés minden lehetséges változatára építő rendszer, amely végül is saját köreiből omlik össze. Könnyű az *Ajakír* tartalmát, megfogalmazott világképét akár az időben, akár helyileg azonosítani, és ebből a szempontból akár még történelmi regénynek is mondható Csiki László munkája, vagy társadalmi tablónak, hiszen a társadalom szinte minden rétegét, az uralkodó és az alattvalói rétegeket, időseket és fiatalokat, illeszkedőket és ellenállókat, törekvőket és beletörődőket sorakoztat fel, s mindezt a történetmondás majdhogynem egészen hagyományos eszköztárával teszi. Csiki Lászlónak szemmel láthatóan nem volt szándékában akár a regény megújítása, akár nyelvezetének és felépítésének az újabb irodalmi irányokhoz vagy törekvésekhez való közelítése. Egyszerűen egy jól visszhangzó ötletre építve írta meg regényének egyenes vonalú történetét, nagy kitérőkkel a megérkezéstől a valamennyire homályban hagyott távozásig. A regény első személyben megszólaló és ezt a beszédmódot mindvégig fenntartó hőse szépítőszereplő, egészen magas, talán a legmagasabb szintől jött megrendelés alapján ajakír-, azaz rúszkollekcióval érkezik az ország fővárosának repülő-

terére, ahol megbízottak fogadják, kollektívájának átnézése után szálláshelyére kísérik, de egyelőre nem lehet tudni, mikor mutathatja majd be az ajakír-választékot a megfelelő helyen a megrendelőnek. A történet télvíz idején játszódik, és ennek van jelentősége a regény jelképszerűségében, hiszen az egész ország jéggé fagyott, nincsenek közvetlen és melegséget árasztó kapcsolatok, nincsenek elmúlhatatlan barátságok, mindent jegyre mérnek, semmiből sincs elég, minden hiánycikk, kivéve a rossz italokat meg természetesen az uralkodó rendszer mindent megszőpítő szolamait. Az ügynöknek várni kell a kollektív bemutatására, mert most éppen mással vannak a megrendelők elfoglalva. Tábornokok és őrnagyok, rendőrök és katonatisztek törődnek az ügynökkel, aki, míg várakozik, eljut szülővárosába is. Nagy tehergépkocsikkal hordják a havat a város főterére, mert ide várják az uralkodót, akit Haza Bércének neveznek, és több alakmása van. Az ő hangja szól a rádiók hullámhosszain, az ő képe jelenik meg a tévécsatornákon, mindenhol ott van, és mindenhol bölcsesket mond. Érkezésének előkészületei lázasan folynak a városban, a beszenyenezett havat most tiszta hórétegek borítják. Az ajakír-ügynök szállodai szobájában különféle üzeneteket kap, és maga is üzenetet, főként az őrzőjének, naplóját a napi bejegyzésekkel nyitva hagyja a szobája asztalán. Majd rokoni látogatásokat tesz, szűkösen, de megvendégelik a rokonai, régi ismerősökre talál, régi szerelmét is felkutatja, és mindenhol a romlással, a rombolás nyomával találkozik, a már-már embertelenné silányult házakban és lakásokban. Közben persze emlékezik is, fiatalabb éveire, a szülőváros régi képére, ami számára most egyszerűen idegen és ismerős, közeli és távoli. Franciaországban hagyott kedvesének mondja az ügynök a történetet, mindazt amivel szembesült, mindazt, amiben része volt. Semmit sem hallgat el, elég ráérősen beszél, sok-sok részlettel, s ez minden biznnyal a regény erőssége, hiszen bőven osztja a részleteket, bőven számol be minden apró történésről, azokról a történésekről, amelyek egészében az országban uralkodó állapotokat hivatottak bemutatni. Csiki

jól láthatóan tartózkodott a sommás ítélektől, nem ideologizálta és nem politizálta el a regényt, egyszerűen sok-sok részlettel dolgozott, s ezek egymásra épülve, egymáshoz kapcsolódva tárták fel a múlt nagyon hosszú ideig tartó történéseinek hazugságait, embert és büszkeségét romboló intézkedéseit, valójában azt a kiúttalanságot, amibe a diktatúra sodorta az országot. Se szeri, se száma az időnként egész anekdotává terjeszkedő történéseknek, amelyek sorra egyetlen cél felé vezetnek: bemutatni a Haza Bércé bitorolta világot, mégpedig egy egészen sajátos nézőpontból.

Az első személyben megszólaló ügynök néhány évvel korábban hagyta el az országot, Párizsban telepedett le. Körülményes távozását megelőzően a lázadás érzését táplálta magában. Így beszélt egy kiránduláson Emhez, a kedveséhez, akit majd később szülővárosában viszontlát: „Ez a mi kirándulásunk lázadás. Öntudatlan lázadás, legalábbis a célja. Egészségesek akarunk maradni. De miért? Mert túl akarjuk élni ezt az egészet. Megpróbálnak lassan, módszeresen elpusztítani, kiéhezíteni, vegyszerekkel megmérgezni és főleg elvenni kedvünket az élettől.” Majd hozzátette: „Mí dachból, dühünkben vagyunk egészségesek, szívjuk az ingyen levegőt, az ingyen napsütést, mozgunk, és úgy teszünk, mintha élénk, hadd pukkadjanak meg, dögöljenek bele ők a kudarcukba.” Majd amikor hazatérnek a kirándulásról, és Em meztelenül jelenik meg a szobában, azt mondja az akkor még a lázadás értelmében reménykedő, „Tested, ez a független ország”. Azután a fejezet végén, már utólag, az emlékezés idején, hozzáteszi: „A teste volt a hazám.” Innen kezdődően már nincs más választása, nem reménykedhet tovább, el kell hagynia az országot, Emet is, annak a hazát jelentő testét. Egész kis elbeszélés ez a kirándulás-történet és annak befejezése; ilyenekből épül fel az *Ajakír*: A három nagy fejezetből álló regény az ilyen elbeszélések egész sorát vonultatja fel, mindvégig azzal a céllal, hogy bizonyítsa, valóban megkísérelték elpusztítani és kiéhezíteni az alattvalókat, elvenni mindenkinek a kedvét az élettől. Az elbeszélő többes számban beszél róluk, ám nem hagyja ennyiben; a hatalom többsééhez tartozókat is sorra bemutatja, azokat is, akik

