

HOLMI

IX. évfolyam 12. szám

1997. december

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

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

TARTALOM

- Pályázati beszámoló • 1647
Radics Viktória: Élő nyelv • 1648
Orbán Ottó: Mi van Schubert dalában? • 1664
Tandori Dezső: Thomas Bernhard és Vas István
Schubertje • 1665
Bécsi kvintett • 1667
Petri György: Schubertről • 1670
Tóth Judit: Impromptu • 1671
Kukorelly Endre: Ich liebe es • 1672
Theodor W. Adorno: Schubert (*Bán Zoltán András*
fordítása) • 1674
Peter Härtling: Franz Schubert szimfonikus regénye
(*Szegzárdy-Csengery Klára fordítása*) • 1683
Walther Dürr: „A dal fejedelme” (*Dalos Anna*
fordítása) • 1687
Kántor Péter: Brahms nyomában • 1695
Arnold Schoenberg: Brahms, a haladó (*Csengery Kristóf*
fordítása) • 1696
Martin Gregor-Dellin: Brahms és a normalitás
(*Szegzárdy-Csengery Klára fordítása*) • 1730
Gert Jonke: Egy másik karintiai dal (*Halasi Zoltán*
fordítása) • 1740
Eörsi István: Tudósítás egy látogatásról • 1745
Ádám Péter: Flaubert-lapidárium • 1750

- Gustave Flaubert*: Ami a „Bovaryné”-ből kimaradt
(*Ádám Péter fordítása*) • 1752
Németh G. Béla: „Problémaversek” • 1757
Déry Tibor: Elbeszélés (III) • 1763

FIGYELŐ

- Kocsis Zoltán*: A hallgató gondolkodik
(A Léner-vonósnégyes
Brahms-felvételei, 1928–1933) • 1787
Csengery Kristóf: Mi van a fedőréteg alatt?
(Két Brahms-lemezről) • 1789

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

PÁLYÁZATI BESZÁMOLÓ

Másodszor hirdetett novellapályázatot a HOLMI szerkesztősége. Szándékunk 1996 januárjában változatlanul ugyanaz volt, mint 1990 novemberében: a műfaj gazdag hagyományaihoz méltó írások születésének és új elbeszélőtehetségek jelentkezésének az ösztönzése.

A pályázat végeredménye

A pályázatra mintegy hétszáz kézirat érkezett. A szerkesztőség munkatársaiból alakult zsűri úgy határozott, hogy az első díjat nem adja ki, hanem négy, egyenként 150 000 forintos második díjjal jutalmazza a

KOTÁNYI FŐHADNAGY (jelige: „Bolond Istók”, szerzője Bán Zoltán András),

A RÉZFASZÚ BAGÓ (jelige: „nélkül”, szerzője Kontra Ferenc), a

TÜNDÉRVÖLGY (jelige: „Rom”, szerzője Kukorelly Endre) és az

ÉLŐ NYELV (jelige: „Mocsárláz”, szerzője Radics Viktória) című novellákat.

Három, egyenként 100 000 forintos harmadik díjjal jutalmazza

AZ AGNOSZTOSZ-REJTÉLY (jelige: „Ki írja azt a rengeteg rossz művet, ha minden író ott tolong a fogadásokon?”, szerzője Balla D. Károly), az

ÉVIDŐ (jelige: „Rue du Dragon”, szerzője Kapecz Zsuzsa) és a

NEGYVENÖT HOLD (jelige: „Negyvenöt hold”, szerzője Majoros Sándor) című novellákat.

Közlésre a zsűri az alábbi novellákat fogadta el, amelyeket a közlési tiszteletdíjon felül egyenként 10 000 forint jutalomban is részesít: ANYIKÓ (jelige: „DIT kft”, szerzője Babics László), RONTÁS (jelige: „Rontás”, szerzője Bence Ottó), FORMA I. (jelige: „Forma I.”, szerzője Békés Pál), MENNYORSZÁG (jelige: „Hársfa”, szerzője Butella János), START (jelige: „Start”), AZ ÁBRA (jelige: „Babácska”, mindkettő szerzője Dobó Judit), A MENNYEK ORSZÁGA (jelige: „Columba”, szerzője Dudás Attila), REZSŐ KÉRDÉSE (jelige: „Rezső kérdése”, szerzője Hazai Attila), GÁBORRALA FALON (jelige: „Nyárfás”, szerzője Horkai Vass Éva), MÁJUS (jelige: „Rue St. Antoine”, szerzője Kapecz Zsuzsa), KÉP A FALON (jelige: „Csak látszat az, csak látomás”, szerzője Kálnay Adél), A RÁJA (jelige: „Louvre”, szerzője Kovács Katalin), A KÖNYVFEJTŐ (jelige: „Kavics 13.”, szerzője Latzkovits Miklós), A REPÜLŐ DERVIS (jelige: „Alex”, szerzője Magyar László András), LES BÁTARDS és A LOVAKAT BETÖRIK, UGYE? (jelige: „point d'appui”, mindkettő szerzője Marton Tamás), TÚSZ (jelige: „Jean-Pierre et Didier”, szerzője Méhes Károly), SZEMPONTOK, FÖDÉMFELTÖLTÉSHEZ (jelige: „Ásatás”, szerzője Norman Károly), A PERRY LÁNYOK SZÉP HAJA és TEJSZÍNES KAGYLÓ (jelige: „Jégmadár”, mindkettő szerzője Pacskovszky Zsolt), ZÉNÓ ÉS AZ IRODALOM (jelige: „Parasol”, szerzője Pályi András), A SÁTÁNEFAJZAT (jelige: „Mikszáth az ihlet”, szerzője Podmaniczky Szilárd), TÓPART és A SUTTOGÁS MIATT (jelige: „A sündisznó halála”, mindkettő szerzője Vörös István), KETTŐSKÉPZET (jelige: „Jel, ige”, szerzője Wehner Tibor).

A LOVAT VAGY PAPOT (jelige: „Hajdúboncsok”, szerzője Szilágyi István) a bírálóbizottság véleménye szerint kitűnő írás ugyan, de nem novella (véleményesen regényrészlet), nem felel meg a pályázat feltételeinek. Pályázaton kívül kívánjuk közölni.

NOVELLAPÁLYÁZAT

Radics Viktória

ÉLŐ NYELV

Suhantunk. Néha kivettem a hajamból a csatot, és hátrahajtottam a fejem. Kidőltek a hatalmas plakátok, elröpültek a patikatiszta benzinkutak; a margón lámpák gyuladtak, és elsötétült a kép; végül a hosszú, ciklámen ecsetvonás is eltűnt az égről, még mielőtt rámutattam volna. Pedig mintha még magamban csodálnám az üveg mögül: de ez már csak fantomszín. Visszaút: visszagondolok az országutak lírájára meg a magányos benzinkutak csöndjére, sima, szinte puha betonjukra. Ahogy magától nyílik az ajtó, s befogad. Mindig hirtelen zúdul össze a föld meg az ég; nem hunyom le a szemem; a sötétben fölhangosodik a suhanás. A szélvédőt bemázolt ponyva veri – nézem, mi lobog így: csak határszéli pontokat látok, meg idebenn a fénylő számjegyeket.

A világossárga autócsoda fölényesen nyeste a pusztaságot – vagyis a szántóföldeket a műúton; a hideg göröngyök között. Ám a lépték nem biztos: láthatom akár a göröngyöket óriásnak s az autót kicsikének, afféle gurulós játékszernek is. Megbillenek; a sofőr öntudata azonban nem rendül meg, folyamatos diadalt arat ezen a földön. A helyet is tudja, ahol most meg most vagyunk, mikor én nem gyűrhetem le egészen a végek sejtelmét. A sötétben hőmérő foszforeszkál: kint öt fok van, idebenn huszonhárom.

– Ütöttél el már állatot?

– Egyszer egy kutyát.

Az apró gombolyagok jutottak eszembe, akiket tüskéstül lapít palacsintává a kerék, a farukat billegető sündisznók meg az őz, akit egyszer régen, egy ilyen estén, egy másik autóssal elütöttünk, majd bepakoltuk a csomagtartóba. Sohasem kaptam meg az ígért őzbőr mellényt. De ezeket nem mondtam el. A másik autós a szeretőm volt, vele kezdődött az utazás, ez kerek húsz év múlva örökölt meg tőle engem – nevetséges most azt a mellényt feszegetni. Amit pedig honnan, honnan nem – látok. Foltos, simán érdes, mikor simogatjuk. Kigombolom, begombolom. Tehetem; kósza asszociációim egyébként is úgy kapálódznak ebben a kasztniban, akár egy hátára pottyant bogár lábacska. Hasznavehetetlen, ágbogas antennák apám lelakatolt műhelyében. A műszerfal mellett-alatt a harisnyás térdem fénylett csak még lentebb, ide-oda, egy tenyérrel kacérkodva. Ámde ez az önállóan mozgó üvegfényű folt inkább riadalommal töltött el, semmint önbizalommal; az utóbbi csak a tenyér veszélyének elmúltán emelkedett meg kissé, de egyensúlyra így sem jutott. Én csak a kibillenésekhez tudtam tartani magam. Szemben az égen fehér gézfosztlány tűnt fel, mely nem múlt el többé, és mindig pontosan előtűntünk lebegett. Ezt is meg akartam mutatni, de féltem, nehogy intimitásnak hangozzék, és érzelmes irányba lökje a beszélgetést; az vaskos félreértéseket szülne.

Kint a semmiben ekkor fölbukkant egy ház: egy menedék. „Papírházikó”, gondoltam; festett égőkkel földszített bódé. Ropogott a murva a gumi alatt: LILAAKÁC – állt a katonai álcahalóval borított lugaszvón. Vérpirosra mázolt pléhbetűkkel, szürke szőlőlevelekkel körülfonva, mint valami elfeledett népünnepélyen. A deszkaházikót kívül-belül babaruhalilára festették. Amint beléptünk, rögtön az őszülő fekete kutyára esett a tekintetem. A szénszagú vaskályha mellett szuszogott; látszott rajta, hogy félig kóbor, és az is, hogy hasas. Nem tudtam a szemem levenni a nyugalmáról; kopott szőrű, csúnya kutya volt, rühesféle, oldalvást vetette el magát, és csak a hasa hullámzott. Pálinkát rendeltem. A pincérnő, vagyis a munkába fogott fiatalasszony fejlenfüggönyökkel, selyemvirágokkal és falba szúrt régi papírpénzekkel díszítette fel a bódéját, mely mintha az égből pottyant volna ide a határba. A pulton, palackvázon, férfikarvastag gyertyacsöpögtetés. És még kukoricacsövek meg diszviharlámpások is lógtak a gerendákról. Az egyik műanyag asztal körül ültek, láthatólag törzsvendégek, három tagbaszakadt, komor tekintetű földmunkás vagy fuvaros. Lapátkezük dologtalanul lógott. Munka után voltak, poroson, mégis majd' szétpattantak valami fölösbe maradt, fojtott férfienergiától. Az én kíséromet a sok autózás nyútte el, és kirajzolt, ápolt vonásai voltak, fölstuccolt frizurája: az üzletember imidzsét komolyan megfontolt öntudattal viselte. Lenin-szakállt szabott magának, és a szeme is olyan mandulavágású volt, zöldesen villogó. Gyikszem, mely nem föl-le, hanem jobbra-balra pillog. Testét mellől lefelé úgy fölpuhította a kényelmes ülés, mint vadhúst a nomád nyereg; az ő férfiereje a bolhaölő tekintetébe költözött. A kocsmát is rögvést fölmérte, és levette magát a plasztikszékre, de nem terítette el a testét, mint amazok, akik úgy heverték, mint a pihenő, nagy állatok; apró volánmozdulatokhoz szokott karja, keze finommechanikai jártassággal kavarta a kávé. Árukodón tavaszváró, lebegő ruházatom kirívó volt itt és mellette; nem mertem még kíváncsibban nézni azt a vemhes kutyát. Magasan a fejünk fölött tévé szólt; a fuvarosok néha automatikusan fölpillantottak a képre. Az esti mese ment, olyan hangosan, hogy legfőljebb félmondatokban lehetett beszélni. Úgy működött ez a televízió, mint valami szándékosan zavart keltő hullám, mely a legcsekélyebb gondolkodást is megakadályozza. És így épp az lett nyomasztó, hogy egyáltalán nem kellett semmire sem figyelni; a bambaság súlya érezhetően megfeküdt a fábódét. Húsvéti gyerekműsort adtak, mely tömören összefoglalta az eseményeket a keresztre feszítéstől a föltámadásig. A lányított, de rábeszélős női hang hars mellékörejként töltötte be a házikót; a három nagydarab férfi szinte lebénult, nem ittak, nem is szóltak, s amikor tekintetüket elkapta a rajzfilmkép, fintor suhant át a szájuk szögletén, mintha valami fanyar szag ütötte volna meg az orrukat. A kutyának néha megmegrándult a lába; egyszerre volt síri csönd és szüntelen hangos gépbeszéd. Engem is úgy mértek fel ezek az emberek, mint egy rajzfilmkockát, odavetett és ferdén elhúzott tekintettel. Kíséromet is helybenhagyták így a szemükkel, ámbár némi respektussal, neki ugyanis pénzszága, azaz valóságsgága volt. Ezt rögtön mindenki megszimatolta; még a patikában is megkérdezték tőle, hogy fontos kiküldetésben jár-e, és recept nélkül kiadták a drága orvosságot. Ő tudatában volt gyorsan ható meggyőző erejének, és tartózkodóan viselkedett, a megfelelő pillanatban obszcénül offenzív lépéseket téve. Amikor visszavonulót fúj, akkor is éberén vizslatott. Nem értettem; de nagyon komoly ügyekben taposó ember benyomását keltette. A mobiltelefon most is ott volt a keze ügyében a kocsmasztalon; úgy hevert kibiztosítva, mint egy precíz fegyver.

A borraló mindig csekély. Kísérom közérzetében, láttam, állandóan és észrevétlenül ott fészkel és pocakosodott valami titokzatos, fanyar és fojtott kelletlenség, ami

a fuvarosokban sokkal kifejezettebben, de ugyanolyan vakon terebélyesedett; a kutya, ahogy teljesen odaadta magát a hőnek, ezért is tűnt fel; már-már az álombeli üdvösség benyomását keltette. Kiszolgáltatottsága mértéktelen volt, szegénysége teljes és örök. Alamizsna falatokból és ajándék melegségből élhetett, amióta csak elmarta az alomból az anyja; ha most azonnal kizavarják, nem lepődik meg; nyilván van valami vacska kint is, meg távolabb a hideg földeken. Piszkos kutya volt, a határ járásához szokott.

A kávéból mintha valami homokszemet kéne kikavarni. E szemernyi zavart én okoztam, mert olyan lehettem, mint a ruhám: színjátészó, olcsó és lebegő. A fölöslegesség levegője járt velem. Letapogatni igyekvő tenyerét kénytelen voltam szívósan ellöködni. Hisz még csak nem is vágzott rám; holmi kétértelműségre akart csak ráválni a tenyerével. Ösztönösen tüntető voltam és kihívó, hogy vegye észre: élő szervezet vagyok, akit állandóan borzol annyi minden, innen-onnan, kiszámíthatatlanul, meg hogy ő is az; hogyan magyarázzam meg: ahogy a szél fújja a fűcsomót: pillanatról pillanatra él-hal bennünk a világ.

Nos, ez magamnak is magyarázatra szorult. Tízpercenként meg kellett ráznom magam, hogy eszméljek, s ne hagyjam elfilmesedni a világot, pusztá ábrákká válni a dolgokat, embereket rajta; irtóztam ettől a csendes, kellemes kimúlástól. Hisztérikus pillanatok voltak ezek, mikor mintha újá feszült volna bennem a lélek. Ilyenkor hagytam megremegve csábítani a testem, miként undorodni és borzongani is, és önkéntelenül beszéltem, mondtam, kerestem a szavakat. Útitársamból ez olyan hatást váltott ki, mint valami sisterség a tévé képernyőjén vagy egy filmszakadás; megnyomta a pedált, bekapcsolta a rádiót, telefonálni vagy fogdosni kezdett.

Rajta; kész voltam a vesztesre, mert mindenáron látni akartam, de nem képeket, hanem mindent, a maga fekete mélységében, meg úgy, ahogy egy emberben török, meghajlik a lankán szelíden, vagy ahogy az autóban zúgva zúg. És úgy is, ahogy ő képviseli és vezet ekkora biztossággal. Egyúttal megpróbáltam kitépni magam képzeitem hálójából. Nem úgy érezni és viselkedni, mint aki ismeri a fajtáját, vagy bárkiét, bármiét; hasonló készséget vártam el tőle is. Hallottam azt is, hogy állítólag „zsidó”. Na jó; én nem titkoltam, hogy szeszélyes vagyok, afféle „bohém”, mondjuk; ezt az én ügyemet vizsgálja most, és ítélni fog. Mintha, fejben, apró csontkockákat rázogatónk, vetnénk: a bizalom és a megalázhatnék egymás élet érte. Résen voltunk; mocoorgva ültünk a „tévemaci” alatt.

Én akkor engedtem fel iránta, mikor egyszer, egyetlenegyszer a gyerekkorára terelődött a szó, és elmesélte, miként ásta el a nagyapja a vastag zsírban sült húst a földbe. Ez nemcsak azért csigázta fel a kíváncsiságomat, mert még sohasem hallottam erről a tartósítási módszerről, hanem mert ízlését és buzgó étvágát érezhetően máig az a bizonyos kondér határozta meg, melyet szinte láttam lelki szemeim előtt a gödörben. Beregdarócnak hívták azt a falut, ahol már nem lakik senkije, és valahogy ezt az üres nevet is megkedveltem.

– Tudsz kakaspörköltet főzni? – kérdezte élesen, mint egy vizsgálóbíró.

– Nem.

– Mit szoktál te főzni?!

Nyerítő hangja volt, különösen, ha jelentett vagy kérdezett valamit. S mint a repedt fazék. Normális hanghordozásban alig hallottam tőle mondatot; legföljebb, ha a családjáról beszélt. Nem figyelt a válaszomra, annyira elfoglalta a fantáziáját az az étel.

– Mondd, mire vagy te használható?!

Nem sértődtem meg a kérdésétől; jó kérdés. Bár fogalmazói munkáimmal igyekeztem eleget tenni neki, valami más is izgatta mégis. Ezt azzal szerettem volna megválaszolni, hogy fölforgatom a kérdését; venné észre, hogy az öröm szabálytalan, hogy az odaadást, amit kívánna tőlem, lehetetlen „leszervezni”. Márpedig ő szemmel láthatólag mindent kontrollálni akart, még a tulajdon képzeletét és emlékeit is.

A kocsmárosnéval kialakult kapcsolatban voltak – ezúttal is percek alatt leinformálta a fiatalasszonyt. Miközben az felszolgált, elhordta a poharakat, s felkaparta az asztalról az aprópénzt, ő röviden tájékozódott a gazdaság felől, nyomban vásárolt egy zsák krumplit, és bizonyos olcsó ablakok felől érdeklődött. Hogy „Krisztus él”, ismételte közben lelkesülten a hars-lágy női hang; a „feltámadott” szóra az egyik törzsvendég biccentett. Megszólalt a „tévemaci” közismert ta-ta-tája. Tőlem jobbra a három férfi alig mozdult és egyáltalán nem beszélgetett, olyannyira, hogy némaságuknak, súlyos tömegüknek ott lent – mert a tévé révén egy „fönti” szféra is kialakult – metafizikai hangulata volt. Azon kaptam magam, hogy idegzetem, mint egy szakadt háló, majd megfeszül ettől a képtelen állapottól, s agysejtjeim erőlködnek, hogy fölfogják, mi van. Egyszerűen észbontó volt az erőtől duzzadó, nagy férfiak rezdületlensége; minden tréfálkozás, poharazás, kvaterkázás hiánya; a néma csönd meg a zaj együttese. Nem lehetett tudni, miféle érdeklődés kísér kettőnket, kémlelnek-e egyáltalán, vagy mitől ilyen meredtek. Az ő mályvaszínbe játszó finom zakója, aranytűs nyakkendője, az én gyűrt indiai vászonszoknyám meg a vilmoskörtém – mindez nem lehetett túlságosan kirívó a lila deszkafalak meg a bibliai rajzfilm között, így együtt e kompozícióban mégis volt valami, ami az elviselhetetlenség határát súrolta: az összhang hiányának netovábbja, ámde mégis a káosz minden jele nélkül.

Ő igencsak kimérten csöppentgette a pénzt meg a szavait, ez hozzátartozott üzletemberi méltóságához, akárcsak az emberek letegezése meg az alkudozás a krumplival. A kocsmárosné ura emelte be a zsákot a csomagtartóba, légnyomásra ráhuppant a tető, és már azon kaptam magam, hogy repesztünk tovább az éjszakába. Volt ebben szemernyi menekülésféle is. „Elmegyek, elmegyek, la la lalla lalla lalla, nem tudom” – amikor megismerkedtünk, azon frissiben többször is visszatekerte nekem ezt a slábert, aztán szórén-szálán eltűnt a kazetta, és nem is említette soha többé.

Már sok órája utaztunk; sem a beszélgetés, sem a csend nem volt soha egy pillanatra sem természetes – nyűvődtünk, a fura nyerítés vissza-visszatért a hangjába, míg az enyém az ellágyulás meg az élesség között csúszkált. Férfimoccanásaiban a közönségségen túl volt mégis csöppnyi ártalmatlan közeledési vágy, akárcsak az én tartózkodásomban; csömör fenyegetett, de ezt nem szerettem volna elrontani. Ő rontott időnként, amikor markosan, hirtelen mindent el akart rendezni, miként én is, mikor metsző izlésitéleimnek adtam hangot. Szorongással töltött el, hogy nem tudunk beszélgetni, hogy nyelvileg nem követhetem, nem tapinthatom, mi zajlik. Időnként elviselhetetlenül megrekedt a fülkében a közös levegő, ámbár az üres ringatózás újra szétmosta a feszültséget. Lötybölt minket az idő.

– Mesélj valamit.

Nyögtem.

– Bármit.

– Az a kutya úgy megragadt bennem. Hasas. Ahogy ott elvetette magát.

– A kutya – nyerített. – Azt mondja, a kutya. Hasas? Nem láttam.

– Kóbor lehet.

– Ott cselleng az mindig. A kutya. Azt hittem, kan.

– Mondom, hogy vemhes. Milyen nyugodt volt. Most megvan a tojás is, meg a krumplid is.

– Még melegek voltak. Laci a tyúkok alól szedte nekem össze a faluban.

– Együtt vacsoráztatok?

– Igen, méghozzá babot. Úgy, ahogy én szeretem, babérlevéllel, paprikával, meg egy kis fehér bors is jó bele, de frissen őrölt legyen – van neked egyáltalán borsdaráló? –, gyökér, sárgarépa, karikára vágott parasztkolbász és persze a csülök. A csülök! A felesége már tudja. Bár én körmöt is rakok bele – lapogatta meg a hasát, mely az út eleje óta feszült neki, mint a dob.

– Nagypéntek van.

– Holnap délig nem eszek. Mikor voltál utoljára templomban?

– Régen.

Ebbe a témába most nem akartam belemenni. Láttam, hogy az egyik üzlettárs rozsfüzért hord a számnáras, bombabiztos aktatáskájában. Ott lógott, kilógott az egyik belső rekeszből, fityegett a papírok fölött.

– Ismered a Bibliát?

– Hát, úgy. Az *Énekek énekét* például tanulmányoztam is.

– Én baptista vagyok.

– Hívő?

– Teljességgel. Hiszek a föltámadásban.

– Gyakorlod is a vallást?

Megszólalt a lába között a telefon.

– Az őáltala kiállított papírt azt garantáljuk, hogy soha nem lesz beváltva, az ország nem lesz tönkretéve, érted?! Ne témázz rajta. Emlékezzél vissza, amikor elmondtam neki, hogy az ország nem tehető tönkre, ezért az értékpapírokat amikor deponáljuk, a deponáló bank garantálja, hogy ez az értékpapír nem lesz lerántva és kifizetve az ország által... Konkrétan tudni akarom estig, hogy mennyi búza szükséges... És nekem ma kell jelensed, hogy kész a bank – rendelkezett a telefonba kissé rikácsoló vagy inkább köszörülős mellézköngével; hogy az üzleti ügyek „kőkemény dolgok”, figyelmeztetett már egyszer.

Böföntett.

– Na, végre. Mondom a múltkor a Laci feleségének, hogy tyúkhúslevesre vágyok. Erre fogja magát, hátramegy, nyissz, elvágja egy tyúk nyakát. Majd én megfűszerezem, mondom. Majd én. Tudod te, hogy kell jó tyúklevest főzni?

– Nem vagyok leveses.

Megakadt a társalgás. Pedig nem akartam megsérteni.

– Na, adj egy puszit – mondta, és kiöltötte a nyelvét. Kiöltötte és forgatta. A szeme kedvesen csillant meg.

– Ne öltögesd rám a nyelvéd. Különben is rágózol.

– Dobjam ki?

– Dobjd.

Csodálkozott, de kiköpte.

– Pardon – rösteltem el magam, hogy ilyesmikbe beleszólok. Öltözete, viselkedése, minden szava felborzolt, de ízlésitéletem valahol csorbát szenvedtek; vonzott is ez a bárdolatlanság. Arcon csókoltam, mint egy havert:

– Légy szíves, ne nyújtogasd a nyelvédet.

Amikor találkoztunk, azonnal létrejött köztünk valami intimitás. Pirkadatkor in-

dultunk útnak, akkor láttam először, s talán attól, hogy régi szerelmem kötött össze vele, azon álmottasan elmondtam neki az álmomat. Esős szeptemberi idő volt, még sötét, csillogtak az esőcsöppök a szélvédőn, metronómozott az ablaktörlő, foszforeszkáltak a kocsiiban a számjegyecskék.

– Azt álmodtam, hogy nem érek oda valahova, kaptattam, dombról le, dombra föl, közben rongyosra szakadt a fekete harisnyám, és elment a troli, végre közeledett egy busz, de aggasztott a harisnya, szégyelltem, futott rajta a szem, én meg futottam a busz után.

Akkor még türkiz Toyotája volt, mely szabályosan ki-be tudta csukogatni a „szemhéját” – nagyot néztem, amikor a lila kocsmánál kiszálltunk.

A szorongásos álmom, amint váratlanul, elsőre elárultam azon az esős hajnalon, az teremtettem meg rögtön azt a kétértelmű idegen-meghiítségét, amely azóta csak bonnyolódik.

– Én mások szorongását is szorongom – mondtam neki egyszer, egy fordítási munka fölött aggódva.

– Az enyémet is?

– Igen.

– Én aztán nem szorongok, babám.

Ezt nem hittem el.

– De egy kicsit azért te is. Csak a hülyék nem szoronganak.

Nem túl sokszor használhatja ezt a szót, hogy „szorongás”. Lehet, hogy egészen mást ért rajta, mint én.

– Süljön el a pöcsöd, baszd meg! Mért nem hívsz?... Nemrég léptem át az országhatárt Zágráb felől. Éjfél magasságába fogok felérni... Még fölugrok. Aztán zuhanok haza... Nem, nem ment, majd holnap le kell tárgyaljam vele. A floridai bank kikötése, hogy addig az összeg nem indítható el. A bejelentkezésnek meg kell történnie... No és most akkor meg tudta védeni a helyzetet? Megint bejött a múlt heti szindróma, hogy nem üzen a faxszal. Tessék ezt nekem lerendezni... Nem, Szarajevóba nem, a pápalátogatás miatt sajnos elhúzódik az ügy. A Nuria azt mondta, hogy meghalt az apja. Két héttel ezelőtt meg a miniszter apját temette. Hát tudja a jó öreg Isten. De addig Bécs sem léphet. Kell nekik a biztosíték... Oké, meglássuk.

Általában öt-tíz percenként telefonált, vagy az ő lába között pittyegett a „hendi”. Közben abszolút eljelentéktelenültem mellette. Fontos dolgokról tárgyalt. Az összegek nullái az én fejemben minden további nélkül lepotyogtak a számokról vagy hozzáragadtak, összekevertem a valutákat, elvesztettem a fonalat. Ha nem volna az üvegszálas harisnyám, nem is látszanék. Megpróbáltam a kocsi ablakából megtalálni az üstököst. Zágrábban, a „Plitvice” Motel fölött pillantottam meg először, anélkül, hogy kerestem volna. Nem akartam sokáig nézni, mert ha romantikusnak tűnök, az téves lépésekre ösztönözheti főnöki udvarlómát. Mint a vendéglőben, amikor meglátta a népviseletbe öltözött virágáruslányt.

– Veszek neked egy rózsát.

Felhúztam a vállam:

– Vegyél.

– Ez a legdrágább rózsaszál, amit kaptál – számolta le a harminc kunát.

A motelszobában beletettem egy fél üveg ásványvizbe. A buszban hallottam egyszer asszonyokat beszélgetni, hogy a vágott virágnak milyen jót tesz a tonik, éppenséggel a tonik, ez járt az eszemben, hogy a rózsák tonikot isznak. A háztartási tippek között

mindig elképesztő dolgok akadnak. „Ha a váza aljába összekötözött hajcsavarókat teszünk, gyönyörűen elrendezhetjük a vágott virágot!” „Az ammóniák-gőz hatására rövidesen kibomlanak a tavaszi rügyek.” Az én drága rózsámat reggelre tökéletesen elhervasztottam.

– A rózsát nem hozod magaddal? – kérte számon másnap, amikor a kis kattintóval kikattintotta az autó ajtaját.

– Elhervadt.

Megbántottam. De ott akkor, a „Plitvice” előtt eldöntöttem, hogy otthon kivágom a szemébe a szárított rózsaszálaimat mind.

„Kellemes este” volt mögöttünk. A vendéglőben szlavóniai meg dalmát tamburazene szólt, a szomszéd asztalnál halkán nótáztak. Kísérőm elvetette a karját a mellette levő üres szék támlájára, féloldalvást fordult, úgy tett, mintha élvezné a muzsikát, és jól érezné magát valakivel. Tapasztaltam már, hogy az üzletemberek időközönként átváltanak erre az élvezős stílusra. Azért sem figyeltem a muzikusokra, egyenesen ültem, beszélgethetnékem támadt. Ő azonban a kocsmaasztalok mellett láthatólag nem beszélgetni szokott.

– Kár, hogy a mi asztalunkon nincs gyertya – mondtam.

– Hogy?

– Semmi – röstelltem el magam. Már dühített, hogy ennyire pocskékul érezzük magunkat. – Én otthon sem szeretem a nótákat meg a táncház-izét sem.

Hamuban sült bárányhúst rendeltem. Láttam, hogy egy kirakatablak mögött, parázsuló hamuban sülnék a bárányok. Ő borjút kért.

– Sok húst esznek ezek a szlávok. És azok a sűrű, fekete boraik! Hogy megáll bennük a kés! Ők még ismerik a lakoma műfaját.

Nehezen kapcsolt, hogy beszélgetni akarnék.

– Otthon az egri bikavért szoktuk inni a barátnőmmel. Fejenként egy-egy palackkal – erősködtem.

Becsukta az itallapot, drágállta a finom dalmát proseket.

– Én a parasztlakodalmakban tudok kikapcsolódni. A cigányzenét szeretem. Oda-vágni a pénzt a cigány homlokára – mutatta a tenyerével.

– A pattogósat vagy a búsat?

– A pattogósat. De elvagyok egész éjszaka egy pohár fröccs meg egy kóla mellett.

– Kóla...

– Kóla. Egy orvos mondta nekem, hogy az jót tesz az emésztésnek.

Valóban nem ivott, én sokkal jobban kívántam a szeszeket, mint ő, most is legszívesebben ittam volna.

– Kérsz bort?

– Nem – engedelmeskedtem dacosan.

– Te milyen zenét szeretsz? – kérdezte. Ritkán kérdezett ilyen személyeset.

– A romantikusokat.

– Egyszer, amikor Görögországban nyaraltunk, egy vendéglőben szirtakit táncolt egy fiatal pár. Egész este járták. De gyönyörűen. Végül az egész vendéglő őket nézte. És megtapsolták őket. Az egész vendéglő fölállt és tapsolt – emlékezett valami új, selymes hangon.

Ez az emlékkép rendkívül megragadhatott benne; én is szinte láttam a szép párt a zöld görög lugasban. Elvörösödtem.

Előnytelen termetű férfi volt, kurta lábszárú, köpcös, pókhasú és félkopasz. Magas

sarkú cipőben fölé kerekedtem, de nem látszott rajta, hogy feszélyezné. Kisebbségi érzéseit láthatólag rég fölszámolta, magabiztossága kiválóan működött. Arcvonásai élesek voltak, intelligensek és tiszták.

– Én nem vagyok olyan magabiztos, mint te – mondtam neki egyszer egy fordítás fölé hajolva.

– És imádom a magabiztosságomat! – nyerített fel.

Belelúdbőröztem ebbe a mondatba. Szó, mi szó, funkcionális határozottsága valóban imponált, reménytelen szorongatottságaim közepette mentőövnek éreztem színt, legalábbis fölűdített. Mégis másvalami ragadott meg rajta: a halvány karika a szeme alatt, profilból, mikor vezetés közben az úttestre révedt.

Ringatott a nagyon kényelmes autó. A szélvédőn szétcsapódtak az apró bogarak, csupa fröccs volt az üveg. Ezúttal hárman voltunk, hátul még egy biznismen, a „bécsi kapcsolat”, aki gerincseve miatt oldalvást könyökölve, ferdén ült. Hóféhér hajú, idősződő cigányember volt, ezüstkeretes, sötétített szemüveget hordott.

– Krüszkott, Herr Gasszle! – rossz németiséggel beszélt. – Allesz ist gesafn! Hundert procent zihr... Nuria zágt, ánmeldung vird mogn óder übermogn abgén, ja, ja... – ismételte a márványmintás, de luxe mobiljába.

Egyásra pislantottunk a főnökkel, oldalvást, mint a gyíkok. Nagyon jól tudtuk, hogy ilyen magabiztos hangokra még nem érett meg az idő, az ügylet egyáltalán nem tart itt, sőt kis híján kútba esett. Kizárólag az én főnököm szemfüles, jól irányzott és tömör közbeszúrásain múlott, hogy esetleg még van esély. A „bécsi kapcsolat” azonban hinni akart. Szorongott és hitt. Velem érzelmes húrokat pengetett.

– Nézze, kisasszony, ott van például a Guszti, már említettem magának. Zsidó. Nem azért mondom. Én mindig nagyon jól kijöttem a zsidókkal, ugye. Soha semmi bajom nem volt velük. Kikapcsolták neki a telefonját, azt képzelje el. Százmilliót veszített. Cigaretta problémái vannak, higgye el, kisasszony. Ezen múlik, hogy még egyszer talpra állhasson. Megígértem neki, hogy talpra fogom állítani. Meglesz, Guszti, az a száz-ezer márka. Ezt azért mondom magának, hogy értse, miről van szó, ugye, maga közvetít... Itt van a három gyerekem... El kell őket indítani. A lányom. A lányomnak a nyakához szegezte a kést az udvarlója... A fiam csődbe megy, ha nem támogatom meg. Tudhassa maga is, hogy ötszázezer havonta, annyi máma kell az embernek a megélhetéshez – vontatott hanghordozással beszélt, basszus hangon, mint egy nagybógó, szerényen a háttérből, a derekas ember benyomását keltve.

Elhangzott már a történet a lányról, a késes udvarlóról meg a gondterhelt apáról fehér abrosz mellett is, akadozva, mintha olvasná valahonnét – a főnökkel csak néztünk: honnét? És a Guszti mellett más pártfogoltak nevei is felvonultak. A „bécsi kapcsolat” sem ivott, és kizárólag bécsi szeletet fogyasztott, mintha ezzel is a Herr Gassleréhez való hűségét bizonyítaná, Marlborót szívott, és esküdött a svédcsépre.

– Azelőtt alig tudtam mozdítani a derekam a gerincem miatt. Amióta svédcséppel iszom, kutya bajom, nagyon jól alszom, jó az emésztésem... Délig nem eszek. Aztán ebédelek, és elalvás előtt egy pohárka svédcsépp... De csak a piros kupakos jöhet számításba, a pi-ros ku-pa-kos – ezt óránként elmondta a Kálmán. A tárgyalásokon is folyton ismételte magát.