ezt hivatalból teszik, azokat is, akik csak eljártsszák odatartozásukat, besúgnak, mert valamiben reménykednek. Sokan vannak, egy egész népes társaság, gyorsan emelkednek és bukhatnak le, kitarotán végzik a rájuk szabott vagy önként vállalt többségi feladatokat. Csiki prózaírói erénye, hogy egyetlen szóval sem ítélik meg felettük, amit tesznek, amit gondolnak és amit beszélnek, önmagáért beszél, nincs itt szükség tanulásra.

A történetrészletek, az anekdoták, a szövegbe ékelte elbeszélések sorából épül fel a regény. Nagy élettapasztalat rejlik ebben, és talán még nagyobb irodalmi tapasztalat. Ez utóbbi tapasztalatnak forrása az olvasóba vetett bizalom. Csiki pontosan tudja, hogy az olvasó nem érti, mert nem értheti félre az előadott anekdoták és elbeszélések jelentését, s azt is tudja, hogy ezeknek a jelentéseknek közvetlen közlése és kimondása megölné a regényt mint irodalmat és röpirattá tenné, ami természetesen nem az irodalmi megszólalások legutolsó bika, de semmiképpen sem helyettesítheti a regényt. Egy helyütt ezt mondja a Franciaországban hagyott kedvesének, akinek megszólítása a regény: „Információt a képzeletemből merítem, Lucille. Elég tágas tartomány az. Az emlékezetem gyöngöje és szítás, a képzeletem helyettesíti, ezért is van annyiféle hiteles önéletrajzom.” Kulcsfontosságú szavak ezek, bennük a regény megértésének kulcsát rejtette el Csiki László. Alapvetően a fikció felé vezetnek el ezek a szavak, a képzelet felé, ami a közvetlen tapasztalattal együtt a fikció forrása. Csiki László regényhőse megélte a diktatúrát, és a regény idejére viszontlátta, majd megélte a diktatúra bukását, a diktátor csúfos végét, miközben valami nagyon fontosat rábíz az olvasóra, rábízta, hogy a képzeletből merített információk, az emlékezést helyettesítő képzelet rendezzék el úgy az értelmezés és az ítélelalkotás műveleteit, hogy eközben nem csak egyetlen hiteles életrajz keljen életre, hanem több hiteles életrajza az én-elbeszélőnek, mert neki valóban több életrajza van, hiszen a korábban elhagyott ország, a haza, Em teste tovább él későbbi élete során, folytatódik ott, ahol már nincs is közvetlenül jelen, mert nem fejeződhetett be az ország elhagyásával; az egyszer megtapasztalt diktatúra az egész életrajzot befolyásolja és

meghatározza. És ezek az életrajzok sokszorosodnak, minden történésben, a történések részleteiben, anekdotákban és elbeszélésekben mutatják meg magukat. Az *Ajakír* tehát az elbeszélő én többször felmondott életrajza, még akkor is, ha az életrajzok viselője saját személyét nem váltja le, se fel. Azt mondja egy helyütt az én-elbeszélő, már a sortűzek, a tömeghalálok, a diktátor bukása után, hogy „egy női lábfejnél nincs meghatóbb és érzékenyebb, a világmindenség egy zuga fészkel, húzza meg magát minden hajlatában. A talp

homorulatján lehet azt legjobban tapasztalni. De ahhoz kora délután kell, derengés, nem homály.” Ahogyan a női lábfej minden zugában a világmindenség fészkel, úgy fészkel Csiki László *Ajakír* című regénye minden részletében, minden hajlatában, minden rövid vagy hosszabb történetében az aljasságokkal és gyilkosságokkal, rablásokkal és kivégzésekkel terhes világmindenség. S arról, hogy mindez ne maradjon homályban, az olvasót bizalmába fogadó Csiki László elbeszélője tesz.

Bányai János

AMIKOR A KÖZÖSSÉG HARCBA SZÁLL

Szijártó Zsolt: *Kockázat, társadalom, átmenet.* *Az ófalui „atomtemető” körüli konfliktusról*

■ Az egyén, egy közösség hozzáállása, viszonyulása az újhoz, a körülötte történő változásokhoz alapvetően óvatos, bizalmatlan és elővigyázatos. A kényelmesen berendezett, biztonságos, hosszú távra eltervezett életébe, mindennapi rutinjába, felállított értékrendszerébe és világszemléletébe nehezen enged be olyan tényezőket, amelyek megváltoztathatják mindezt, felboríthatják a meglévő rendet, esetenként meghazudtolhatják a lételemekeként felállított igazságokat. Amikor azonban a láthatáron feltűnő változás egy nem szükségszerű ismeretlen, kockázatot, veszélyt rejt magában, akkor ennek elfogadása a naiv, természetszerű bizalmatlanságon, óvakodáson túlmutatva problematikussá is válik.