– A be-je-lent-ke-zés-nek meg kell történnie. Herr Gassler azt mondta, hogy a be-je-lent-kezésnek csütörtökig meg kell történnie. Csak ha a be-je-lentkezés megtörtént, akkor jön a százezer.

Persze mit sem értettem ebből a „Bejelentkezés” fedőnevű banki tranzakcióból,

meg hogy hogyan csöppent a nemzetközi pénzügyletbe a hóhajú magyar cigány a sosem látott bécsi nagyfőnökkel karöltve, honnan kerítették bankügyi összekötőnek Márkót, a jovialis, erdészből lett horvát kereskedőt és feketézőt, és mi a szerepe mind-ebben az én főnökömmek, aki egy Los Angeles-i cég „executive director”-ának titulálta magát. Annyi biztos, hogy az elérhetetlen célpont Szarajevó volt, onnan kellett okvetlenül a legfontosabb papír, egy horribilis összegre kiállított nemzeti banki garancialevél. Nuriának hívták a „szarajevói kapcsolatot”; szerettem emlegetni érdekes hangzású muzulmán nevét. A többi lőtő-futó menedzserhez képest ez úr volt; fád, halvérű és alattomosan óvatos. Még a nyakkendőjtűje is jobban villogott. Sehova sem néző szürke szeme semmit el nem árult; egyet sem mosolygott. Könnyű volt neki tolmácsolni: mindent értett. Sietett, de nem kapkodott, lenézte a bumfordi bizniszmeneket; lenézett minket „magyarokat” is. Lerítt róla valami meghatározhatatlan szakavatottság.

– Önnek melyik az anyanyelve? – ez volt Nuria egyetlen személyes kérdése.

– A magyar – mondtam.

Nem szólt semmit; hogy mégsem vagyok szerb, azt jelentette a válaszom. „Mádzsár” – nem volt valami kedvező melléköngéje ennek a szónak sem. Szarajevó kapuja mindenesetre nagyot döndült előttünk.

Zágrábban rekedtünk. A város főterén füstös, liberális rockkoncertbe hajtottunk bele. A felhőket egy paraván mögül pumpálták a szökdelő gitárosokra.

– Karolj belém, ha úgy jó neked.

Direktorom a komoly szürke kabátjában idősebbnek tűnt a koránál; magas sarkú cipőben voltam, gyors járáshoz szokva; nehezen egyeztettük a lépteinket. A téren sűrű tömeg ingott-bingott, a dobogón ordítottak a zenészek. A szintkülönbség miatt a kelténél följebb került a karom; esetlenek éreztem magunkat. A dalok szövegét nem lehetett érteni, csak a „szloboda” szó harsant fel időnként.

– „Szlobodan”. Tudod-e, hogy Milosević keresztnéve azt jelenti, hogy „szabadság”?

– Horvátul is?

– Az ugyanaz.

Itt tizméterenként a horvát elnök posztere nézett le az emberre. A fényképen megfiatalították, és szakasztott olyan szemüveget hordott, mint a mi „bécsi” Kálmánunk. A koncert a választási kampány keretében zajlott, és ellenzéki célzata volt, hangulata azonban inkább operettesnek tűnt a súlyos, klasszicista épületekkel körülvett téren, a tömeg fölött gázoló Jelačić-szobor körül. Mindketten mást és másképp nézegettünk, pillantásaink elvesztek.

– Elvezetlek egy kegyhelyre – mondta kísérom. Ambicionálta, hogy megmutassa nekem a várost, a Parlamentet, a várat.

– A magyar Parlament a legszebb a világon. A Fehér Háznál is szebb – álltunk meg egy jelentéktelen épület előtt.

– Neogótikus.

A kegyhely előtt is gyorsan elhaladtam; hálaadó-táblácskák tömege, gyertyák, művirágok, egy plakáton a „Lourdes” felirat, imádkozók. Közvetlenül mellette volt egy kis cukrászda.

– Tölcsérbe vegyük, jó? Ez lesz az első fagyim az idén!

– Inkább tálban.

El nem tudtam képzelni magunkat a parányi gombaasztalkák mellett kiskanalat szopogatva. De mikor megkaptam a tölcséremet, és belenyaltam, elmúlt a lelkesedésem. Neki nem állt a kezére az ostya, nekem meg elment a szám íze. Érzéketlen lett a

nyelvem; se a kávé, se a cigi, se a sört nem élveztem később, és beszélgetni se tudtam. Úgy lépkedett mellettem, mint egy lányát sétáltató atya. Megint csak Leninre emlékeztetett, alacsony vállán a szárnyas kabátjában, lejtőn föl-le kaptatva. Egyszerűen nem tudott sétálni.

– Úgy ülsz mindig az autódban, mint egy rokkantkocsiban.

Megvettem az egyetlen ellenzéki lapot, s a markomban tartottam, hogy szakítsak az idétlen karonfűzősdivel. Vidám diákok sereglettek az utcákon. Még az elején jártunk a tavasznak, ki-be gomboltuk a télikabátunkat, de itt már bátran kirakták az utcára a kávéházi asztalokat. Nem tudtam semmire se figyelni, de csapongani sem. Jól látom, hogy a bábszínház meg a pártszínház egyazon épület jobb és bal szárnyán szélke? Vagy ez vicc? Mely megtestesült és ledermedt? Töredékeket láttam, melyek a bölcsőség meg valami elvakítottság elegyében keveregtek bennem, mint annyiszor; az utca is örvénylami a tekintetem is kavargott, belülről, más irányba; ám nem illett elárulnunk egymás előtt a szorongásunkat. Mindenáron a kellemes városnéző séta hangulatát kellett keltenünk, mintha valami ellenőrző szem nézne. Tartotta a karját; abban a magas sarkú cipőben nem tudtam föllázadni, szaladni egyet.

Érdekelt ez a kellelenség, ez a zavart örömtelenség. Ha most átfognám ennek az ügyetlenül botorkáló embernek a nyakát és megcsókolnám! Vajon örülne-e, vagy azt érezné, hogy győzött? Először láttam a telefonja nélkül. Láthatólag nehezen viselte a kötetlenséget. A kocsiba visszahuppanva mindketten fellélegeztünk. Szerencsésebb volt így oldalvást, motorbúgásban társalogni; mintha nem is épp egymással váltanánk szót, mintha szavainkat megválná valami, és a fölös asszociációkat kidobálná az ablakon a vakvilágba. Az áttetsző kasztni ugyanakkor elszigetelt, a táj, az égbolt, a szép áprilisi felhőjáték látványává vált, és úgy néztem, mint egy mozit. Zárójelbe került a létezésünk, és így volt könnyebb, de mégis kínosabb. Automatikus figyeltünk az útra, egyébként hol lazán, hol meg idegesítőn átjárt az üresség.

Bennem időnként, mint egy gödörből, fölgomolygott az értelmetlenség meg a halál gondolata, a mindent lehet és a minden lehetetlen azonosságából születő vak elszántság; egy gondolat vagy érzés, amelyből a faluszéli temetők műkövei ugyanúgy csúfot úztek, mint az, hogy bős vitalitás kavargja indulataimat. Mert mire használható az én erőm? A semmirevalóság érzete apátiából támadhatnékba csapódott, és vissza. Vitt az autó, mint egy tömeget, azt se tudtam, hova, és nem is érdekelt. Nem látok, nem hallok, nem beszélek. Maradéktalanul rám zárult a magány. Hagytam, hogy felhúzódjon a szoknyám. És eljött az az út, amikor vártam, hogy a nemrég ellökődött tenyér végigszántson a lábamon. Fölülről láttam a szőrös kezét meg a fekete harisnyás térdet a szoknya piros szárnyai közt; és vonzott ez a kép. Az a comb kemény, az a marok erős. Ezek ott izmok. Kívántam a súrlódást és a szorítást, de ez nem vágy volt; közelgett, mint elkerülhetetlen lehetőség; mintha csak valami kívülről látta és akarta volna.

Ingujjban olyan kifejtett felsőteste volt, mint a mankóval járó embereknek; két dagadó izmú karja, és a pókhas alatt: pedálban végződő csenevész láb. Mint a százhalmombattai kémény felett a fekete füst-dzsinn; körülötte lángoltak a légtisztító fáklyák. Az erővonalak a világos tojásfejben letisztulnak, és szabatos mintát rajzolnak ki, túlságosan is szándékoltan; nem volna szükség a nyakkendő felkiáltójelével és szigorúan mértani kecskeszakállal hangsúlyozni ezt a férfiaságot; szerettem volna, ha e kényserességet le tudja vetni, ha nem szúr folyton a szemével a világon; az én torkomban is bár elmúlna e fojtogató érzés.

Békák ugráltak át előttünk az eső áztatta, kőolajfényű úton.

- Gázoltál el már sünt?
- Nem. De aknára gázolhatunk itt.

A baranyai háromszögben jártunk, kritikus zónában, ahol nappal is riasztóan üresek voltak a falusi utcák. Golyó verte meg romba dőlt házak, elhagyott porták, betört ablakok, lógó redőnyök. Egy pusztá homlokzat, mögötte semmi. Fehér tankok. Szél tépte, mocskos fehér zászló.

- Nekem nem drága az életem.

Hülye mondat jött ki a számon, rögtön éreztem. Valami mást akartam mondani. Talán épp az ellenkezőjét? Talán azt akartam kifejezni, hogy durva a játék. Félek. Vagy kiáltva megkérdezni, miért vagyunk mi ellenségek. Mért? Esett, ezúttal alig láttunk. A békák mulatságosan nagyokat szókkentek a fényszóró csóváiban.

- Nekem sem. De a porontyaimé az. Gondolom, ezzel te is így vagy.

A szent család témáját érinteni se mertem. Ez afféle védett zóna őnála. Ezen a tájékon a templomokat a legkevésbé sem kímélték, és a templom nem védett meg senkit. A békákról viszont eszembe jutott egy vicces története: amikor a sikertelen horgászás után egy óriás halom rántott békacombbal vendégelte meg a partit. (Nyilván pázrás ideje lehetett.) Ezt a szót használta. „Parti” Dömsödön. „Dömin”. Százszámra fejezte le a kecskebékákat, mintegy futószalagon, könnyedén bemetszette és megnyúzta őket; „úgy lejött a bőrük, cupp, mint egy harisnyanadrág”, mutatta; a fejeket visszadobálta a vízbe. Hogy kiguvadtak-e a békaszemek, azt próbáltam meglátni. Tönk, kés, békafej, harisnyanadrág, egyre gyakorlottabban, egyre gyorsabban, mintha a levegőbe írva láttam volna a sebes mozdulatok és reflexek sorát; nekem lett közben békaszemem.

Sikerült eltévednünk a háromszögben, én voltam az oka, nekem kellett volna ismernem az utat, valaha éltem itt, ezen a tájon, ebben a pusztá faluban, abban a romos házban. De ismét rám köszöntött a szorongásos kábulat, a torkom is belobbant, meg pálinkát is ittam már; törkölyt, kaparósat, apám pálinkáját. Elsötétült a világ – nem volt közvilágítás – előttem is, bennem is, rajta ragadt a kőolajfény, csúszott, esőszemek kásáztak, és nyilván szétlapultak a békák. Vádak, önvádak. Egész nap fölcsigázott állapotban voltam. Úgy öltöztem fel, mint egy kurva, piros rövidnadrágba, fekete nejlonharisnyába, csúszós volt a szandálom műanyag sarka: tipegtem szülővárosom macskakövein. A főtéren találkoztam vele, aki miatt annyit rettegetem, a másik autóssal, akivel az őzt elütöttük, aki épp húsz évvel ezelőtt lerántotta a harisnyanadrágot rólam; az újságíróval, aki megtanított inni. Most olyan volt, mint egy öszülő hajú, még mindig vonzó operetténekes. Hatalmas termetű, fekete szakállas, óra- és szemüvegláncot lebegtető, lehengerlő fellépésű férfiú. Diszpéldány a maga nemében. Általában kulcsköteget csörgetett a kezében ujjnyi vastag láncra fűzve, mint akinek több lakása, irodája és kocsija van; egyik ujjpercén bőrgyűrű. A hangja is nagy, mint az arca, a robusztus mellkasa, a boltozatos lábfeje.

– Az én örök szerelmem! – ölelt magához szélesre tárt karral, és felragyogott a meg-ráncosodott holdpofája. Mint egy dagadó vitorla, olyan volt a felsőteste az arcom, a vállam, a mellem alatt. Még emlékeztem a szagára. A dezodorjára. Az inge mosóporára. Tele lettünk habos múlttal. Soha egymásba kulcsolódó mondatunk, összefonódó tekintetünk nem volt. Csak elrándulások, összefutások, szökések, novellák hét évig – aztán az egész lelappadt. Bizony, sokszor becsaptuk egymást. Egy nap se múlt el anélkül, hogy meg ne csalt volna. Elárult. Ejtett. Rendszeresen otthagytam én is.

– Ha számlára érkezik a pénz, és operatívakká kell válnunk, én azonnal megyek Bécsbe, és csinálom a viszonyt a Continental Banka meg a CW között... Minden le-

hetséges, amit ő meg én eldöntünk... Annak mennyi az esélye, hogy holnap számlán lesz?... Szeretném én ezt operatívvá tenni a Brekittyvel... Kinyalom a segged, ha abból lesz valami. Csak ne ígérgeessen, és ne szépítsen. Mondd meg ezt az öregnek. Én kérem, foglaljon állást... Muszáj sakkozni, a sok hülye bankár már az agyamra megy a papírjaival... Nem ugyanaz a papír, más papír, de a rendszer ugyanaz. Csütörtökön lecsekkolnak mindent... Most mit kérdezősködjek a semmire. Előkészítettem a másik szituációt, azt tárgyaljad le. Na, egy óra múlva hívlak, addig ezt, kérlek, sakkozd ki. Na, szia.

Elnyújtva tudta mondani ezt a *szíjját* a mobiltelefonba az én főnököm, aztán mikor lekattintotta a vonalat, cuppantott a nyelvével a fogát szíva, mint evés után némelyek.

– Most mondd meg, mért nem tudnak elintézni bizonyos egyszerű dolgokat némelyek, hogy basznák meg a jó édesanyjukat! Hadarnak, hazudnak, kapkodnak ide-oda, és nem csinálnak semmit.

– Mert eldöntetlenek. Cselekvésképtelenek. Nem tudják eltalálni a kellő mozdulatot. Az állat darab ideig fürkészkéz, aztán a kellő pillanatban ugrik.

– Ösztönösen.

– De az embernél belezavarnak az érzelmei meg az indulatai. Az emlékek meg az ábrándok vonulásai. Tudod, mint a felhők, az úgy megy állandóan. A kereszteszűdő számítások.

Úgy támadott rám, mint egy játékos állat, és ezen nevetnem kellett. És úgy rántotta le rólam a harisnyanadrágot, mint a békáról, cupp, úgy. Most egyenest mosolygott, nem olyan ferdén, ahogy egyébként nyikkantgatni szokott. Kivillantak a rések az apró fogai közt. Felpuhultak az arcvonásai, megtelt nedvekkkel az arca. Orra hegyén izzadságcsepp, mindjárt lecsöppen. Azon kaptam magam, hogy játékból védekezem. Súlyos felsőteste szőrös, még a háta is sűrű fekete, érintése, mint a fű. Magamra borítom ezt a földtömeget, és morzsolom az ujjaim közt. Betemet, temessen; a föld is lélegzik a pórusain. Gyökerek kapaszkodnak, ujjak vájnak. Valaki a kezével a földben ás. Csöppek, göröngyök. Szeretem ezeket a nedveket, a tenyerembe törlöm.

Kocognak az ablakszárnyak, szél döcögte az üvegeket, mintha fogak koccannának, röppenek a függönyök. Be kéne csukni az ablakokat. Huzat van. „Tudsz nem gondolni semmire?“, kérdezném, de tudom, hogy ő is szorong kicsit, míg lassan ki nem bontom belőle egy pillanatra, s el nem borít az erőteljesség meg a lágyság tökéletes elegye. A széken az ing alatt remeg az antenna, megszólal a telefon.

Amikor feláll, hátulról szakasztott olyan, mint egy korai homo sapiens ábrája valamely őstörténetben.

PETŐFI NÉPE – lobogott előttem egy motorbiciklis hátán a szél dagasztotta dzseki felirata. Előtte sóderrel megpakolt teherautó – kerülni lehetetlen. Vezetőm ilyenkor ingerült. Mint legnyomasztóbb élményét mesélte el, s én már láttam is a sütő holdat, hogy egyszer fatöngöket szállító kamionok mögött kellett több órán át araszolnia a szlovéniai serpentineken, alkonyatkor, bele az estébe, a kerülés legcsekélyebb esélye nélkül. Azt hitte, megvész. PETŐFI NÉPE – idegesen kapok rá a föliratra, mint egy macska: engem gúnyol ez a két szó, s én őt viszont. Amikor felerősödik bennem ez a metsző hang, rosszindulatok serkennek a nyomában, mint a vér, anyámra kiabálok, mert azt mondja, mutatja, az orrom alá nyomja, hogy, ime, ezt a kokárdát viszi haza Magyarországról, ni, és majd otthon az imakönyvébe beleteszi. Imakönyv és kokárda, ez a legszörnyűbb kombináció, ordítom, bár tudom, hogy nincs is imakönyve, ezt most csak valami ostoba hízelgésből mondta, ki a jóistennek akar hízelegni vele, mindjárt, akarata ellenére mindjárt elkezd zsidózni, vagy szidni a szerbeket – látom, hogy sofő-

rünk nagyon rosszallja a modoromat, és gyűlöl, és pofon verne, amikor azt kiáltom nekik, hogy semmit sem tanultunk a történelemből.

Tudom már rögtön, hogy közhelyeket mondok. Nemcsak az a nem létező imakönyv hozott ki a sodromból, hanem az is, hogy teljesen gazdátlan vagyok ebben a szituációban, egyedül – teherautó, PETÓFI NÉPE, mögöttem ez a férfi, akitől szerelemre hiába vágyom, hátul anyám, akivel mindig is ellenkeztem, az ostoba kokárdájával, elől én, aki anyám helyét foglalom el, mert ő mindig is elől ült, előttem két fekete térd obszécen játéka.

– Mindjárt rád mászok – mondta a férfi, amikor egy percre egyedül maradtunk. Vágy nélkül mondta ezt.

Hogy kiköpött apám, ugyanolyan köpcös és erős, és lehetetlen eltűnnöm, és lehetetlen belém hatolnia, hogy legalább elvesszek, az tesz ingerültté; a könyököknek, térddeknek és a műszereknek ez az ágboga. A végében is telefonál és tárgyal, miközben anyám rám nyitja az ajtót, mert nincs zár, és én felsikoltok, igen, a női végéből hallottam, hogy a szomszédban megszólalt a zsebében, miközben csobog a szennyvíz.

Utálok a fajtáját, ahogy padlizsánszínű zakóban, kurta lábukon, rágóval a szájukban, egyik kezüket zsebre vágva mennek végig az utcán, ha épp nem autóban süppednek, igen, mokaszincipőben, és a másik kezükben a műtűrjük a fülükhöz, a fülükbe nyomva, és nagyképpően rángatják az álvilág álhálózatát. Vagy posztmodernzöld tavaszi felöltő, mintás nyakkendő és csíkos ing:

– Rendeztétek már le azt a kurva papírt, nem bánom, ha sír is az öreg, dögöljön meg, de ezt még ma kiméretlenül végig kell organizálni, ezt mondd meg neki, hogy én mondom, és azonnal hívjatok föl onnét.

Anyám elhallgatott. Szégyelltem magam, minden miatt, a nyelvem miatt, így felindulva kettejük között.

– Halló, most tegyed le, mert fülemen a külföld – kereszteződött a telefonban két sugár.

Nem hallgattam, elszálltam, elindult bennem a film a lila házzal és a fekete kutyával, rózsaszín égbe úszó országutakon át, amint egymás mellett ülünk, de egymásra nem nézünk, a „Plitvice” Motel Plitvice-plakátjainak vízeséséig, ahol arra gondoltam, hogy ha most valóban ott lennénk, akkor is csak fényképen lennénk, hiába érne bennünket a permet; magzat koromban anyám meg apám is levetkeztek a vízesésnél, pici fotó, fekete-fehér; és tovább a jövőbe: a fekete kutya megkölykezett, és valóban elhordta a kölykeit valahova a határba; később visszaódalgot velük megint; amikor legközelebb a lila házban jártunk, volt még kettő, egy fekete meg egy fehér, mire azonban ismét befordultunk a műlugasba, elpusztult mind – az öreg maradt csak a bódé előtt, és ugatott.

– A kurva anyádat, elhallgatsz!

Zavarta a telefonálásban. A határ felé mindig akadoztak a sugarak.

– Nagyon szerencsés találkozás volt! – csapja össze két nagy tenyerét a régi autós szeretóm a régi hazámban, és teátrálisan az égre emeli szemét. Sötétített üvegű, ezüstkeretes szemüveget hord már ő is. – Ennek mennie kell! – szorítja ökölbe a kezét, mint ha engem rázna meg. – A biznisz! Te, kislányom, mindig is mondtad nekem, emlékszel, ugye, hogy csináljak már valami értelmeset! Te, itt hatalmas lehetőségek vannak! Marha jól kiegészítjük egymást! – mutat a hüvelykujjával az ajtó mögé, ahol mostani autósom koordinál.

– A vágóhidat meg fogom venni, tízmillió potom ár érte. Építészetileg remek kivi-

telezésű, kulturált, a legmodernebb, a hűtőberendezéseket lelopták, de belül jó állapotban van... Sertéseket, igen. Amint lekötöm a kapacitását... Van, van egy állatellátó is hozzá... Szóval ól. Pihentetni kell őket, nem lehet rögtön szállítás után, mert akkor stresszes állapotban vannak, és attól rossz lesz a húsa a disznónak... Abszolút higiénikus, fertőtlenítők, minden... Át fogjuk beszélni... Szíjja.

– Annyit álmodok rólad – súgja a fülemben a régi –, örülök, hogy te is benne vagy ebben. – Ismét nagy lélegzetet vesz, és kinyújtott mutatoujjal hadonász: – Ezt az országot nekünk el kell felejtenünk, csak benne kell élnünk! – bök a levegőbe. – Értetted?! – rikoltja. – Na, menjünk, mert kiszáradunk!

Balkáni húsok alatt roskad a tál, hozzá nyers vöröshagyma, túró, csípős feferóni, rizling. Tárgyalópartnerünk ezúttal egy boszniai szerb, volt generális. Vládó a magyar bűzát meg az „emberhúskonzerveket”, a bakáknak való kínai konzervet vásárolja. Bűzát, ötezer tonnát, ráadásul öt BELARUS traktort Belaruzsiából. „Szeretlek” – írja fel közben a régi szeretőm egy papírszalvétára, és tárgyalás közben felém mutatja. Az asztal alatt összeér a lábunk, mint rég. Csak mi ketten iszunk, fröccsözünk a szőlő nem látta borból; a katonával meg a menedzserrel szemben összetart bennünket az, hogy valaha, nem minden szerelem híján, többszörösen megcsaltuk, elárultuk és megtagadtuk egymást. Nekünk is megvan a magunk korrupciója: egymásra nézünk, és tudjuk, hogy a szívügyek szabálytalanok, és nem állnak hatalmunkban; ő úgy gondolja, bátran hazudhatunk is akár, édes mindegy – én félek a hazugságoktól.

– A onda szmo uvatili „zsv jezik” – meséli a szerb, aki időközben az üzletről észrevétlenül áttért a háborús anekdotákra. Hogy „élő nyelvet” fogtak, vagyis olyan foglyot, aki vallani fog. Történeteiben nem volt vér, csak vicc. A bizniszt sokkal szigorúbban vette, tárgyalás közben rejtett fenyegetéseket ejtett el, sőt üzleti gyilkosságokkal példálózott finoman. De a frontról mosolyogva mesélt.

Szóval az „élő nyelv”, akit fogott, attól függően és arra vallott, ahogy a tábornok a katonasapkákat váltogatta a fején. Amikor horvát sapkát tett fel, az a szerbekre köpött, amikor megmondta, hogy szerb, a muzulmánokra, amikor meg muzulmán kémnek adta ki magát, a horvátokra. „Uszrao sze, bogati”, reszketett az életéért a fogoly, azt se tudta, férfi-e vagy nő. Ez így cirkuszi mutatványra hasonlított – hihető volt mégis. Nevettünk. Aztán nem ölte meg, elengedte az élő nyelvet, hisz tisztí szavát adta. Nevettünk a meccseken is: a fronton a horvátok meg a szerbek egymással fociztak! Egyvalami nem volt vicc, sőt komolyabb színben tűnt fel még az üzletnél is: a muzulmánok nagy múltra visszatekintő konspirációja és terjeszkedése; mert ők a „fehér pestis”, a fanatikus banda, akik föltépett zubbonyal rohannak neki a fegyvereknek Allah nevében.

– Van nekik egy szavuk: „sejtán” – suttogta az extábornok. – Ördög! – emelte meg a hangját. – De árulót jelent. Nekik „sejtán” mindenki, aki nem ront rá az ellenségre, a túlerőre!

– Tudod, hogy a „Vládó” név azt jelenti, hogy „hatalmon lévő”? „Uralkodó”? – kérdeztem utóbb a főnökömet. – Tudod, hogy a Vládó háborús bűnös? Ratni zlocsinac? Ő maga mondta, hogy azt tartják róla. Olyan ironikus mosollyal mondta, nem is tudom, hogy büszkén vagy mint akinek mindegy. Nyilvánvaló, hogy gyilkolt. De rendes fickónak látszik. Emlékszel, amikor az Europarkban azokat az édes kis ruhácskákat vásárolta a kisbabájának? Meg a csöpp fehér kalapot? Szerinted mért árulta be neked akkor, hogy a Laci mindent elárult? Téged! Az üzleti titkokat! Hogy jár a szája a banki ügyletekről! Tisztí szó?! Emlékszel, mikor azt mondta, hogy ha a rendőrségen pofonra

emelnék a kezüket, ha csak ráemelnék, a Laci máris köpne? „Odmah pi propevao”, rögtön énekelne, úgy mondják szerbül. Ratni zlocinac! Meg hogy te kém vagy! Meg azok a gyémántok!

– Hogy lehetnék én kém, amikor nem is ismerem az ország nyelvét? Kém csak az lehet, aki tökéletesen ismeri mindkét nyelvet, és tud mozogni az emberek között.

– Én például lehetnék.

– Úgy van.

– És mit kémkedik a kém?

– Tudja az Isten.

– Titkosszolgálat. Én is kémlellek benneteket.

– Mesélj valamit, mert mindjárt elalszok. Most tört rám az álmoság. Kérlek.

Fészkelődtem.

– Gyűjtsunk rá.

– Mesélj arról, amit írsz.

– De az még nem kész.

– Mindegy. Csak beszélj.

– Egy pasas meg egy csaj utaznak a kocsiban. Suhannak. A pasas biznizsmen. Mendzser. Amilyen százzámra szaladgál manapság az utcán, mobiltelefonnal a fülén.

– Én sosem szoktam az utcán telefonálni, észrevehetted volna.

– Ez nem te vagy. Az írók nem a valóságot írják. Hanem csak merítenek belőle. Érted? Megmerítkeznek, mint a baptisták. Én kimentenélek téged a típusból. Szóval utaznak a kocsiban azok ketten, és újra meg újra rájuk esteledik. A pasas telefonál. Káromkodik. És néha megfogja a csaj lábát. Ezt nem így írom, most csak elmondom. A csaj ellenkezik, ellenkezik, aztán egyszer csak azon kapja magát, hogy szeretné megölelni azt a pasast.

– Ez mikor történik?

– Zágrábban, az utcán. Aztán felbukkan a lila ház. A papírházikó. Meg van egy állati vonulata is az egésznek: kutya, béka, sün, bogarak. Emlékszel, amikor itt a gáton átszaladt előttünk az őz? Ez az én vonalam. Szóval a csajé. A farukat billegető sündisznók. És nem nagyon tudnak beszélgetni. Hogy kicsesszek vele vagy ne csesszek ki, azt fontolgatja a pasas. Először is nem fizet.

– Remélem, nem tartasz attól, hogy átverlek?

– Nem. Bár a fene tudja. Az túl könnyű lenne, épp engem, nem? Nem nagy kunszt. Hanem a csaj, aki eleinte könnycsordulásig idegenkedik, sír az idegenségtől, amikor a pasas forszírozza, és ki van szolgáltatva neki, az a csaj valahogy megszereti azt a pasast. Azt a biznizsmen, aki taszítja. Aki le van írva, hogy hogy néz ki, meg milyen bárdolatlan, meg minden.

– Bunkó.

– Na. És a kutya megkölykezik a lila házban, és utaznak, és megint beesteledik, és békák ugrálnak át az úton. Parti Dömin. Harisnyanadrág. Nem nagyon értik egymás nyelvét. A csaj más típus. Neki teljesen mindegy, hogy ötezer vagy ötmilliárd, márka vagy dollár. Nem is érti. Kínos. Az is le van írva. És a pasas egyszer nótázni kezd a kocsiban, talán kínjában, talán valami érthetetlen megkönnyebbüléstől, és danol Dorozslótól Újvidékiig, nótákat meg operettslágereket, mulatságosan öblösíti, kiereszi a hangját, a csaj meg könnyesre neveti magát. De ezt lehet, hogy kihúzom. Figyelsz te egyáltalán?

– Figyelek, persze. Csak egy kicsit gyenge vagyok, tudod, a tegnapi áraműtés miatt.
 – Olyan lehetett, mint egy elektrosokk.
 – Odaragadtam. A másodperc tizedrészén múltott. Ha nem lököttem el magam... Így is átmosta az egész testem. Na, folytassad. Két-három nap kell, hogy elmúljon.

– Az a pasas néha nem is tudja, hogy a csaj a világon van, meg hogy mi a neve. Mondd, mire vagy te használható, kérdezi utánozhatatlan hangütéssel.

– „Mondd, mire vagy te használható?” – így?

– Még határozottabban. Felnyerítve. „Mondd, mire vagy te...?” Ő ugyanis mindent használ. Még a hitét is benzinnek használja, hogy nyomulhasson előre. Istent is használja, hogy garantálva legyen a nyomuláshoz szükséges mindennapi derülátása. Azt mondod, nem a pénz érdekel. Elhiszem. Azért törtetsz, hogy működj. Működjön az életed. Azért működsz, hogy törtess, és bele ne törj. Hogy erősnek érezd magad, mint az erősáram. És ne kelljen így tépelődnöd, mint nekem.

– Az a szenvedés, amit te csinálsz nap mint nap, az... – legyintett – az egy kalap szar, az semmi.

– És a pénz? Az valami? A pénz csak ugyanolyan magyarázat, mint az Isten. Önmaga oka és célja. Az egyik etalont a valóság teljes mértékben igazolja, belátom. Érdemesíti. Érmesíti. A másik etalont ennek a valóságnak a szellemisége aranyozza be. Teszi be a széfbe, a Világbankba, hogy ne kelljen gondba lenni miatta. Az Isten meg a pénz teneked a fej meg az írás. A te Istened neked a legkeményebb val...

– De én a feltámadásban hiszek! Hogy egy más formában...

– a semmibe forgatva...

– újjáéledünk. Olyan nincs, hogy semmi.

– Te valóban nem érzed? Az ürességet sem? Soha?

– Mindig van valami. A többi: agyrém. Na és mi lesz a vége?

– Semmi. Nem lesz hepiend.

– Mért?

– Beesteledik, mint annyiszor. Az úton átszalad egy őz. És erről a csajnak eszébe jut a történet, amit a pasas mesélt neki egyszer egy vendéglőben, egy görög vendéglőben, tudod, a vadászatról. Még csak nem is vadászott. Odatelefontak neki, hogy jöjjön ki az erdőbe, nagy a zsákmány, nem győzik földolgozni az állatokat. Nyúl, vaddisznó, róka, szarvas, elfelejtettem már, tele volt hordva a tisztás a tetemekkel, és akkor a pasas, a legjobb böllér egyébként – apám is az volt, mondtam már? –, csinálja a dolgát. Ilyenkor csupa vér meg húsfatát a fű, látja a lány, ahogy a pasas a vendéglőben meséli, mutatja is néha a nyisszentéseket, ért hozzá, a belsőségeket ilyenkor kidobálják, azt majd megeszik a vadak, elég szörnyen nézhet ki egy ilyen terep, a lány elmenne egyszer, mondtam, hogy majd a vágóhídra is el akarok menni, ha megveszed, és akkor a pasas megdermed és megrándul, mint akit erősáram ért. A karja a szarvas hasában, könyékig, belezi. A kezébe akad egy bot. Hogy mi a fene ez, csodálkozik, és rángatja ki, tépné, de nem jön. És akkor hirtelen megpillantja: egy őzmagzat. Őzike. És akkor elrántotta a kezét a pasas hirtelen, és elszaladt, és fölkapta a konyakosüveget, és itta, mint a vizet, és ezt a képet is látta a lány, a palackot a száján, a kortyokat, mert a pasas soha nem szokott inni. Szóval ezt még le szeretném írni, ezt a jelenetet. Hajnal volt, ugye?

– Reggel.

– Világos.

– Igen.

– Hogyhogy látom ezt a képet? Az erdőt, ősszel, az egész vörhenyesbe játszik, a vadászszizmákat, a tetemeket, a nyúzott irhát, a szétdobált húsokat, a párát. Hallom a vadászok hangját, ahogy susog az avar, a gallyak ropogását. A csípős erdőillat meg a vér, a kibontott hús meleg szaga... Kürtszót is hallok, mint a mesében, vadászkürt. Pedig nem is láttam szarvast ilyen közelről, csak egyszer álmomban, és képzeld, az az igazság, hogy megcsókoltam! Ahogy mondom! Csodálatos csókja volt, érdes a nyelve, göröngyös, és földízű volt a szája. És az jó volt, a földíz. El tudod képzelni? Annyira erotikus és páratlan íz. Leírhatatlan. Szóval talán ezzel fog befejeződni. Az élő szarvassal.

Orbán Ottó

MI VAN SCHUBERT DALÁBAN?

Egy szál virág Vas István strójára

Schubert dalában, Schubert dallamában,
drága barátom, bizony a halál van.
Édessége azért mondhatatlan édes,
mert mélységes mély, vad keserűség ez,
a szultán méregcseppje kristálypoharad alján,
az árny, mely mindig ott áll minden mátká balján,
amelytől elsötétül az édes, édes élet,
és kihangzik belőle az Utolsó Ítélet,
nem villámló szavakkal, de zengő zongorával,
a moll akkordok összhangzattanával,
Schubert dalával, Schubert dallamával.

Schubert dalában, Schubert dallamában
minden hangban hallható halál van,
mégsem úgy hallgatod, hogy halálra váltan,
kacérkodsز és táncolsz, vigadsz, mintha bálban.
Egy szekérderék halál túl sok a halálból.
Schubert kábítószer-túladagolással ápol.
S belőve bolyongsz az öldöklő világban,
hol a gyors pataokban pisztráng, a réten vadvirág van,
s látsz egy sötét erdőt, mélyén rőzsetűz ég,
s meggyakod ott a Halál és a Lányka szűzét,
izzol a zene ölében, halhatatlan lángban,
s föltámadsz a halálból, mint Ó a Bibliában,
Schubert dalában, Schubert dallamában.

Tandori Dezső

THOMAS BERNHARD ÉS VAS ISTVÁN SCHUBERTJE

*„...éltük, nem azt, amit akartunk,
Csak amit lehetett”*

(V. I.)