Egy közösségben a kintről jövő, meg nem magyarázott vagy meg nem értett veszélyek, melyek jogosultságára az egyének az általuk kialakított élet dimenzióiban nem kapnak választ, ellenérzéseket szülnék, elutasító reakciókat, konfliktusokat eredményeznek. Azonban az esetek többségében ez a konfliktus, ezek az ellenérzések vagy visszafojtva maradnak, vagy könnyen feloldhatóak az érintettek beavatása, a változás szükségszerűségének és biztonságosságának

bizonyítása, megcáfolhatatlan észérvek vagy meggyőző érzelmi ráhatás alkalmazása által.

Ám mi történik akkor, amikor a szóban forgó „ismeretlen” egy olyan területről érkezik, amelyik esetében nincs megcáfolhatatlan észérv, nincs megfellebbezhetetlen politikai döntés, nincs érzelmi kötődés, és nincs egy teljes körű magyarázat, mely magába foglalná a szükségszerűséget, az indoklást és a meggyőzést? A fejlődő világ egyes dimenzióiban, mint az atomtechnológia, nem iktathatóak ki teljesen a kétségek, a tudomány még nem szolgáltat abszolút igazságokat. Ha a társadalom ezekkel találja szemben magát, megmaradnak a kételyei, a bizalmatlansága, hisz nem létezik minden kérdésére megnyugtató válasz. Ilyenkor a konfliktus kimenetele, az elfogadás–elutasítás játéka a racionalitás mentén előrejelezhetetlenné válik, alakulását a stratégiák, meggyőzési technikák, befolyásolási eszközök alkalmazása határozza meg.

Mindezeknek, különböző érdekek mentén, egyetlen célja van: az újat, a változást elfogadtatni, a biztonságérzetet fenntartani, a biztos megnyugtató látszatát keltetni ott, ahol nincs abszolút bizonyosság. Ebben a folyamatban egy közösség általában passzív

résztevő: az elfogadás-elutasítás döntése az övé, azonban a döntéshez vezető utat nem ő kövezi ki, nem az ő számára elengedhetetlen a döntés. Várja, figyelni azokat a feléje irányított külső tényezőket, melyek őt meggyőzni hivatottak, és döntéséhez elvezetnek, megkönnyítve azt. Ezen foratókönyv szerint a folyamat végeredménye, változó időintervallumokat igénybe véve, általában az elfogadás, ily módon a konfliktus feloldása. Ám néha a közösség kilép a neki szánt szerepkörből, aktív résztvevőjévé, alakítójá válik az eseményeknek, megnehezítvén az elfogadtatás kijelölt pályáját. Ezekben az esetekben a konfliktus megerősödik, kiéleződik, szintet lép, és eléri a társadalom figyelemkűszöbét, a meggyőzés linearitása felborul, harc, vita alakul ki, melyben a közösség is hangoztatja a hangját.

Szijártó Zsolt könyvében egy ilyen helyzetet mutat be. A szerző, amint az már a könyv hátlapján is olvasható, a közösség és a változtatás konfliktusát tágabb kontextusba helyezi, több dimenzió mentén tanulmányozza, az egyszeri eseten túlmutató jelentéskörrel ruházza fel: „A könyv egy húsz évvel ezelőtti, ám aktualitásából azóta sem vesztett társadalmi-politikai konfliktus, az ófalui atomtemető létrehozása elleni lakossági tiltakozás történetét dolgozza fel. Az ófalui események már a kezdetekkor messze túlmutattak a szűkebben értelmezett lokális kontextuson: a történelmi korszakváltás – a társadalmi-politikai átmenet – egyik fontos szimbolikus eseményévé nőttek ki magukat.”

Az előzőekben ismertetettek mentén haladva megállapítható, hogy a szerző könyvét (a fedőlapon kiemelték ellenére) nem egyszerű esettanulmányként kezeli, amely egy térben és időben jól körülhatárolható pontoszerű eseményt vizsgál a meglévő tudományos elméletek fényében, hanem egy történelmi, társadalmi, politikai és tudományos szempontból dokumentumértékű művet kíván az olvasó elé terjeszteni. Szijártó Zsolt a következőképpen méltatja ezt a törekvését: „a könyv több aspektusból is dokumentumnak tekinthető: egyszerre dokumentálja a húsz évvel ezelőtti lezajlott társadalmi-politikai folyamatokat, illetőleg tükrözi a korszak jellegzetes tudományos megközelíté-

it és kutatói attitűdjeit. Ráadásul nem »csak« az egykori állapot dokumentációja olvasható ki belőle, hanem mint valamifajta tükör, láthatóvá teszi a jelen társadalmi konfliktusainak eltérő sajátosságait, a társadalomkutatás megváltozott tendenciáit, a kortárs társadalomkutatói pozíciókat. S ezen túl még őrzí a »köztes idő« lenyomatát is: információkat arról, milyen tendenciák, mely irányok formálták az elmúlt évtizedben a társadalmi valóság – s a róla való gondolkodás – ezen szeletét.”

Ahhoz, hogy az ófalui atomtemető megépítése körüli események, illetve a létrejött konfliktus kezelése során tanúsított magatartások vizsgálata, kutatása által egy több dimenzióra érvényes képet jelenítsen meg, a könyv alapul veszi, tényként kezeli, hogy ezek a történések reprezentatívak az 1980-as évek végének, az 1990-es évek elejének magyar társadalmában végbemenő változások szempontjából.

A fentiek tükrében a szerző teljes körű kutatás megvalósítását, illetve dokumentálását tűzte ki célul. Már a bevezetőben ismerteti kutatásának módszereit, a vizsgált konfliktus szereplőit és szintjeit, továbbá ennek kontextusát és értelmezési perspektíváját. A könyv konfliktus-értelmezési kísérletének középpontjában az a feltevés áll, hogy az ófalui konfliktus kezelésmódja mögött egy meghatározott, jól azonosítható, a rendszerváltás időszakára jellemző társadalmi szemlélet lelhető fel. Ez a társadalmi szemlélet egy rövid, pár hónapos időszakban mutatkozott meg a politikai rendszerváltás környékén, „amikor a magyar társadalom széles rétegeiben egyfajta euforikus, várakozásteljes hangulat volt megfigyelhető”. Ez az általános hangulat egy jó–rossz, fehér–fekete ellentétekben való gondolkodásmódot foglalt magában, mely ugyanakkor optimista tendenciákat mutatott: a „jó ügy” mellett összefogó tisztességes emberek legyőzhetik a rossz oldalon álló karrierista, elavult eszméket valló hivatalnokokat, megakadályozhatják ezek terveit. Bár a könyv annak igazolására tesz kísérletet, hogy a tárgyalt konfliktus értelmezése, kezelése e kulturális minta mentén valósult meg, a szerző meggyőződése az is, hogy e szemléletmód

segítségével a konfliktus nem kezelhető: „így mindenkor csak győztesek, illetőleg vesztesek lehetnek, de egy ilyen létesítmény által felvetett társadalmi, kulturális, technikai problémák meg sem fogalmazhatók.”

A könyv a konfliktus kereteként részletesen tárgyalja a társadalmi gondolkodás átalakulását a biztonság/veszély vonatkozásában, beemelve a biztonság objektív és szubjektív dimenzióiról szóló elméleteket. Az atomenergia problematikáját az új technológiák által felmutatott, korábban ismeretlen kockázatdimenziók mentén vezeti be, majd kitér a kockázatok kutatásának történetére. A szerző ezekben a fejezetekben az ófalui konfliktuselemzés során felhasznált tudományos elméleteket használja fel, köztük a konfliktusok formális-normatív megközelítését, a pszichológiai-kognitív irányzatot, valamint a társadalomtudományos reflexió fogalomrendszerét. Az ezen a területen történő magyar kutatásokra csak röviden tér ki.

Szijártó Zsolt könyvében külön teret szentel a konfliktus előtörténetének, az ófalui események előzményeinek megismertetésére, a szereplők behatárolására. A bemutatás során az atomenergia és a társadalmi környezet általános dimenziói felől közelít a konkrét esethez, egészen a Feked–Véménd–Ófalu terület kiválasztásáig a nukleáris hulladék-tároló megépítése céljából. Ezen részletes ismertetés eredményeként az olvasót bevezeti a húsz évvel ezelőtti világ szabályaiba, társadalmi valóságába, szemléletmódjába, továbbá rendelkezésére bocsátja azokat az ismereteket, melyek elengedhetetlenek az ófalui konfliktus befogadása, értelmezése során. Megteremtí az elkeret, amelynek segítségével az olvasóban kialakulhat egy kép a konfliktus szereplőiről, melynek mentén befogadja, megítéli a későbbiekben tárgyalt konfliktust, illetve annak elemzését: „számomra csupán annyiban érdekesek és fontosak ezen időszak eseményei, amennyiben meghatározták a későbbi cselekvések pályáit, a történelem logikáját.”

Már az előzményeken való végigvezetés során feltűnt, hogy az események tényszerű bemutatása, a releváns történeti, társadalmi és intézményi rendszer objektív ismertetése közben olvasóként értékítélet fogalmazódik

meg bennem. Tudatosan erre a hozzáállásra koncentrálna ennek okát is megtaláltam: az objektív tényközlés soraiban helyenként előbukkan, esetenként a megkérdőjelezett szavainak idézésébe burkolva a szerzői szubjektivitás. Magyaregregy példája során olvashatjuk, hogy „az ERŐTERV »elfelejtett« egyeztetni”, továbbá, hogy „a PAV készített egy beruházási javaslatot a tervezett atomtemető vonatkozásában, ám egy adminisztratív hiba vagy pusztán figyelmetlenség miatt hiányoztak ebből az ún. »üzemeltetési lakások«, noha létezett egy olyan szabályozó, szakhatósági előírás, hogy milyen volumenű beruházásnál mennyi lakást kell felépíteni”.

Olvasói szempontból hasznosnak és szükségesnek bizonyul az előtörténet ismertetése, annak érdekében, hogy tudja térben, időben, valamint társadalmi szempontok szerint elhelyezni a tárgyalt konfliktust, azonban egy objektív kép kialakítása ugyanolyan fontossággal bír ahhoz, hogy a befogadó a későbbiekben saját értékrendje alapján foglalhasson állást. De mivel jelen esetben egy tudományos értekezéssel, elemzéssel állunk szemben, melynek elméletek mentén, tárgyilagosan kell bemutatnia, vizsgálnia a kutatások eredményeit, a társadalmi probléma értékítélete, az állásfoglalás nem szükségszerű. Az egyetlen ok, mely az értékítélet szerző által kiváltott megjelenését magyarázhatja, az, ha a könyv szerzője az akkori társadalom tagjának, a konfliktus közvetlen vagy közvetett szereplőjének szemével szeretné láttatni az eseményeket. Az interjúalanyok szavainak, kifejezéseinek, jelzőinek felhasználása a későbbi fejezetek folyamán egyre gyakrabban fellelhető, és annak ellenére, hogy mindkét szereplői oldal tevékenységének, nézeteinek bemutatására használja a szerző, továbbra is negatív félként hangsúlyosan a PAV jelenik meg.

A könyv a továbbiakban több nézőpontból, több dimenzióban tárgyalja az ófalui atomtemető megépítése körüli történések, a kialakult konfliktus menetét, lefolyását és végkifejletét. A laikusok és szakértők vitájának keretén belül részletesen ismerteti az események időbeli megvalósulását a terv kezdeti lépéseitől, a kutatások, engedélyeztetések lebonyolításán keresztül a helyi kö-

zösség bekapcsolódásáig, majd a konfliktus explicitté válásáig, a tiltakozás konkrét behatárolódásáig.