Mit akart az az egy cirkuszigazgató ember a Bernhard-szindarabban, mikor társulatát – bohóc, lovárnő, mit tudom én – Schubert VONÓSÖTÖS-ének erőltetésével boldogította volna? Az ágy alá örökösen elcsúszkáló hegedűgyanta, mint másutt „az urban-csicsi módszer” a köznapok stupiditását jelképezte, a fontosság blódlíjét, a nélkülözhetetlenség nyomorát, a kellékek röhej mivoltát, a magunkét, hogy ilyen köznapokat élünk fontoskodva, kellékek kellenek a magasztos eszmékhez, igen, amilyen fennkölt-ség például ez az ötlet, hogy az embereknek művelődniük kell, lásd a világ némely térségének rendszereit, semmi jobbra nem váltott jelenüket, akár ezt, amikor nem kell művelődni, s a többi. Erőszaktevés esik Schubert s a zeneirodalom egyik legmegrendítőbb műve révén, a VONÓSÖTÖS velőig hatoló, komor ünnepélyessége, halálmotívuma, mely – régi szóval – katarzist invokál, kínos paprikafűzés-madzagává lesz, még annál is rosszabbá, vécéláncot helyettesítő spárgává, melyre a meggyötört főszereplők vagy magukat, vagy kínzó igazgatójukat kötnék nyilván a legszívesebben. A zene sem boldogít, ha boldogságotat mástól kell várnod, ha egyébre vagy hivatva, semennyiben sem a zenére... vagy hát nem aktívan, illetve semminő aktivitás nem lehet üdvös, ha akkor látnád eredményét, mikor a hátad közepét, s nincs oly érték, melynek végtelen skálán mozogna a felhasználási lehetősége, sőt kell-e használnunk egyáltalán az értékeket, szükséges-e – ha külső, ha benső – parancsra „fejlődgetnünk”, tanulgatnunk, amatőrködnünk, és miféle hatalmi viszonyok azok, melyek – minden hatalmi viszony magában hordja ennek lehetőségét? – a szépet, a jót és nemeset egyközpontúlag meghatározva, számos anarchiahullámzást, persze, csitítva, egyenáramúsítják azt, ami épp szabad-hülyeségében, kisszerűségében igazi, hérakleitoszi, örök reménnyel változó? Nem fog változni jottányi se jobbra e világon, ha Schubertet erőszak-kényszerítésre kell játszani. Gyűlölet fakad a dolgok-teljes zenéből is akkor.

El, persze, semmi sem intéződik, amiként úgy sem intéződne el igazgató és „artistaínak” szerencsétlen viszonya, ha nem kéne VONÓSÖTÖS-t gyakorolni, legföljebb jelentenebb – magához hívebb – maradna az unt, nyűvő és nyűtt idő. Tenné mindenki a kötelességét, mellyel némi szabadidőt vásárol meg, s akkor már végképp azt csinálna, amit akar, amit bír.

Vas István könyve, a versgyűjtemény két kötete – MIT AKAR EZ AZ EGY EMBER? – 1970-ben került a kezembe, kérés kíséretében, nem írnék-e róla, s ez akkor meg is történt, az ezzel kapcsolatos dolgok eseménytörténete nem tartozik ide, bár jóval érdekesebb lehet csekély „Schubert-mondandómnál”, nem tartozik ide, mégsem függetleníthető attól a jó érzéstől, mely most már – végre zavartalan kontrapunkt – Vas könyvét újra elővéteti velem.

Hogy akkor Schubert. Mert emlékszem. Ha...

Az ÖTVEN FELÉ verse, az. Istenem, istenem, ahogy Ottlik mondja; magam akkor harminckettő se voltam, Vas hatvan felé közeledett, kicsit jobban már, mint én ma. Az ÖTVEN FELÉ: szépséges meditatív vers. Megannyi sora akad, mely a magyar líra idézetkincsének része. Ahogy a végén „*az éj, a bor, a cigaretta*” elfogy, elfogyott, miközben „*csillagokba*” megy poklával és üdvével az „*egy ember*”, s „*kések, csövek közé*”. De: „*Még utóljára ezt a cigarettát! / Egy Kossuthot, hogy jó mélyen beszévjam...*” És még egy pohár badacsonyi vörösset, két ss-sel, így hallom, az is utolszor jön, rárimel a soha többet, és a lassú ivás – halottaimra gondolok, nagyon elszomorodom – ezért: „*mivel a búcsú ez, / Arra, ami volt, van, és újra lesz*”. Csak Vas mondja ezt így, magam inkább: „Mi lesz? Ez van.” Ez az élet. A halál, magunké is, szeretteinké csakígy: „Mi van. Ez volt.” Sőt fájóbban: „Mi lesz. Ez volt.” Már semmi sem kérdés. Sírí lobogónak a fejfára, az i-re pontnak tett képregénybuborékként, a t betűről lengeni: ez írható.

A meditáció nem tud a halálról. Ideje örökidő. Schubert hetedikje, a C-dúr, a koncertműve, miután is otthon bor, cigaretta és vers, elfogyó éj jön: „*az allegróból és az andantéból*” összeállítja az emléket, az ifjúságot. Ahogy Vas „ötvenes verse” nekem ezeket az emlékeimet. Istenem, istenem, még a madaraim előtt voltam. Azóta elmúlt a teljes életem. Alig kérdés a „mi lesz”. Tessék, két Vas-sor, mi is állt össze: „*Minden, amit akartam, / És minden, ami nem lehet.*”

Fájón rimel erre az EGY ESTE A NÉGY SZÜRKÉBEN, egy másik Vas-alapvers. A „*rettenetben felragyog*” a Lényeg – mi is az? –, és élünk, mondja Vas, és éltük „*nem azt, amit akartunk, / Csak amit lehetett*”. Mit akart tőlünk ez a titkos élet? Mik is ezek a csoporttitkok, rétegtitkok, életkortitkok, egyéni titkok, melyek mellett napra nap ott ülünk járművön, presszó teraszán, ott megyünk el szomszédságukban csarnokok kapujánál, mozi-terembe vetődünk velük, teljes-közös magányba, idegenségbe, mik ezek? A zene összerántja hirtelen, vonóként, az egymástól távoli pontokat, a tételek „*szövevénye*” – Vas szerint – „*A fődallamhoz visszatérve / Kizengeti a mámort, a finálét, / Együtt az életét meg a halálét*”. A nagy dúr-zene előhossa Vas emlékezetében az öreg, nagy szobákat, és a Város, melynek „*közepében*” ezek álltak-tátongtak-otthonoskodtak, barnállottak, a Város nagy V-vel íródik. Isten tudja, mondom. Nekem is annyira Budapest van most, semmi más... mert magányért Bécsbe megyek néha, és Londonba már csak emlékezetemben. A bor, a cigaretta, az éj, ahogy elfogy, a zenék, melyeket a magnóba lökünk, hallgatjuk itthon délutánoként, egyszer elmaradnak, egyikünk egyszer itt is meghal, ennek örök előderengetése az én számomra most Schubert, s egy éjszaka, mint Jékely mondja, mint az Aliz madaram, az utolsó szerelem, én is kiégek. Ezek a dolgok jutottak eszembe a Schubert-évfordulón, és örülök, hogy egy régi kapcsolatnak, két ember becsületesen formálódott, tisztelő, igyekvő kapcsolatának emléket rakhattam. Itt a két embert úgy értem, hogy Vas István és e sorok írója.

Hát köszönet, Schubert.

BÉCSI KVINTETT

In mem. Franz Sch.

I

Ez hát a búcsú Béctől,
vagy épp csak este van,
maradj-menj mivel ér föl,
kettős bizonytalan

az elintézhetet-
len kész van, alkonyon
túl inkább nézheted
mint reggel, ablakon

inneniből, a székről,
a túlt, hogy a tető
élére kerti mélyből
rigó száll, szeldelő

hangvariációkat
rikolt, sípol, rezeget,
de nyugvó állapotnak
meghunyászkodni kedved

otthonra hagyod. Ajtód
puhán kattán, a lift
lesuttyant, persze, megvolt,
csak itt marad – ez, itt:

II

ezért inkább a bú-vert
utcák, Külső Övön
túl, utca, merre Schubert...
nem is tudom... övön

aluli kérdés ez,
csékélyebb, amiben
járok, az alkonyéghez
semmim el nem viszem,

én várok, de mitől is,
valamit, a plakátok
– értük? de isten őrizz –,
semennyire se látok

elfedéseken átal,
ajtót nyitok, a bejzli
azzal a ragyogással
– a délivel – „kirejti”

elém árnyékomat, mely
Ellen-Slemil, azóta
ürült hely, hült kehely,
keserv se, régi nóta,

két láb rugózva rója
a... semmi, köznyi hely.

III

Kolbász a Nassolón,
valami tél-napon,
egyszerre tavasz-szombat,
hogy mennyien tolongnak!

Haza mazsola, lakk,
kréker a Szuszinak,
a kutyunak, hiányzik
az, hogy semmi hiánycikk

nincs vak széncinegének,
Andrea, kellenétek,
ez egy bolt, Gumpensdorfer
Strasse, kicsit sírnom kell.

Állok a mozinál,
semmi jót nem kínál
londoni lovas újság,
de pletyka, meg újdonság,

amiről lemaradtam,
ugyanolyan alakban
megvan megint, leint,
folyik a rendszerint,

önkéntes fehér-rendőr
int, srácok jönnek fentről,
valami iskolából,
lábam is át-téblából.

IV

Franz Sch., nem is tudom,
mi volt a baj. Olyan
– nem is tudom, nagyon
kész közképzete van,

mi volt, milyen. Veréb-
csoport Palmers-plakátnál,
pogácsám tört belét
dobálom, kicsit hátrál

– jobb látószögbe – a
képzetkör sugara,
pedig minden lehet,
csak nem kell semminek.

A zenedarabok,
a képek, a leányok
– mondhatni így? –, konok
hírfecnik, vas korálok-

ként korlátok, ábrás
levélládák, tuti
totóhelyek, cirádás
vakablakok, buti-

kok, hegedűk, fakult
leplek, szinte kimúlt

V

piros-fehér szerelvény
ablakai az Öv
hídján, Párizst figyelném?
szédülök? vagy mi óv?

Miért nem vagyok itt?
Bécsben, és mégse Bécsben?
Megveszem könyveit,
ami elképzelésem

rendszer, képzetem
könyvei, a kusza
óhajé, jön velem
képzetrendszer-haza-

térés célja. Kevésnyi
fordítás-ügynöke,
befejezi a bécsi
bumlizást. És vele

már csak a Déli Bánhóf
savanyabora löttyen,
mindegy, hogy mibe ártódsz,
többre, valami, közben,

lesz. Semmi véle nem lesz,
így köt – hogy el! – a helyhez.
Ki, mi? Csak légy türelmes.
Ez minden. Újra eltesz.

Petri György

SCHUBERTRŐL

A zenéhez nem sokat értek,
szabatosabban szólva: semennyit.
Valószínűleg ezért vonzódok a vokális
műfajokhoz: a szöveg járszalagja segít.
Meg aztán: vonzódok az *emberi* hanghoz,
ehhez a megemelt, de mégiscsak
beszédszerű képződményhez. Tudom, hogy
ez meglehetősen parlagi és primitív
hozzáállás, de hát a zenét nem
a szakértők számára szerzik.
Schubert bizonyosan nem a vájtfülűeknek
és muzikológusoknak. A humor és pátosz
ezen különös keveréke, mindig
a „halál árnyékában”, de *önsajnálattal nélkül*.
A „Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus”
hívős mérték- (és távolság) tartása:
példaszerű. Száraz ténymegállapítás.

S közben: jó kedélyű,
tréfát kedvelő, kövérkés, pici, cvikkeres ember.
Elég volt neki, hogy ő tudja magáról:
zseni. Bár ebből se csinált nagy ügyet.

Tóth Judit

IMPROMPTU

Míg hangszerelné fájdalmát öröme,
fölveltet hullámos hangzatot,
figyel kerekülő, holdas körökre,
a kín elmúlik, mintha már örökre,
míg széles szárnyal száll fel a szonáta.

Oly bőkezű, gyöngéd, havas világra
nyílik rá kristályos ablakú háza.
Röpködnek ott sirályok, seregélyek,
kis cinkék. Ki tudná, hogy az enyészet
nekivadult ereje tartja fogva.
Az erőteljes, szelíd dallamokban
liliom úszik, újjászületés,
meg nem fürödhet bennük szenvedés.

De bűvös hegyi patakokban,
hol a dél tüze belelobban,
a habzó víz játékosan mutat
iramló szürke-kék piztrángokat.

S az éjszakában trappoló lovas,
meg a föléje hajoló magas
király-szörnyeteg roppant vágatása,
ki a gyermeket keresné halálra,
torz alakja, éjsötét köntöse:
nem démonok drámája, csak mese.

Ahol sima, tündökletes tavak
és üvegvilámlású vizesések
üde suhogással visszhangzanak,
az éj szakadéka csak még vadabb.

Tündérek játékokat keresik,
arpeggiók megbűvölt grádicsait,
föllépkednek kis táncos lábaik,
járva tört hangok billentyűzetét,
beszívják a titokzatos zenét.

A tiszta és önkéntelen nemesség
belső életét hiába keresnék,
lakat függ a mélybe vivő kapun.

Csak néha hullámoztatja az ének
fonákját tükrös felszínének,
olykor egy-egy akkord engedi át
a sorsszerű mély melankóliát.

Kukorelly Endre

ICH LIEBE ES

, kezdjük így. Aztán nyomban be is fejezhetnénk azzal, amivel Roland Barthes sem röstelli kezdeni *A romantikus dal* című írását: „*Ma este újra hallom azt a mondatot, amivel Schubert Nr. 1-es vonóstriója Andante tételét nyitotta – tökéletes mondat, egység és sokféleség az egyben, a szeretet igaz mondata – és megint egyszer bizton állítom, milyen nehéz is arról beszélni, amit szeretünk.*” Ne is beszéljünk róla. Németből nagyjából visszafordítva, ráadásul. Ráadásul este van, komoly csillagokkal.

Én, ha szabad ilyen durvát mondani, már jó ideje nagyjából elvesztettem az érdeklődésem a zene iránt. Nyilván lejárt bennem egy program, a mindent és mindenféle interpretációt meghallgatni akarásé, a programok szép lassacskán lejárnak. Már nem érdekel úgy, mint egykori igazán sznob koromban, ha pedig mégis meghallgatok ezt-azt, számomra újat, és, persze, tetszik is, annak többnyire külsőbb okai vannak. Például valaki koncertre hív, elcipel, beszerzi a jegyet, vár rám a művészbejáratnál, érzem magam kifejezetten megtisztelve. Érzem is. Vagy épp csak elméláztam, véletlenül úgy marad a rádió, bekapcsolva, és én is úgy maradok, mert hallok egy szépet. Szép, tényleg szép, igen. Persze, ez a dolguk, zenélnék, sugározzák, erre van megrendelés. Mégis, ilyenkor az jut eszembe, hogy igazából lehet-e, mert lehet, ámde hogy lehet bizonyos darabok megismerése és eljátszása után *nem azt* újrjátszani, megint és megint, és ismételni csak a végtelenségig. Vagy inkább abbahagyni az egészet, mint másba kezdeni. Schubert *opus 100-as triója* vagy a *d-moll vonósnégyes* Andante con moto tételei után, a *Forellen-quintett* Andantéja, a *C-dúr vonósötös* Adagiója után. „*Annyira tetszett, hogy*

meg kellett ismételni”, körülbelül ez, mert ha tetszik, meg kell ismételni, és ha az is tetszik, akkor azt is. Tetszik, ez alul van fogalmazva, egyszerűen összeszorítja a szívem. Csak elfáradni lehet, nem betelni, akkor viszont legyen inkább csend.

Április 4-én éjszaka autóval Pest felé végig remekül lehetett látni a most nem jut eszembe, milyen nevű üstököst. Elég mulatságos volt, mert mintha mutatta volna az irányt délkeletről északnyugatra. A romantikusok nyilván ilyesmiktől indulhattak be. Vagy csupán felhasználták? Kihasználták? Bár igazán nehéz egy csillagoktól – bocsánat, de tény, hogy – elképesztően ragyogó égbolttól, pláne ha még ilyen fénycsóvája is van, be nem indulni.

Épp Bukarestben voltunk, és én másnap reggel Berlinbe autóztam.

Nem felhasználni már nem olyan nehéz.

Az út szépecskén kanyargott, és az üstökössel az volt a helyzet, hogy hol jobbról látszott, hol meg balról. Valahol Kunszentmárton magasságában meg is álltunk csodálkozni, hogy most miért *azon* az oldalon megy, kicsit bámészkodtunk, kiszálltunk, de aztán gyorsan vissza kellett ülni, mert csipős hideg volt. Winter, Reise.

Franz Schubert alacsony, kövérkés fiatalember, tokával. Komoly, nem nagyon barátságos. Még csak nem is. Nincs sok önbizalma, ez később némileg javul („*az állam kötelessége volna eltartásomról gondoskodni, hogy szabadon és gond nélkül komponálhassak*”), ám az önbizalom valahogy mintha a szerencsével volna összekötve, és Schubert, mondjuk így, nem szerencsés. „*Unterthänigster Diener*”, így írta alá, legalattvalóbb szolgál, ezt a fordulatot volt szokás, úgy látszik, használni, amikor az ember helyettes karnagyi állásra pályázott. „*Kissé darabos*”, mondja róla egy barátja, Holzapfel. A világot szépek tartja, így Bauernfeld, a librettistája. „*Die Erde ist ihm schön.*” Szép, változatos baráti kör. „*A házban, ahol lakom, 8 lány található, szinte mindegyik [könnyen el lehet képzelni!] csinos.*” Ez például tényleg így is van, beynahe alle hübsch, lásd: O. E. Deutsch Schubert-dokumentumgyűjteményét, Lipcse, 1964. Így van.

Például, ez mennyire ismerős *még csak nem is*, vegyük azt, hogy 1816-ban Schubert egyik barátja ömlengő levél kíséretében elküldi az *Erlkönig* partitúráját az öreg Goethe-nek, aki még csak nem is válaszol. Aztán ezt 1825-ben megint lejátsszák, Goethedalogok füzetei Schubert nyálkás levele kíséretében, ámde nincs válasz. Na most vagy nem szabad megöregedni, ekkora nagy embernek lenni, vagy pedig valamit kurvára nem szabad. G. rendkívül jelentékeny sportsmann volt, igazi győztes, udvari tanácsos meg minden, például, hogy egy másik példát is említsek, Hölderlint is *lehölterleinezte*, már 1797-ben.

A *h-moll szimfóniát* 1822-ben írta Schubert. 1865-ben mutatták be, negyvenhárom év múlva. Úgynevezett befejezetlen szimfónia, pedig hát: elkezdte, aztán befejezte.