Az elemzett konfliktust a szerző mindkét érintett fél perspektívájából megvizsgálja. A két érvrendszer (a PAV és az ófaluiak érvrendszere) párhuzamos megjelenítése, mindkettő esetében a domináns tényezők, irányvonalak, értékek, meglátások és stratégiák kiemelése hozzásegíti az olvasót a konfliktus alapjainak, okainak átlátásához és megértéséhez. Evidenssé válnak a két fél értékrendszere, gondolkodásmódja közti különbségek, az alkalmazott kontextusok, problémakezelési módszerek közti összeegyeztethetlenség, a racionalitás és az érzelmi töltet mentén haladó cselekvések következményeinek összeütközése, konszenzus lehetősége nélküli szembenállása, a konfliktus feloldhatatlansága.

Ugyanilyen részletesen ismerteti a könyv az ófalui konfliktus szakmai vetületét is. Behatárolja a szakmai szakasz jellemzőit, előtörténetét, bemutatja a konfliktus mindkét szereplő által jóváhagyott szakmai, tudományos szintre való elmozdulásának folyamatát, kiemelve ennek fő momentumait: a tudományos ellenvélemény megjelenését, a független szakértők felkérését és azok munkáját, továbbá a két fél szakértői csoportjai közti kommunikáció megvalósulását, a tudományos vita kialakulását és annak fő kérdésvetéseit, ütközési pontjait.

A fentiekben felvázoltak révén a szerző az olvasó számára átfogó, átlátható képet teremt az ófalui nukleáris hulladék-tároló megépítése körül keletkezett konfliktus társadalmi, államigazgatási, politikai és tudományos dimenzióiról, melynek segítségével könnyedén feltérképezhető és megérthető a könyv központi tematikája, a tudományos kutatás tárgya.

A könyv egyik fő hiányossága éppen a több dimenzió menti elemzés során érhető tetten. A szerző nem fordít külön figyelmet, nem vizsgálja a konfliktus a már említettekhez hasonlóan fontos dimenzióját, éspedig annak tömegkommunikációs szintjét. Érinthetetlen az az szint is megjelenik, azonban annak ellenére, hogy Javorniczky István *Hulladék – haladék. A kicsikkel mindent le-*

het? című, a *Magyar Nemzet* hasábjain megjelent cikkét a konfliktus egyik fordulópontjaként emeli be az értekezésbe, a konfliktusnak a tömegkommunikáció dimenziójában lejátszódó momentumait nem tárgyalja.

A könyv keretén belül ez az egy cikk kerül elemzésre, viszont a szerző több helyen is beszámol arról, hogy a sajtó felfigyelt az eseményekre, képviselői megjelentek a falugyűléseken, tudományos vitákon, esetenként fel is szólalva, továbbá a médiatermékek a konfliktus során állást foglaltak valamelyik szereplő mellett. Ezekből a megemlítésekből is kitűnik a tömegkommunikáció fontossága a konfliktus folyamatában, mely tényállást a szerző is elismeri, hangoztatja, azonban nem elemzi. Véleményem szerint a szóban forgó társadalomtudományi kutatás akkor lett volna teljes körű, ha az események kommunikációs vonzatát is beemeli a diskurzusába. Az ófalui konfliktus a tömegkommunikáció révén érte el az egészében vett magyar társadalmat, a nagy nyilvánosság szintjét, és az ebben a közegben lezajlott véleménynyilvánítások, tudósítások, érdeklődötetések, tematizálás és napirendbe helyezés egy érdekes és szükségesszerű kutatási területnek bizonyul az ófalui történelekről mint egy történelmi korszakváltás szimbolikus eseményéről való átfogó kép megkonstruálása érdekében.

A kutatás szempontjából ugyancsak érdekes és hasznos kérdéskör lenne a konfliktus lezajlásának terjedési modell szerinti leképzése. A terjedési modell tényezőinek és szereplőinek behatárolása alapján időben és térben vizsgálható lenne az elvek, nézetek terjedésének sebessége, meggyőző és mozgósító ereje a konfliktus kibukkanásának pillanatától a nagy nyilvánosság elérésén keresztül a végkifejletig.

Összefoglalásként elmondható, hogy Szijártó Zsolt könyve alapos, éveken át tartó kutatói munka eredménye, mely választott tárgyát, az ófalui konfliktust változatos szempontrendszerből, több szinten mutatja be, elemzi. E sokoldalú megközelítésnek, többirányú tudományos vizsgálatnak köszönhetően az olvasó betekintést nyer az egyszeri eset, a kialakult konfliktus mögött húzódó társadalmi, politikai valóságba, felvázolódik

a korszak kulturális mintáinak jelentősége, továbbá kirajzolódnak a nyelvhasználati, a fogalommeghatározási és a kontextusbeli eltérések konfliktusteremtő hatásai. A szerző mindezekben az aspektusokon könnyedén, ám ugyanakkor a pontosság, a tudományosság igényével vezeti át az olvasót, és ismerteti meg vele a helyzetet, valamint a levonható

következtetéseket, általános tanulságokat. A fentiekben felsorakoztatott érvek tükrében Szijártó Zsolt könyve esetében valóban dokumentumértékű művel állunk szemben, mely magában foglalja egy korszak mind elméleti, mind gyakorlati törekvéseit, világ- és élet-szemléletét.

Száfta Szende

SZÉKELY PARAINÉZIS

Tánczos Vilmos: *Elejtett szavak*

■ A parainézis ősi műfaj, Plátón feljegyzései alapján Szókratész óta tartja számon az európai kultúra, és rendszerint meghatározott személyhez intézett levél, beszéd, tartalmát tekintve pedig szellemi-erkölcsi végrendelet. Szent István király Imre hercegehez intézett intelmei után az egyik legfontosabb szerzőnek II. Rákóczi Ferencet tekinti a magyar irodalomtörténet, aki franciául, 1722–1725 között írta meg reflexióit *Egy keresztény elmékedése a polgári élet és az udvariasság elveiről* címmel, majd értekezését a hatalom természetéről. A műfajban talán a legértékesebbnek tartott alkotás Kölcsey Ferenc *Parainézise*, amit unokaöccsének címzett.

A könyv, amelyre most fel szeretném hívni a figyelmet, 2008 óta még két utánnomást ért meg, és nem véletlenül. Tánczos Vilmos néprajztudós, a kolozsvári Néprajz és Antropológia Tanszék docense *Elejtett szavak* címmel ezúttal olyan elbeszélést ad közre, amelynek hatása, saját olvasatomban legalábbis, vetekedik legjobb mai prózaíróink alkotásaival. A könyv néprajzi munka is egyszersmind, alcíme: *Egy csiki székelly ember nyelve és világképe*, és harmadik fejezetként olyan szótárt kínál, amely az elbeszélő „nyelvi képeiből és proverbsumai”-ból áll össze. A néprajzban „oral history”-nak nevezett élő műfaj, amelyet hangrögzítő eszközzel gyűjthetünk a népi elbeszélések mai forrásaitól, rendszerint öreg emberektől, olyan narratívákat teremt, amelyeknek értékrendszere, képekben is gazdag nyelvezete egyedi

kincs-ként épülhet be lelki könyvtárunk többi darabjai közé.

Tánczos Vilmos kutatási területe a népi vallásosság, főként a moldvai csángók szakrális kultúrája. A kilencvenes évektől sorra jelentek meg gyűjteményei: *Gyöngyökkel gyökereztél. Gyimesi és moldvai archaikus imádságok*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, 1995 – amelynek két kiadása is volt – és az *Eleven ostya, szép virág. A moldvai csángó népi imák képei*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, Krónika könyvek, 2000. Néprajzi esszéinek 1996-os gyűjteményében elragadó stílusban számol be gyűjtőútjairól, a jellegzetes erdélyi hegyvidékről és feledhetetlen emberi kapcsolatok tapasztalatairól, ám esszékké bölceleti vétetésű reflexiói avatják, amelyek mindig meggondolkoztatnak. (*Keletnek megnyílt kapuja*. Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1996.) Olyan nyelven ír, amelyből a hivatásának élő ember szilárd hite sugárzik, elkötelezettsége az emberi értékek egy olyan tartománya iránt, amelynek megörökítését személyes küldetés-ként fogja fel.

Ezeket a tájakon még érzékelhető az a lelkeség, ami a múltban meghatározó volt: „Az volt a természetes gondolkodásmód, hogy a Szent mindenben és folyamatosan jelen van: a tárgyakban, az idő és a tér minden szegmensében, a növényekben, az ételben, az italban, a velem élő emberekben. Minden ember, aki szembejött velem, Krisztus képmása volt, ezért állandóan úgy kellett viselkedni, mint aki állandóan a Szent közelében

van” – állítja egyik nemrégiben megjelent interjújában. (*Ökotáj* 2007. 37–38. 119–138.) A szóban forgó könyv első fejezete is néprajzi esszéket tartalmaz, és amit most belőlük idézek, nagyon személyes, és úgy érzem, ki fejezi, amit magam is érzek olykor: „Most, amikor az egyre sokasodó kolozsvári fehér éjszakákon ablakomon át el-elnézem hanyatt fekvé a Mikó-kert ezüstfehér fenyőfáinak kontúrjait, és behunyt szemmel a Kányafő és a Lomb-erdő szelíd kúpját keresve északnak nézek, egyszer csak magasabb, távoli, de jól ismert hegyeket látok mindenfelé magam körül, délen a Csomád összebújó vulkáni kúpjait, nyugaton Előhágó pusztáját a felette ágaskodó Tetőfenyővel, északon a Somlyót, a székelyek szent hegyét, s keleten a beláthatatlan messzeségbe elhúzódó Csíki-havasokat. És ilyenkor hálás vagyok a sorsnak, hogy biztos tereket rendelt létem határainak, egy kicsiny teret, amelyet hegyek határolnak, amelyeket akarva-akaratlan, tudva és öntudatlanul is, de magammal viszek ezután akárhová, s még ha átizzad is a fejem alatt a párna, álom és ébrenlét határán mindig azonnal és félreismerhetetlenül megtalálom a jól ismert kontúrokat.” (60.)

Ízléses borítójú, régi fotókat is tartalmazó könyvét édesapjának ajánlja 80. születésnapja alkalmából, aki itt maga az „adatközlő”: hosszú élete és felmenői történetét, történelmi hányattatásokat átvészelő családi és faluközösségének tapasztalatait osztja meg velem és így, ebben a formában egyszerre mind velünk is. Szűkebb világa Csíkszentkirály, a szülőfalu. A tágabb téridő a történelem, ami olykor fájdalmasan belehasít a végeken élők békéjébe. A legtágabb pedig a természetben élő ember Kozmosza, ami korántsem szédítően idegen, hanem a legutolsó látható csillagokig otthonos annak számára, aki az árnyékok hosszával még az idő múlását is pontosan mérni tudja. Akinek még konkrét emléke van arról, hogy „a Székely Határőrséget, úgy,

ahogy vót, odaki a Szellőn, Szépvíz felett mind elfogták az oroszok”, és látta a honvédhuszárok díszes viseletét és közismerten őriási önérzetét, annak az ajkáról nagyon komolyan veendő a tanulság is: „Úgyhogy a magyarokba sok vót a büszkeség. Ki vagyok, én vagyok! Amikor indultak a harcba, a huszárszösz ez vót, ezt kellett kiáltani: – Isten, ne segélj, csak csudálkozzál! [...] De hogy ez a nagy pökhendiség nem vezetett jóra, az egészen bizonyos.” (99.)