Schubert Lichtenthalban született. Bécsben és *nem*, mert Lichtenthal az egykori Bécs külvárosa. Olyasmi kisemberek lakták, akik nagyjából sejtették, hogy néhány utcával odébb, az első kerületben *hogyan* is van eggyel följebb, a gyerekeik pedig tehetséggel meg némi hihetetlen szerencsével följebb is kerülhettek. Ha nem is épp *azzal* az eggyel följebb. Schubert a Hofsängerknabe zöglingje volt, az jó indulásnak. A városnak ezek a részei „*mintha idegenül tekingetnének egymásra. Méghozzá úgy, hogy az egyik feljebből néz*

le a másikra”. Az ilyesmit nemigen lehet behozni. „*Bizonytalan helykijelölés*”, ahogy Heimito von Doderer írja, egy lichtenthali fiatal lány csak bizonytalanul jelölheti ki a helyét egy „*valahová máshová*” tartozó fiúnak. Doderer Lichtenthaljában olyan emberek élnek, akik „*csak sokkal később léptek színre*”, nagyjából száz évvel később, és abból a valamikori külvárosból ma, újabb száz vagy mennyi év múlva valószínűleg már semmi nem látszik, mégis, ezt a filmet valahogy visszafelé is el lehet indítani. Meg aztán ki tudja, mi látszik és mi nem.

Wiepersdorf, 1997. április 11.–május 23.

Theodor W. Adorno

SCHUBERT

Bán Zoltán András fordítása

„Az egész haszontalan testet eluralt a transzparencia. Fokozatosan fénné vált. A vér ragyog. A tagok érthetetlenül mozognak egy gesztusban. És az ember immár nem más, mint jel a konstellációk között.”

(Louis Aragon)

Borzongás fogja el azt, aki a Beethoven és Schubert halálozási éve közti küszöböt átlépi, hasonlóan ahhoz, aki a morajló, felmagasló, kihűlő kráterből a fájdalmasan finom és fehéren nyugtató fényre lép, és a védtelenül elterülő magasság lávafigurái előtt sötétlő bozótost megpillantja, hogy végül, már közel a hegyhez és mégis messze magasan a feje fölött, felismerje az örök felhők vonulásának útját. A szakadékból olyan tájra lép, amely körülveszi e meredélyt, és amely egyedülként teszi láthatóvá feneketlen mélységét azáltal, hogy hatalmas csendjével körülkeríti, és készen áll, hogy magába fogadja a fényt, mely az izzó masszából korábban oly vakítóan vágott felé. Meglehet, Schubert zenéje nem mindig tartalmazza a tevékeny akaraterőt, amely a beethoveni természetkép központi fogalma: a barlangnyílások és aknák, melyek e tájat barázdálják, ugyanabba az alvilági mélységbe vezetnek, ahol ez az akarat fogant, és megjelenítik e hatalom démoni képét, amelyet a gyakorlati ész tevékenysége időről időre képes volt legyőzni; de a számára fénylő csillagok ugyanazok, mint amelyek elérhetetlen ragyogása után oly mohón nyúlt a kéz. Ilyen szigorú értelemben kell a schuberti tájról szólni. Semmi sem hamisíthatná meg jobban zenéje tartalmát, mint az, ha megkísérelnénk, hogy belőle – ha már nem hagyta, hogy közvetlenül személyiségének egysége alapján értelmezzük őt, mint Beethoven – olyan személyiséget konstruáljunk, akinek eszménye valamiféle virtuális középpont volt, amely körül a diszparát elemek elrendeződnek. Minél távolabb kerülnek a schuberti zene elemei ettől a belső emberi vonatkozási ponttól, annál láthatóbbá válnak annak az intenciónak a jelei, amely egyedül érvényesül az ember csalóka totalitásának romjai fölött, és amely szerint az ember önmaga

által meghatározott szellemből állna. Az egykori idealisztikus forgatókönyv éppúgy elrugaszkodott, mint az elkapkodott, az „érzéki egységről” szóló fenomenológiai kutatás; a schuberti muzika sem zárt rendszer, sem céltudatosan növekvő virág, hanem a valóságkarakterek együttesének színtere, de nem teremti, hanem befogadja őket, és csak ha emberek fogadják be, akkor válnak kimondhatóvá. Ez persze nem jelentheti azt, hogy Schubert zenéjében ne volna semmiféle része a személyes alkotóelemnek, és azt sem, hogy tökéletesen elhibázott volna a közismert képzet, miszerint Schubert, saját énjének lírikusa, minden további nélkül, cenzúrázatlanul fejezte volna ki, amit pszichológiailag meghatározott lénye éppen érzett; ám éppoly téves lenne ama felfogás is, amely Schubertet, az embert kiiktatná zenéjéből, és őt – a bruckneri frazeológia mintájára – a tökéletes kinyilatkoztatás vagy az isteni adományok gyűjtődényévé tenné; hiszen a művészi intuícióról szóló beszéd, az alkotási folyamat rossz pszichológiai értelmezéséből és a kész képződmények válogatás nélküli metafizikájából alkotott zavaros kevercsként, mindig csak akadályozza a betekintést a művészetbe. Mindkét elképzelés azonos voltaképpen, jóllehet a felszínen hevesen konfrontálódhatnak, és egyikük azonnal kioltja a másikat. Mindkét képzet a lírairól alkotott téves felfogásban gyökerezik, amely a lírait, hűen a XIX. század ádázul túlnövesztett művészetszemléletéhez, valóságosnak tekinti, a valóságos ember részének vagy a transzcendentális valóság szilánkjának, miközben művészetként a valóság lírai képe is marad, és pusztán abban különbözik más képektől, hogy megjelenése a valóság behatolásának lehetőségével kapcsolódik össze. Ezzel új meghatározást nyer a szubjektív és az objektív elemek részesedése a lírai elembe, amely a schuberti tájat alkotja. A lírai tartalmak nem teremődnek, legkisebb sejtjei ők a létező objektivitásnak, mintegy azok képeiként állnak, miután az objektív állapotok nagy formái már régen elveszítették a maguk autoriter jogát. E képek eközben nem úgy hullanak a lírikusan nyitott emberi lélekbe, mint a fénysugarak a növényzetre: a műalkotások sohasem teremtmények. Sokkal inkább az emberek által telelőtt céltáblákhoz hasonlíthatók: a megfelelő találatszám után átfordulnak, és hagyják, hogy átderengjen rajtuk a valóság. Az erő, amellyel eltalálják őket, emberi, nem művészi: emberi érzések mozgatják. A lírai képben rejlő szubjektív és objektív különbségét is hasonlóan kell felfogni. A lírikus a képben nem közvetlenül képezi le a maga érzéseit, az érzés csupán eszköz, hogy képpé rendezze a valóság páratlanul apró kristályait. Nem maga a valóság hullik bele a képbe, hanem önmaga ábrázolódik benne, és az ember műve annyi, hogy leleplezze a képet. A képalkotó leleplezi a képet. De a valóság képe mindig a történelemben áll. A kép története önnön szétesése: a valóság látszatának szétesése mindama tartalommal, amelyet magától gondol, és a valóság transzparenciájának feltárása által azoknak a valóságtartalomnak a felfedése, amelyek rá vonatkoznak, és amelyek csak e szétesésben lépnek elő tisztán. A lírai kép szétesése szubjektív tartalmainak szétesése egyben. A lírai műalkotás szubjektív tartalmi csak a mű anyagi részeit alkotják. Velük a leképezett valóságtartalmaikat eltalálják csupán; a kettő közti egység a történelemhez tartozik, és felbomlik. Így aztán a lírai képekben nem a konstans emberi alapérzések maradandók, ahogy azt a természethívő statika megkívánná, hanem azok az objektív karakterek, amelyeket a műalkotás eredetében a mindenkori múlt érzések megérintettek; a szubjektive értett és reprodukált tartalmaknak eközben ugyanaz a sorsuk, mint csak a nagy, az anyag által meghatározott formáké, amelyeket felold az idő. Dialektikus az összeütközés a két hatalom között: a csalóka örökkévalóságban a csillagokból kiolvasott formák és a tudat immanenciájának anyaga között, amely levezethetetlen adottságként már ko-

rábban leülepedett; most széttörik mindkettő és velük a műalkotás átmeneti egysége: a mű kettejük múltjának színtereként nyílik meg, és végre szabaddá teszi azt, ami a valóság képein a műalkotás törékeny burkává emelkedett. Ma vált csak evidenssé a schuberti zene tájképszerű karaktere, ahogy csak ma akadt olyan mérőőn, amely képes lemérni a beethoveni dinamika luciferi mélységét. A schuberti tartalmak dialektikus felszabadítása a romantikát követően teljesedett be, amelyhez ő maga aligha számított volna magát. A romantika Schubert művét szubjektív kijelentések jelbeszédének olvasta, formaproblémáit banális kritikába fojtotta; a belőle kivont pszichológiai közléseket dinamikusán túlnövesztette, és oly sebesen kimerítette, ahogyan csak a rossz végtelen meríthető ki. De Schubert művének jobb részét hátrahagyta mint maradékot, és vele a kiáradt szubjektivitás üres tereit; a poétikus felület repedései jól láthatóan telítődtek meg ama fémmel, amely korábban a lelki élet megragadható megnyilatkozásai alatt volt eldugaszolva. Hogy a felkavarodó szubjektivitás elbukik a mű valóságkarakterében, azt Schubertnek, az embernek az alakváltása tanúsíthatja, amikor is förtelmes tárgya lesz ama kispolgári szentimentalizmusnak, amelynek irodalmi formáját Rudolf Hans Bartsch agyalta ki a „Gombácska” (Schwammerl) figurájában, és amely titokban ma is uralja a teljes osztrák Schubert-irodalmat; hogy mindez a romantikus Schubert-imagináció záródarabjaként a „Három a kislány”-ban semmisüljön meg véglegesen. Mert hát oly kicsivé kell az embernek lenni, hogy ne zavarja túl sokáig ama távlatot, amelyet ő állított fel, és amelynek bűvköréből nem volt kiűzhető teljesen, hanem azt, legcsekélyebb staffázként, a kép szélén kellett benépesítenie; ez az alakmás ugyancsak illik ahhoz a határozatlan Schuberthez, aki – masamódok gúnykacajának tárgya a maguk körében, és ő maga is része e körnek – belemerül az erotikus tanácstalanságba, ez a figura valóban jobban megfelel zenéje *genuine* képének, mint a *Vormärz* álmodozója, aki makacsul a csermely mellett ücsörög, hallgatva annak zúgását. És jogosabban is kapcsolódik a „Három a kislány” képzele Schuberthez, mint Mozarthoz vagy Beethovenhez; a biedermeier szociálisan determinált vonzódása a zsánerkép-levelezőlap iránt, amely a Schubert elgiccsesedéséhez tartozó impulzust felszabadította, az életműben az egyes részek marandóságában mutatkozik meg, ahogyan az birtokába veszi a schuberti tájat. Meglehet, a schuberti formák marandósága véges, míg a mozarti és beethoveni forma töretlenül némán tartós – amiről persze csak akkor lehet döntenie, ha már alaposan rákérdeztünk ama formákra –, a zavaros, banális, mókás és a fennálló renddel szociálisan fölöttébb inadekvát potpourri világa garantálja Schubert témáinak második életét. Az egyvelegben a mű elemei, amelyek a szubjektív egység alkonyakor szétszóródtak, új egységbe rendeződnek, amelyet mint olyat nem lehet ugyan legitimálni, de amely csupán csak az egyes elemek összehasonlíthatatlanságát bizonyítja, miközben közvetlenül szembesíti őket. A téma mint téma tartósságát a potpourri garantálja. Téma kapcsolódik itt témához, anélkül, hogy ebből le kellene vonni a változás konzekvenciáit. Nincs téma, amely meg ne halna, amely képes lenne a másikkal való ilyen kitüntetett rokonságot elviselni; rémületesen halálos merevség dermedti a XIX. század operaegyvelegeit. De Schubertnél hemzsegnék a témák, anélkül, hogy medúzaszerű alakká alvadnának. Mégis e témák vakon választott gyűjteménye nyitja meg az utat eredetükhöz – és ezzel egyidejűleg, mintegy visszafelé, a schuberti formákhoz vezető bejáratot. A potpourri ugyanis – mint afféle zenei kirakójáték – jó szerencsével a műalkotás elveszett egységének visszanyerésére tesz kísérletet. De csak akkor van erre esélye, ha az egység maga nem szubjektív termék volt, amely a szerencsejátékban sosem engedi, hogy hazavigyék, ha-

nem a sikerült képek konfigurációjából nőtt ki. Ekkor úgy tűnik, hogy az a fajta Schubert-értelmezés, a közismert, s amelynek hamis képzete van a lírai elemről, körülményesen forgatja a szót: az a felfogás ugyanis, amely Schubert zenéjét növényszerűen kibontakozó lénynek látja, amely ügyet sem vet bármiféle korábban kigondolt formára, s talán minden formától mentesen önmagából nő ki, és üdén virágzik. A potpourri konstrukciója éppen az organikus elméletet tagadja szigorúan. Az ilyen organikus egység szükségképpen teleologikus lenne: benne minden sejt szükségszerűvé tenné a következőt, és az összefüggés a szubjektív intenciók mozgékony élete lenne, amely elhalt, és amelynek újraélesztése bizonyosan nem a potpourri értelme. Wagner zenéje – az organikus kép alapján felépítve – leglényegével zárkózik el az egyvelegtől, nem így Bizet és Weber muzsikája, amely valóban rokon Schubertével. A potpourriban egymásra rétegzett sejteknek más törvény szerint kell egybeszővődniük, mint az eleven élet egysége alapján. Schubert zenéje inkább növekedett, mint teremtődött, növekedése igencsak töredékes és sohasem önelégült, inkább vegetabilis, mint kristályos szerkezetű. Miközben a potpourrivá való óvatos átváltozása jóváhagyta a schuberti vonások eredetileg is konfiguratív elszigetelődését és vele zenéjének konstitutívan töredékes karakterét, tökéletesen felderítette a schuberti tájat. Nem tekinthető véletlennek, hogy a XIX. században a potpourri mint a zenei formák szurrogátuma ugyanakkor terjedt el, amikor a miniatűr tájképfestészet – mint valamikori polgári használati tárgy – levelezőlappá változott. Mindezek a tájképi intenciók abban a motívumban konvergálnak, hogy hirtelen kiugorva a történelemből, mintegy ollóval metsszék le magukat róla. Sorsuk továbbra is a történelemben van, ám egyedül annak színtereként: sohasem tárgyak a történelem. Bennük az időtlen, misztikus, démonikussá depraválódott realitás eszméje ölt alakot. Ekként időtlenek az egyvelegek is. Az összes tematikus rész tökéletes felcserélhetősége minden esemény egyidejűségére utal, amelyek történet nélkül tolnak egymás mellé. Ebből az egyidejűségből ismerhetők fel a schuberti táj körvonalai, amelyeket az infernálisan visszatükröz. Az esztétikai tartalmak összes valóban törvényes depravációját inaugurálják azok a műalkotások, amelyekben a kép leleplezése olyannyira sikerült, hogy a valóság átderengő hatalma nem tartóztatja meg immár önmagát a képben, hanem benyomul a valóságba. Az a transzparencia, amelyért a műalkotásnak a maga életével kell fizetnie, a schuberti táj kristályainak tulajdona. Sors és megbékélés szorosan egymás mellett nyugszanak ott; kétértelmű örökévalóságukat szétzúzza a potpourri, hogy ezáltal felismerhető lehessen. A halál előtti táj ez. Amennyire kevés a történés az egyik schuberti téma belépése és a másik konstitutív téma között, olyannyira kevés az élet zenéjének intencionális tárgyában. A Schubertnél tagadhatatlanul fellépő hermeneutikai problémának mind ez ideig egyedül a romantikus pszichologizmussal folytatott polémiában jártak utána, és korántsem azzal a szigorral, amely kívánatos lenne. Minden zenei hermeneutika kritikája joggal semmisíti meg azt a régi felfogást, amely a zenét pszichikai tartalmak poétikus reprodukciójának tekinti. De nem legitim, hogy az érintett objektív valóságkarakterek vonatkozását eliminálják és a művészetről szóló rossz szubjektív szemléletet annak vak immanenciájába vetett hittel pótolják. Nincs művészet, amely önmagának a tárgya; csak-hogy az, amiről szimbolikusan szó esik, nem anyagi konkretizációjának absztrakt elkülönülésében lép fel. Eredetében elválaszthatatlanul ehhez kapcsolódik, hogy aztán a történelem során levágja magát róla. A történelemben változó tartalmak emelkednek művé, és egyedül az elnémult mű áll helyt önmagáért. Schubert műve – a mai depravációban sokkal ékesszólóbban, mint a maga korában bármi más – éppen azért