A könyv második részében a *Csíki parainézis (1) és (2)* egy rendkívüli tudatossággal átélte paraszti életforma, a hegyi ember tapasztalatainak summáját és az öregedés folytonosan érlelődő bölcs önreflexióit tartalmazza. Szentenciózus letisztultság, az egyetemes érvényű végső kérdések megfogalmazásának megismételhetetlen egyedisége jellemzi a csíki tájszólásban előadott bölcselkedést. Hadd idézzek egy passzust ezek közül: „Én az Istent hiszem, én benne bízom, mert nekem hitem van. Ha a kapun kimenyek, én keresztet vetek, s én este úgy soha le nem fekszem, hogy nem imádkozom. De nekem ez a hitem van, hogy az én hitemért az Isten engem boldogított. Arra kérem a Jóistent, hogy engem itt a földön segéljen meg, s osztán tovább a többit reabízzom. Hogy van-e túlvilág, s hogy mi lesz a túlvilágon, én azt nem tudom, de ha ott es dógozni kell, akkor én ott es ejjsze jól járok, én ott es elől leszek. Met az életbe csak annyi öröm van: a dolog. Hát vajon örvend-e, aki a tolószékbe van? Vajon az-e a boldog? Én ejjsze odafel a mennybe es tüzelő leszek, úgy, mind itt a földön, s tüzelek ott es a többieknek.” (244.)

A mindent túlbonyolító, manapság is nyavalygásra hajló, értékválságban élő értelmiségi olvasó számára alapkönyvként ajánlom, a lelki ébredést kiváltó gyógyszer receptjeként.

Cs. Gyimesi Éva

RIGÁN LÓRÁND AJÁNlja

■ A kísérleti elektronikus zene legérdekesebb fejleménye talán mégsem csupán annyi, hogy már semmi sem zene, hiszen minden az, vagy hogy élvezetéhez nem feltétlenül szükséges hangversenytermi, feszélyezett zenehallgatónak lennünk. A lassított, végletekig letisztult, ritmust és dallamot nagyrészt nélkülöző környezeti zene (ambient) mindössze üres tájkép, amelynek közepéből a szerzői szubjektivitást nagyvonalúan eltávolították, hogy a befogadó számára máshogyan lehessen személyes: mint Brian Eno, a műfaj feltalálója kapcsán egyik kritikusa írja, villanykapcsolóval fel- és lekapcsolható festményként a szobánk falán, amely nem zenei kibontakozásában jelenítődik meg, hanem egyszerre, teljességgel ott van. Joanna Demers nem csekély mértékben polemikus terminológiai opciója alapján a kapcsoló ilyesfajta hozzáférő kezelése az esztétikai zenehallgatás.

■ Demers, Joanna: *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford University Press, 2010.

■ Fodor Géza: *Mozart Don Juanja 2*. Typotex Kiadó, Bp., 2009.

■ Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Bp., 2010.

■ Kerékgyártó György – Szűcs József: *Nagyon komoly zenei kalauz*. Silenos Könyvkiadó, Bp., 2009.

■ *Ligeti György válogatott írásai*. (Szerk. Kerékfy Márton) Rózsavölgyi és Társa, Bp., 2010.

■ Liszt Ferenc: *Chopin*. (Ford. Wass Ottilia) Gondolat Kiadó, Bp., 2010.

■ Retkes Attila: *Géniuszok és mesteremberek. Zenetörténeti írások*. Klasszikus és Jazz Kiadó, 2011.

■ Roman, Zoltan: *Mahler és Magyarország*. (Ford. Kemenes Inez – Havas Lujza) Geopen Könyvkiadó, 2010.

■ Schmelz, Peter J.: *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. Oxford University Press, 2009.

■ Surányi László: *Megszólít vagy elvárászol? A zene szelleméről*. Typotex Kiadó, Bp., 2009.

■ *Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918*. Dokumentumok és történeti háttér. (Sajtó alá rendezte Szalay Olga) Balassi Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, Bp., 2010.

■ *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. (Szerk. Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2011.

■ Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Third Edition. Routledge, New York and London, 2008.

ABSTRACTS

■ *Histories of Music: A Survey*

Keywords: *history of music, "music's death", electronic music, music listening, aesthetic taste, contemporary music*

The multiple turns in the contemporary history of music, the pessimistic prophecies regarding "music's death", as well as the digital technologies, which increasingly determine the production and the consumption of music, confront us with the problem of the current state of music as an art form, respectively with the existential problem of our current relationship with music. This field of problems was outlined by the editor to the contributors to this issue in the form of the simpler question: "how long does the history of music go on for you personally?", and took the form of a survey on the role of contemporary music in the lives of creative people from different fields of art.

Csilla Csákány

■ *A Jester at the Court of Stalin: Hidden Musical Messages in the Works of Dmitri Shostakovich*

Keywords: *Dmitri Shostakovich, U.S.S.R., ideology, political propaganda, musicology, aesthetic theory*

The works of Soviet Russian composer Dmitri Shostakovich have usually been considered as political propaganda, which conveys the messages of communist ideology. Most of the studies only examined his music, and ignored the multidimensional (social and political) content of the compositions. However, in order to understand the Russian conception of art in the 20th century, one needs to adopt a plural perspective on this very complex and differentiated milieu, essentially shaped by the interaction between artistic technique and ideological content.