nem igényli a megkövesedést, mert élete nem a múltó szubjektív dinamika konform leképezésének köszönhető. Ez az élet már eredetkor szervesen, hasadozott, törékeny kövekből állt, és túl mélyen átjárta a halál, hogysem félnie kelljen tőle. De semmiképp se gondoljunk ezúttal a pszichológiai reflexekre, a halálélményekre és arra a számtalan anekdotára sem, amelyek Schubert halálsejtelmeiről szólnak, ám amelyek aligha értékesebbek, mint a gyenge rajzok. Sokkal többre jutunk, ha számba vesszük, miként választotta ki Schubert a dalszövegeit; e textusok ereje hozza mozgásba a schuberti tájat. Különösen fontos emlékeztetni arra, hogy mindkét nagy dalciklus olyan költeményekhez kötődik, amelyek szakadatlanul a halál képeit állítják az ember elé, aki oly kicsiként vándorol közöttük, mint Schubert a „Három a kislány”-ban. Patak, malom és fekete téli pusztaság a melléknapok kétes fényében elnyúlva, időtlenül, álomszerűen – a schuberti táj jelei mindezek, elszáradt virágok szomorú diszükben; az objektív halálszimbólumok feloldódnak, és érzetük visszatér az objektív halálszimbólumokba. Ilyen a schuberti dialektika: a szubjektív bensőség hatalmával magához vonzza a létező objektivitás sápatag képeit, hogy aztán ismét megtalálja őket a zenei konkretizáció legkisebb sejtjeiben. A halálról és a lánykáról megalkotott allegorikus kép elmerül benne, de nem azért, hogy önmaga feloldódjék az individuum érzületében, hanem hogy alámerülése után a gyász zenei alakjából megmentettként emelkedjék fel. Ezáltal persze megváltozik minőségileg. De csak a legkisebb egységekben sikerül a változás. Nagyban a halál uralkodik. A két dalciklus diszpozíciójának ciklikus karaktere elegendő ennek bizonyítására: a dalok körbefutó folyamata időtlenül zajlik le a születés és a halál között, ahogy a vak természet diktálja azt. A vándor alakja járja be e folyamatot. Eddig még nem született magyarázat arra, mi a jelentősége a maga meghatározott méltóságában a vándor kategóriájának a schuberti életmű struktúrájában, miközben pedig az olyannyira mély belátást nyit Schubert misztikus alakjába, amennyire Wagner kézzelfogható szimbolikájától tökéletesen távol tartja magát, Schubertnél valóban megragadható, ami Wagnernél csupán idézet. Ha a pszichoanalízis az utazást és a vándorlást mint archaikus reziduumot foglalja le az objektív halálszimbólika nevében, akkor mindkettő alkalmas arra, hogy a halál táján keressék őket. E táj excentrikus felépítése, amelyben minden pont egyformán közel esik a középponthez, a vándornak nyilatkozik meg, aki áthalad rajta, anélkül, hogy továbbhaladna: minden fejlődésnek megvan az ellenjátéka, az első lépés éppoly közel van a halálhoz, mint az utolsó, és a lépések nem előrehaladva, hanem körben járva tapogatják le a táj disszociatív pontjait. Mert Schubert témái ugyanúgy vándorolnak, mint a molnár vagy az, akit télen elhagyott a szerelme. Nem történelmet ismernek ők, hanem perspektivikus körben járást: bennük minden változás a fény változása. Ez magyarázza Schubert hajlamát arra, hogy ugyanazt a témát kétszer, háromszor is felhasználja különböző műveiben, és különféle képpen exponálja őket: a legfigyelemreméltóbb módon annak a halhatatlan dallamnak a megismétlésében, amely témaként a zongoravariációkban, mint variációs téma az A-MOLL VONÓSNÉGYES-ben és a ROSAMUNDA kísérezésében szerepel. Balgaság lenne ezt a visszatérést egy olyan zeneszerző mohóságával magyarázni, aki a maga csömörig dicsért melódiagazdagságában száz más témát is találhatott volna; csak a vándor találkozik változatlanul, ám más fénytörésben ugyanazokkal a részletekkel, amelyek időtlenül és kötetlen szétszóródásban jelennek meg. Ez a séma nem csupán ugyanannak a témának felhasználására vonatkozik, a schuberti formálás egészére is érvényes. E formában is dialektikus történet nélkül állnak a témák; és a schuberti variációkban – nem úgy, mint Beethovennél – soha nem ragadható meg a téma szerke-

zete, a zene csak körülírja, körüljárja azt, csakúgy, mint a schuberti vándorlás körkörös formáját, amelyben nincs elérhető centrum – nem, ez a centrum egyedül abban az erőben ad hírt magáról, hogy mindent, ami megjelenik, magához térít. Mind az IMPROMPTUS-kre és a MOMENTS MUSICAUX darabjaira, mind a szonátaformában írott művekre jellemző ez. Nem csupán az különbözteti meg őket Beethoven szonátaíróitól, hogy tökéletesen tagadnak bármiféle tematikus-dialektikus fejlődést, hanem az is, hogy a változatlan karakterek megismételhetők. Hogy az első A-MOLL SZONÁTA-ban két témaötlet építi fel a tételt, amelyek nem első és második témaként állnak egymással szemben, hanem mind az első, mind a második témacsoport tartalmazza mindkettőjüket, az nem a motivikus ökonómia érdekében történik, amely az egység miatt kíván jól sáfárkodni az anyaggal, ez ugyanannak a visszatérése a kiterjesztett sokféleségben. Itt lelhető fel annak a hangulatnak az eredete, amely a XIX. század művészetében, akár a tájképfestészetben ugyancsak érvényesnek számított: hangulat az, ami megváltozik abban, ami időtlenül ugyanaz marad, anélkül, hogy a változás erőt venne rajta. Ha fellazul az, ami ugyanaz marad, az elegendő ahhoz, hogy a hangulat egyidejűleg látszattá változzék. Schubert perspektivikus hangulatainak valódisága ezért tapad elválaszthatatlanul az identikus tartalom valódiságához, amelyet e hangulatok körülvesznek; és ha megmenekültek attól, hogy elbukjanak a hangulatművészetben, azt maguknak az eltalált karaktereknek köszönheték. A magánvalóan álló egyes megismételhető, nem így a szubjektíve teremtett, amely szükségképpen szétfoszlik az időben. Nem az ismétlés mint olyan veszélyezteti a wagneri vagy a schumanni formákat, hanem csupán a megismételhetetlen megisméltése, amelynek csakis a forma ama helyén van létjogosultsága, ahol eloldódik a belső idejű szubjektív dinamikától. Nem így Schubertnél. Az ő témái a valóságkarakterek megjelenései, és a művész képessége csupán arra korlátozódik, hogy képeit érzékenyen eltalálja, és miután egyszer megjelentek, újra és újra felidézze őket. Ám egyetlen idézet sem tűnik fel ugyanabban az időben, és ezért változik a hangulat. Schubert formái a már egyszer megjelent ígéretének formái, és nem a lelemény átváltozásai. Ez az alapvető a priori tökéletesen uralja a szonátaikat. A kidolgozásra kerülő közvetítőrészek helyett a harmonikus elmozdulások új megvilágításként lépnek fel, és új tájegységbe vezetnek, amely önmagában éppoly kevésbé ismeri a fejlődést, mint az előző rész; e forma lemondott arról, hogy a kidolgozásban motivikusan szétszálazza a témákat, és hogy annak legkisebb részeiből is dinamikus szikrákat csiholjon, ám a megváltoztathatatlan témák fokozatosan lelepleződnek; a visszatekintő témák újra előbukkannak, e témák végigjárják az utat, de eközben nem hálnak el, és mindezek fölött vékony, sístergő burokként fekszik a szonáta, amely a növekvő, gyarapodó kristályokat burokként beborítja, hogy aztán hamarosan szétrepedjen. Schubert műveinek valódi formaelemzése, amely mindmáig nem kezdődött el, de amelynek programja tökéletesen világos, mindenekelőtt annak a dinamikának járt volna utána, amely az előírt szonátaforma és Schubert második, kristályszerű formája közt működik, és létrehozta e formát – azáltal, hogy az ötlet a szonáta csalóka dinamikája fölött megtartja magát, és megerősödik; semmi sem erősítheti meg jobban a témákat, mint az immanens kényszer, uralni egy formát, amely magától nem hajlik rá, hogy a témákat témaként elviselje. Az ötlet és a lelemény közti alapvető különbség, amely nem húzható meg éles határvonalaként a jóindulat és az akarat között, hanem mindkettőt átmettzi, Schubertnél példászerűen jelenik meg. A forma objektívációhoz mindkettő egyformán dialektikusan viszonyul. A lelemény konstruktív erővel járja át önnön szubjektív létét, és feloldódik a személyiség megnyilatkozásában,

amely a formát még egyszer szabadon megteremti önmagából; az ötlet disszociációk által robbantja fel a formát, miközben annak konstitutív méltóságát, amely nagyban veszendőbe megy, megőrzi abban a kicsinyke maradékban, amelyben az egyesül a szubjektív intenciókkal. A lelemény a végtelen feladat dimenzióiban építkezik, és a totalitást igyekszik berendezni; az ötlet lerajzolja a valóság alakjait, és ezért csekély és szűkös a sikerdíja. Ezzel teljesen világossá válik a találó képekről szóló beszéd. Jól eltalált, akár a lövész lövése és a valóság leképezése; miként a fénykép „találó”, ha hasonlít egy bizonyos személyre, akként jól eltaláltak a schuberti ötletek multhatatlan előképek szerint, amelyek öröklétükből gyakran már csak a nyomaikat őrzik, mintha ők maguk már itt lettek volna, és csak feltárnák őket; ugyanakkor bennük az ember oly biztosan hajtotta végre a betörést a valóság területére, akár egy éles szemű lövész. Mindkét eltaláltság a pillanatban történik, villámcsapásként, fényesen, nem az idő kiterjedésében; az idő legkisebb része szignálja önmaga megszüntetve megőrzésének. Az eltaláltság jele; lyuk a forma felületén, amelyet megcéloztak, ezzel egyidejűleg Schubert témái aszimmetrikusak az elérhetetlen valódi forma derengésében, korai csúfságként a tonalitás architektúráján. A maguk rendhagyóságában a találó képek autonómiája érvényesül a tiszta formaimmanencia absztrakt akarata fölött; a szubjektív intenciók felépítésébe és azok történelmileg tételezett stíluskorrelátumaiba rendszerint törekeket épít be: így marad töredék a mű. A schuberti finálékban zenéjének karaktere materiálisnak bizonyul. A dalciklusok körben járó karaktere elrejteti azt, aminek az időtlen sejtek összes időbeli következményében evidenssé kell válnia, mihelyt arra törekednek, hogy a szonáta kidolgozási részének idejét megközelítsék; hogy Schubert a H-MOLL (VIII.) SZIMFÓNIA fináléját nem volt képes megírni, az összefüggésben állhat a WANDERER-FANTÁZIA fináléjának elégtelenségével; nem a csordultig telt lelkű dilettáns némul el az odaillő zárlat előtt, hanem a tartaroszi kérdés riasztja vissza: „lehetséges-e még beteljesedés?”, amely teljesen uralja és megigézi a schuberti tájat, és amelytől elnémul a zene. Ezért, hogy Schubert sikerült fináléi talán a leghatalmasabb jelei ama reménynek, amelyet műve magában foglal.

Mindebből persze még semmi sem lelhető fel a WANDERER-FANTÁZIA-ban. Sőt, világos erdei zöldje sötét, alvilági barlanggá sűrűsödik az említett ADAGIO-ban. A halál hermeneutikája, amely a schuberti zene oly sok képébe benyomul, és bár megérinti, de nem meríti ki azok objektív karakterét. A halál affektusa – mivel Schubert tájképén a halál affektusa van ábrázolva, az ember gyásza, nem pedig fájdalom – egyedül az alvilágba nyíló kapu, amelyhez Schubert elvezet. Itt elakad a hermeneutika szava, amely még képes volt elmenni a halálba nyíló kapuig. Nincs többé metafora, amely utat törhetne a jégvirágerdőn, a hevesen jegecesedő kristályokon át, amelyek a kihalt sárkányokhoz hasonlóan ebből az erdőből zúdulnak elő; a fényteli felvilág, amelyből mindig ebbe a birodalomba vezet az út, alig több, mint perspektivikus eszköz, amelyet harmadik dimenzióként az első és a második megelőlegez; olyan vékony a növényi takaró, mint az organikus-dialektikus szonáta burka Schubert második formája fölött. Schubert vakon vonzódott a mitologikus költeményekhez, anélkül, hogy eközben lényeges különbséget tett volna Goethe és Mayrhofer között, e hajlam mutatja meg legérőteljesebben, hogy ebben az alvilágban lemondtak a szavakról, a szó benne csupán-csak anyagként használható, de soha nincs ereje, hogy megvilágítsa azt. Az üresen csengő szavakat, nem azok megvilágító intencióját követi a vándor a mélybe, saját emberi szenvedélye válik eszközévé az alászállásnak, amely nem a lélek mélyére, hanem a sors boltíves termébe vezet. „*Ich will den Boden küssen, / durchdringen Eis und Schnee / mit*

meinen heißen Tränen, / bis ich die Erde seh.” („Meg akarom csókolni a talajt, forró könnyeimmel áthatolni jégem és havon, míg meglátom a földet.”) Ott lent a mélyben a harmonizálás dolgozik, a zenei természeti mélység valódi princípiuma: a természet itt azonban nem az emberi bensőség természetfelfogásának érzéki tárgya, a természet képei magára az alvilági mélység tereire vonatkozó hasonlatok; soha ennyire elégtelen nem volt a költői szó, mint most. Nem alaptalanok e schuberti hangulatok, amelyek nem körben járnak csupán, de a harmóniai elmozdulásokban áramlanak is, hozzákapcsolódva a moduláció mindenén áthatoló tekintetéhez, amely az egyforma dolgokra váltakozó mélységből hullatja rá a fényt. Akár a fényképezőgép blendéje, úgy változtatja meg a hirtelen, a kidolgozástól idegenkedő, a sohasem közvetítő jellegű modulációt a felszíni fényt; a nagy B-DÚR SZONÁTA első tételében a második témacsoport bevezetése, a hatalmas kromatikus menet az ESZ-DÚR TRIÓ-ban, végül a C-DÚR SZIMFÓNIA első tételének kezdete a szonátaforma átvezető részét a harmonikus mélységbe való perspektivikus betöréssé változtatja. Hogy mindhárom dúr darabban a második témacsoport mollban lép fel, az – a schuberti művészetben még töretlenül érvényes hangnemi szimbolika alapján – jól érzékelhetően a sötétségbe való belépést jelenti. A mélység démonikus funkciója Schubertnél az alterált akkordokban teljesedik be. A moll és dúr szerint kettéosztott táj kétértelmű, akár maga a mitikus természet, egyként mutat felfelé és lefelé; fénye fakó, és az érzés, amellyel a schuberti moduláció kombinatorikája megtölti, a szorongás: szorongás a föld halálos megismerésétől és a puszta emberi Én megsemmisítő megismerésétől: így válik a hasonmás (Der Doppelgänger) tükörképe az emberek fölött uralkodó törvénné, amelynek önnön szomorúsága az alapja. Csak a tonális rend idiómájába berobbanó moduláció és az alteráció ad neki ilyen erőt a történelmi órában. A moduláció és az alteráció ellenjátéka aláássa a természeti felvilágot, ennek beomlása után a moduláció és az alteráció is visszahúzódik a szubjektív dinamika minőségmentes áramába, és a fundamentális lépések hangsúlyos meghatározásával csak Schönberg nyeri vissza még egyszer a harmóniai elvek schuberti erejét, hogy aztán végérvényesen megsemmisüljön. A legmélyebb pontot a schuberti harmonizálás, amelyet még a melódia plasztikus árnyékaként idáig követ a kontrapunkt, a tiszta moll gyászában éri el. Ha a halál affektusa az alászálláshoz vezető kapu volt, akkor a végre elért föld maga a halál testi megjelenése, és általa az alászálló lélek nőként ismeri meg önmagát, elszakíthatatlanul behelyezve a természeti összefüggésekbe. A német nyelv utolsó nagy allegorikus költeményében, Matthias Claudiusnak a halálról és a lánykáról írt versében a vándor eléri a táj gravitációs pontját. Ott nyilatkozik meg a moll lényege. De amint a rajtakapott gyermeket a tett után rögtön eléri a büntetés, vagy miként a lapos közmondás szerint, ahol nagy az ínség, közel a segítség, úgy követi e ponton a gyászt a vigasz. A megmenekülés a legkisebb lépésben történik; a nagy és kis terc váltakozásában; oly szorosan tapadnak egymáshoz, hogy a kis terc a nagy terc megjelenése után annak árnyékaként lepleződik le. Ezért nem lehet csodálkozni azon, hogy a gyász és a vigasz minőségi különbségét, amelynek konkrét alakmására Schubert valódi választ talált, kiegyenlítő módon fedték el: amikor a XIX. század úgy vélte, hogy a lemondás fogalmának bevezetésével megtalálta a képletet Schubert alapmagatartásának jellemzéséhez. De a megbékülés látszatának, amely a rezignációból indul ki, semmi köze a schuberti vigaszhoz, az a remény által ábrázolódik, hogy a természeti behálózottság kényszerének mégis meglegyenek a maga határai. Nehéz a schuberti gyász megalapozása, és maga a vándor is remény nélkül szeretne alábukni a születés vizébe; mozdíthatatlanul áll a vigasz a halottak fölött, és jótáll ezért: megmarad a re-

mény, hogy a természet megvetett varázskörében a vándor helye nem mindörökre meghatározott. Itt lobban lángra Schubert zenéjében az idő, és a sikerült finálé más szférából származik, mint a haláléból. És persze másból is mint a beethoveni követelés: „meg kell lennie”. Mert a beethoveni fenyegető, kikövetelt, sürgető, kategorikusan megfogható, de materiálisan elérhetetlen örömmel ellentétben a schuberti öröm a fél-rehallott, zilált, ám végül bizonyosan és közvetlenül megadatott echo. Csak egyszer sikerül megalapozni a nagy dinamikát: a C-DÚR SZIMFÓNIA zárótételének fokozásában, amelynek fúvósdallama olyannyira valóságos hangokkal tör be a zene képébe és robbantja szét azt, amilyen mértékben máskor aligha rugaszkodott még el zene a maga valódi alapjaitól. Egyébként az öröm más és fölöttébb irritáló utakon jár Schubertnél. A nagy, négykezes A-DÚR RONDÓ-ban a megállapodott jólét dala szól, oly testies tartóssággal, amennyi testiség van a maradandóságban, és magasabb értelemben Beethoven-tól oly eltérően, amennyire egy finom falat különbözik a gyakorlati észben posztulált halhatatlanságtól. Gyakran ehhez az örömhöz kapcsolható a schuberti tételek terjedelmessége is, és a „mennyei hosszúságukról” szóló mondás érvényesebb, mint egykor gondolták. Ha a halál tájképében a témák időtlenül állnak egymás mellett, úgy a zene – távol a halálos végtől – vigasztalón tölti meg a megtalált időt az örökkévalóság megelőlegezett maradandóságával. A schuberti részletek megismételhetősége kiugrik a maga időtlenségéből, de materiális telítettségé válik az időben. Ez a telítettség eközben semmiképpen sem igényli a nagy tételeket vagy a nagy forma páto-szát. Sokkal szívesebben tartózkodik abban a régióban, amely a polgári zenei gyakorlat által megerősített formáknál sokkal mélyebben fekszik. Mert a schuberti világ tulajdonképpen öröme, a táncok és katonai indulók, a silány négykezes zongoradarabok, a lebegő banalitás és a könnyű részegség világa szociálisan éppoly kevésbé adekvát az a polgári, sőt kispolgári zenéléssel, mint amennyire az egykor magát a fennállót naivan megerősítette. Aki elhatározza, hogy Schubertet zenészként besorolja, annak nem árt belegendolnia, hogy az a muzsik, akiről itt most szó eshet, társadalmilag deklaszálódott elem volt, közelebb állt a csellengők népségéhez, a szemfényvesztők-höz, varázslókhöz és társaikhoz, mint a kézművesek metaforikus rétegéhez. És hát a schuberti indulók öröme nagyon is függelenséértő, az általuk megjelenített idő nem a lélek pallérozására, de sokkal inkább az embertömegek mozgatására szolgál. Schubert öröme a maga közvetíten tanúsága szerint nem ismer többé formát, használatra készen közeledik az alsóbb régiók realitásához, és szinte hagyja, hogy az használatba vegye, mihelyt kitör a művészet területéről. Aki ilyen anarchikus örömet talál a zenében, annak dilettánsnak kell lennie; és mikor nem tűnt a forradalom dilettantizmusnak a magas államférfiak szemében? De ez a dilettantizmus a még egyszeri kezdés dilettantizmusa; és pecsétje az önálló organizáció, amely eloldódik a kezdettől. Schubertnél az organizáció megmarad kompozíciós technikának, de a kép borzongató. Seholy sem nyomult közelebb a valósághoz, mint a schuberti folklórban, tökéletesen más értelemben, mint bárkinél, aki ugyanezen fáradozott. Schubert nem arra vállalkozott, hogy az elveszett közelséget az elérhetetlen távolsággal korrigálja: számára a transzcendentális távolság közvetlen közletről válik elérhetővé. A kapu előtt terül el, mint Magyarország, és oly távoli egyben, mint az érthetetlen nyelv. Innen ered a titok, amely nemcsak a DIVERTISSEMENT-À LA HONGROIS-ban, a négykezes F-MOLL FANTÁZIÁ-ban és az A-DÚR RONDÓ-ban, hanem finom elágazásaiban az egész schuberti életművet áthatja, megfoghatóan közel hatol és fantomszerűen eltűnik az A-MOLL VONÓSNÉGYES cizmoll témájában. Ez a schuberti nyelv dialektus: de talajtalan nyelvjárás. Rendelkezik