Joanna Demers

■ *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*

Keywords: *aesthetics, experimental electronic music, institutional electroacoustic music, electronica, sound art, aesthetic listening*

Electronic music since 1980 has splintered into a dizzying assortment of genres and sub-genres, communities and subcultures. Given the ideological differences among academic, popular, and avant-garde electronic musicians, is it possible to derive an aesthetic theory that accounts for this variety? And is there even a place for aesthetics in twenty-first-century culture? In order to answer such questions, the author explores genres ranging from techno to electroacoustic music, from glitch to drone music, and from dub to drones, and maintains that culturally and historically informed aesthetic theory is not only possible but indispensable for understanding electronic music.

Péter Zombola

■ *The Compositional Technique and the Works of Arvo Pärt in the Light of Applied Music*

Keywords: *Arvo Pärt, Gregorian chant, mystic minimalism, tintinnabuli, film scores*

Arvo Pärt is an Estonian classical composer and one of the most prominent living composers of sacred music. Since the late 1970s, Pärt has worked in a minimalist style that employs a self-made compositional technique called tintinnabuli (which is supposed to evoke the ringing of bells), also influenced by traditional Gregorian chant. Pärt is often identified with the school of minimalism and, more specifically, that of mystic minimalism, and his music has been used in many films, including Michael Mann's *The Insider* (1999), Michael Moore's *Fahrenheit 9/11* (2004), Gus van Sant's *Gerry* (2002), and Neil Armfield's *Candy* (2006).

- Angi István** (1933) – zeneesztéta, ny. egyetemi tanár, Kolozsvár
- Bányai János** (1939) – irodalomtörténész, ny. egyetemi tanár, Újvidék
- Benkő Krisztián** (1979) – irodalomtörténész, esztéta, PhD, Budapest
- Boga-Pohl Patricia** (1974) – doktorandus, Nyugat-magyarországi Egyetem, Sopron
- Coca, Gabriela** (1966) – muzikológus, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár
- Csákány Csilla** (1981) – muzikológus, tanársegéd, PhD, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
- Cseh Zoltán** (1973) – költő, műfordító, irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, Comenius Egyetem, Pozsony
- Dávid Gyula** (1928) – irodalomtörténész, szerkesztő, Kolozsvár
- Demers, Joanna** – muzikológus, PhD, egyetemi adjunktus, USC Thornton School of Music, Los Angeles
- Fazakas Áron** (1974) – zeneszerző, egyetemi adjunktus, PhD, Sapientia EMTE, Kolozsvár
- Fekete Adél** (1983) – doktorandus, Gheorghe Dima Zeneakadémia, Kolozsvár
- Ferencz Enikő** (1982) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
- Fodor Attila** (1977) – zeneesztéta, egyetemi adjunktus, PhD, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
- Cs. Gyimesi Éva** (1945) – irodalomtörténész, ny. egyetemi tanár, Kolozsvár
- Horváth Andor** (1944) – esszéíró, ny. egyetemi docens, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
- Kovács András Ferenc** (1959) – költő, főszerkesztő, Látó, Marosvásárhely
- Kulcsár Gabriella** (1952) – zenetanár, zenekritikus, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
- Láng Zsolt** (1958) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely
- László Ferenc** (1937–2010) – zenetörténész, zenetudós, egyetemi tanár
- Németh Zoltán** (1970) – költő, kritikus, Ipolybalog
- Orcsik Roland** (1975) – költő, műfordító, doktorandus, Szegedi Tudományegyetem
- Pădureț, Mónica** (1969) – képzőművész, Bukarest
- Rigán Lóránd** (1980) – filozófiatörténész, PhD, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár
- Surányi László** (1949) – matematikus, zeneesztéta, esszéíró, PhD, Budapest
- Száfta Szende** (1986) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Teodorescu, Cristian** (1954) – író, Bukarest
- Tompa Gábor** (1957) – költő, rendező, színiigazgató, Kolozsvári Állami Magyar Színház
- Toró Tibor** (1981) – politológus, tanársegéd, Sapientia EMTE, Kolozsvár
- Vass Tibor** (1968) – költő, képzőművész, Miskolc
- Zombola Péter** (1983) – zeneszerző, doktorandus, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest
- Zsigmond Andrea** (1978) – kritikus, tanársegéd, BBTE, Kolozsvár

Támogatók



COMMUNITAS
ALAPÍTVÁNY
Asociatia nka

nka
Nemzeti Kultúra Alap



MINISZTERELNÖKI
HIVATAL



KOLOZSVÁR POLGÁRMESTERI
HIVATALA ÉS VÁROSI TANÁCSA
PRIMĂRIA ȘI CONSILIUL LOCAL
CLUJ-NAPOCA

MINISTERUL CULTURII
ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL

„Itt segítsünk be Leonard Bernsteinnak. Mondjuk el, hogy nem *Boldogtalan szimfónia*, hanem *Tragikus*, a kettő nem ugyanaz. Lehet valaki boldog, és közben írhat tragikus szimfóniát. A boldogság az a világló tisztás, ahol megpillantjuk a lét tragikus igazságait. Mitől tragikusak? A szenvedéstől. Mi a szenvedés? A párbeszéd az örökkévalóval... Minderre különben Bernstein is rájön. Ha nem máskor, ott, előadás közben, a Bécsi Filharmónia karmesteri emelvényén. Kis híján összeesik a döbbenettől.”

(Láng Zsolt)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304



1 1 0 0 6

4 LEI • 500 FT

METAMORPHOSES OF MUSICAL CULTURE
METAMORFOZELE CULTURII MUZICALE