a haza konkrét képével, de nincs haza, amelyre emlékeztetne. Sosem volt Schubert távolabb a földtől, mint amikor felidézte. A halál képeiben megnyilatkozik: a közvetlen közelség arcában azonban maga a természet őrződik meg. Ezért nem vezet út Schubert zenéjétől a zsáner- vagy honi művészethez, hanem csupán a legmélyebb depravációhoz és a változó emberek felszabadult zenéjének alig megszólitott realitásához. Szabálytalan vonásokkal, szeizmográfként Schubert zenéje az emberek minőségi változásainak üzenetét jegyzi fel. A sírás a helyénvaló válasz e zenére: a legnyomorúságosabb szentimentalizmus sírása a „Három a kislány”-ban nem más, mint a megrendült test zokogása. Schubert zenéjétől kiáradnak a könnyek, anélkül, hogy a lelket faggatná előbb: olyannyira képektől mentesen és valóságosan hullik belénk. Sírunk, bár nem tudjuk, miért; mert olyanok még nem vagyunk, miként e muzsika ígérte; és a névtelen boldogságban e zene léte elegendő, hogy bizonyosságot szerezzünk arról, egyszer majd olyanok leszünk, amiként ígérte volt. Nem vagyunk képesek kiolvasni, de ez a zene az elhomályosuló, könnybe lábadt szem elé odatartja a végső kibékülés rejtjeleit.

1928

Peter Härtling

FRANZ SCHUBERT SZIMFONIKUS REGÉNYE

Szegzárdy-Csengery Klára fordítása

I

Már jó pár éve történt, de még mindig fel tudom idézni magamban a jelenetet. Életem bármikor előhívható pillanatképei közé tartozik. Tombolt a nyár, a déli nap kiegészítette az utcákból az árnyékokat. Nem is tudom, miért éppen akkor kerekedtem fel, hogy a Stefánsdom mögötti szállodámból Schubert szülőházához sétáljak a Nussdorfer Strasséra, s talán ugyanazt az utat tegyem meg, mint a leendő konviktusi diák, amikor édesanyja kíséretében vizsgázni indult. Útközben betértem valahová, ittam egy tejeskávét, s valami tompa fáradtság mintegy védőhártyaként óvott a hőségtől. Az újabb és magasabb épületek között megbúvó szerény, régi házban jóleső hűvös fogadott. A kert felé nyitott belső udvar – inkább udvarocská – lélegezni engedte a házat.

Megtekintettem a múzeumot, álldogáltam egy darabig az első emeleti, fából épült, nyitott körfolyosón, végül pedig lementem az udvarra. Én voltam az egyedüli látogató. A falnak dőltem, becsuktam a szemem, hallgatóztam. Az utca felől tompa zaj szűrődött be. Maga a ház csöndes volt. Egyszer egy kisgyerek szaladt végig apró, gyors léptekkel a fafolyosón. A lépésekről csak mellékesen vettem tudomást. Visszhangjuk azonban jelzés volt immár amúgy is nyugtalan, házat és udvart egyaránt benépesítő fantáziám számára. Így fedezhette fel a zenét a kis Schubert – mondtam magamban. Nem apja hegedű- vagy bátyja zongorajátékának, hanem az élettel teli háznak, ennek a sokszólamú valóságnak, ennek az egyetlen, hatalmas hangszernek köszönhetően.

Tele a ház hangokkal. A földszinten, a kocsibejáró mellett található az apa iskolája. Ezenkívül még tizenhét lakás körben az udvarban és az első emeleten. Az egyikben hárman laknak, a másikban tízen. Megpróbálok a gyermekkel együtt fülelni. A ház szüntelenül zeng. Zenéje az idő múlásához igazodik. Van, ami a reggelt jelzi, van, ami délben szól, van esti és éji zene. A kisfiú hallgathatja, ahogy kora reggelente sóhajokkal, morcos kiáltásokkal megelevenedik a ház. Gyereksírás, sietős léptek a gangon és a lépcsőn. A napot az iskolából felszűrődő zajok járkák át. Először a gyerekek lármáznak, amint reggel kisebb-nagyobb csoportokban bejönnek a kapun. Azután csönd lesz, amelyet csak a papa hangja ural, és néha kórusban felmondanak valamit, vagy énekelnek. Közben a házat betölti a napi nyüzsgés. Most már a hangok mindent megengednek maguknak. Kiabálnak, parancsolgatnak, suttognak, panaszkodnak, követelőknek, énekelnek. Gyakran mindezt egyszerre. Bár a kisfiú minden hangot ismer, s valamennyit meg is tudja különböztetni egymástól, mégis egységes hangszövevként hallja őket. Egészen estig, amikor lassan sötétebb színezetűek lesznek, elhalkulnak – tompítja őket a tűnő fény és a fáradtság.

Valahogy így történhetett. Így „hallgathatta bele magát” Franz Schubert a maga világába, mielőtt még bármilyen hangszert vagy kottaolvasást tanult volna. Bizonyíték persze nincs erre. Schubert egyetlen levelében sem számolt be róla – csak a zenéjében. A hangzó ház fantáziámra van bízva.

Azt mondom magamnak, hogy ez a „házimuzsika” Schubert művészetének semmihez sem hasonlítható alapja. A hangok és hangszerek felcserélhetősége, a hangszeres kísérettel felcsendülő ének csodája, az éneklő hangszereké. Mindez a dalokban, elsősorban azok hangszeres kíséretében csúcsondik ki. De a kvartettekben, a kései zongoraszonátákban, a C-DÚR VONÓSÖTÖS-ben s nem utolsósorban a szimfóniákban Schubert teljes szélességében teríti elénk a szöveget. A hangok és hangszerek itt összefonódnak, egymáshoz kapcsolódnak, a zeneszerző újra és újra a múltban hallgatózik. A volt *Sängerknabe*, a konviktus növendéke rég elhagyta már a szülő házat, de zenéje továbbkíséri. Betölti az emlékezetét, s minden ütemmel, amelyet akár már tizenhárom évesen is „költ”, világossá válik előtte, hogy zenélve megőrizheti a házat, amelyet elveszített. Városi vándorrá lett, idegenné a barátai közt. Amit a mennyek kapujában hallgatózva magáévá tett, életműve természetes hangzó alapjává válik. A hangok hangszerek, és a hangszerek hangok.

2

Besorolható-e a Vándor? Nem kevés Schubert-ismerő gondolkodás nélkül megtette ezt: a romantikusok között tartották számon, vagy késő klasszikusnak nevezték. Attól tartok, nem olvasták, nem hallgatták figyelmesen. Bár Schubert az 1798 és 1835 közötti korszakban élt és alkotott, vagyis abban a korszakban, amelyet általában romantikának nevezünk, s noha műveiben látszólag követi az univerzális költészet, a „szabad szubjektivitás hordozta Gesamtkunst” romantikus eszméjét, a Vándor alakjának, amely számára oly fontossá vált, s amelyet (Goethe és Schmidt von Lübeck verseivel) a magáénak vallott, vajmi kevés köze van Eichendorff nincstelen ifjainak, azokhoz a vándorokhoz, akik mint valami végtelen parkot barangolják be a természetet, vagy Novalis rajongó szellemű Ofterdingenjéhez. Az ő Vándora nem hajlott az átszellemültségre: élvezte a természetet, de a városban lakott. Nyughatatlan életformája mun-

kájával, a zenével függ össze. A mostoha életkörülmények az önként választott szabadság állapotáról tanúskodnak. Schubert volt az első „szabadfoglalkozású” zeneszerző, pontosabban: ő volt az első, aki kizárólag a (bécsi) polgárság zeneértésére és kegyére hagyatkozott. Hagyta, hogy ők ihlessék meg, hogy visszaéljenek hangulataival, ugyanakkor érzéseivel, sejtéseivel, elvárásaival megelőzte korát. Kapcsolódott ahhoz az urbánus, „kuckólakó” társadalomhoz, amely meghunyászkodott Metternich uralma és cenzúrája előtt, sőt Mayrhofer személyében még egy cenzort is a barátjának mondhatott, ám eközben szenvedett a lapos, könnyen megelégedő nyárspolgárságtól, érezte a beköszöntő modern kor barátságatlan, fagyos szelét. Készült a TÉLI UTAZÁS-ra.

Nem, nem volt romantikus. Egyike volt ama kevés nyughatatannak, mint Kleist, Hölderlin és Büchner, akik felőrlődtek az útra kelés, az úton levés közepette, akik elhagyták a klasszicizmus világosságát, hogy páratlan türelmetlenséggel és csökönyőséggel felderítsék a biedermeier és a rohanó jövő sötét határterületét.

3

Napok óta Schubert szimfóniáit hallgatom, úgy, ahogyan Nikolaus Harnoncourt vezényli őket. Először keletkezésük sorrendjében hallgattam meg őket, az elsőtől a nyolcadikig. Azután a bevezetéseket és befejezéseket, egyes tételeket, témákat, motívumokat, vizsgálódva, összehasonlítgatva. Majd újra sorrendben. Vagy fordítva: a nyolcadiktól az elsőig haladva, 1828-tól visszafelé, 1813-ig, az első szimfónia keletkezésének évéig. A tizenhat évestől, aki épp csak elhagyta a konviktust, a harmincegy évesig, aki a vándorlástól kimerülten befejezett egy három évvel korábban, nyáron megkezdett szimfóniát, a NAGY C-DÚR-t, más néven GASTEINI-t, amely nincs, s amely dicsőségesen vonja vissza saját nemlétét. Valamilyen fejlődést vártam, idézeteket, Beethoventól, Mozarttól kölcsönzött motívumokat (legalábbis az egyes szimfóniák így éltek az emlékezetemben), ám aminek a közepébe csöppentem, s ami egyre inkább lenyűgözött, az az *egész* volt, egy megzenésített regény. Csodálatos módon már az első „fejezetekben” megjelennek azok az alakok, akik majd csak az utolsóban jutnak jelentős szerephez. Vannak témák, amelyek nem ismétlődnek ugyan, de valami titokzatos visszhangterv szerint megváltoztatva újra felhangzanak, hol távolról, hol pedig már-már kínzón közlel. Nikolaus Harnoncourt nagy kedvvel bocsátkozik a regény részleteibe. Érdeklődéssel, buzgón, boldogan tárja elénk a maga motivikus gazdagságában. S mivel az egyes részletek megvilágítása közben is mindig az egészt hallja, nem vesznek el számára a hangok és színek, nem esik ki a regény alaphangulatából.

Schubert, a Vándor boldog gyermekként képes tánclépésre váltani a sietős, földgolyót kergető ritmusból. Ám ez a zene korántsem olyan könnyű, olyan lendületes, mint amilyennek például a csodálatos ötödik, B-DÚR SZIMFÓNIA első tétele tűnik. Ebben is nyugtalanság lüktet, a kereső zörgetés a meghatározó. Mennyit táncolnak ebben a regényben! És milyen kínzó kedvvel, milyen elragadtatott, elfojtott dühvel táncoltat Harnoncourt! A jelenetek nyári hangulatban kezdődnek; megtörténhet, hogy a látóhatár szélén az alakok vad mozgásba kezdenek – kérdés, vajon túláradó jókedvükben teszik-e vagy ijedtükben. Ékes példája ennek az ötödik szimfónia. Az első tétel, az első Allegro nagylélegzetű, heves táncba rántja a hallgatót. Az első négy ütemet, annak ringatózó biztatását később a feldolgozási részben Schubert úgy módosítja, hogy a tánc mögött ismét azonnal a sürgető, figyelmeztető lépés hallható. Ez az alapzene.

Az Andantében, ebben a számomra oly kedves és éppen ezért gyakrabban is hallgott tételben az éneklő dallam a hatnyolcadok fölé emelkedik, majd – íme a schuberti ellentmondás! – világos gyászban bontakozik ki, hogy végül a kódában áthatóan élessé váljék. Itt az Esz-dúr helyett váratlanul Cesz-dúr hangzik fel, idegenül és elutasítóan. Zenekarával Harnoncourt az abszolút jelenlét jegyében muzsikál.

Regénye első hat fejezetét Schubert öt év alatt „költötte”. Éppen akkor töltötte be huszonegyedik életévét, amikor a hatodik, a K15 C-DÚR szimfóniát befejezte. Ha újraolvasta, tudatára ébredhetett, hogy szimfonikus művéből, regényéből hiányzik még a végső fokozás, a beteljesedés. Próbálkozott, majd amit írt, bátortalanul félbehagyta, eldobta.

1822. október 30-án végre hozzálát az új „fejezethez”. Gazdagsága lenyűgöző. A sötét fölián a boldogságnymok megindító, zavarbaejtők s fájdalmasak is egyszersmind. Most sikerül tökélyre vinnie a „házimuzsikát”. Valahányszor egy szólam dalolni kezd, vele énekel a ház, megszólalnak Schubert emlékei. Mindjárt az első ütemek szorongató s ugyanakkor emlékeket felidéző basszusai más dimenzióba terelik a történetet.

Az előző hat fejezetben a zenei elbeszélés minduntalan újabb és újabb színekkel gazdagodott, gyakran merész, idegen kromatikával – sohasem volt hiány könnyen megjegyezhető témákban, dallamokban. Most azonban Schubert összefoglal, a Vándor most önmagára eszmél. Többé semmi sem riasztja vissza, sem sötétség, sem magány. Dac és gyász kíséri láthatatlan útítársként. A szépségből félelem tör elő, az énekből borzasztó hallgatás. Minden sikerül neki. Saját korából indul útnak, s egy új korszakról mesél a jövő nemzedéknek. Hirtelen belép a második téma, az első tétel nagy dallama, s minden átmenet nélkül meg is szakad. Hallgatás követi. Eláll a lélegzetünk. Azután tombolva ránk tör a teljes zenekar fortissimo-sforzatója. Semmi sem olyan többé, mint amilyenek korábban megtapasztaltuk.

A második, Andante tétel tágasságában hasonlít az elsőhöz. A harmadik tétel csak vázlat formájában maradt ránk. A második tétel lezárása feleslegessé teszi a folytatást. Úgy vélem, Schubert néhány próbálkozás után belátta, nem szabad lezárnia ezt a fejezetet, a Vándorra váró jövendő vidék széles ívű vázlatát. Ez a hetedik, a BEFEJEZETLEN.

Vajon nem itt ér-e véget a schuberti szimfonikus regény, nem ez-e a finálé, amely a fagyban is indulást ígér, s amely a Vándort végérvényesen a történet központi alakjává emeli?

1824. március 27-én Schubert ezt írja naplójába: *„Műveim zenei képességeim és fájdalom szülöttei; úgy tetszik, a világ azokban leli legkevesebb örömét, amelyek csak fájdalomból fakadtak.”*

1825 nyarán, Felső-Ausztriában utazgatva, új szimfónián kezd dolgozni. Ez a szimfónia egyszerre létezik és nem létezik, hiszen a Vándornak szüksége van legendákra. Barátainak bejelenti készültét, ők pedig idő előtt elterjesztik a hírét. A GASTEINER vagy más néven GMUNDENER nyomtalanul eltűnt. Schubert talán csak elkezdte, de sosem fejezte be. Talán csak beszélt róla. Magamnak azt mondom, talán ez lett volna a befejezett, a tökéletes szimfónia a BEFEJEZETLEN után, s talán épp ezért maradt hallhatatlan.

Valószínűbb azonban, hogy mégis belekezdett a nyolcadik, a NAGY C-DÚR szimfóniába. Négy nappal a fájdalmasan pontos naplóbejegyzés után így ír barátjának, Leopold Kupelwiesernek: *„Ami a dalokat illeti, kevés újat csináltam, ezzel szemben több hangszeres próbálkozásom is volt, mert komponáltam 2 kvartettet hegedűre, mélyhegedűre és gordonkára, valamint egy oktettet, s szeretnék még egy quartettöt is írni; így szeretném egyengetni az utat a nagy szimfónia számára.”*

Itt mutatkozik meg a zenei szakértelem. S hogy igazságos legyen a Vándorral, még messzebbre is merészkedne. Ha a regény fináléja elkészült is, a zeneszerzőnek még hiányzik valami: a hangok visszatérése a szövegbe, a szuverén kitekintés.

Schubertnek sikerül a zenei elbeszélést még egyszer, megismételve, ám ugyanakkor megújítva kibővítenie. Még mielőtt a figyelő szem áttekinthetné a vidéket, szétnyílik a függöny, s egy kürtjel minden szólamot felébreszt. Vajon valóban felébreszt? Nem nyugalomra int-e egyszersmind? A Vándor ismét többet tud, mint mi. A vidék azonban, amely ebben a fejezetben élénk tárul, ezúttal a sajátunk is. Sajátunk tágasságában, látszólagos egyhangúságában. A gyermek – a megöregedett gyermek – visszatért a házba, és fülel.

4

Hogy így hallhattam Schubert szimfonikus regényét, minden szólamában ily végtelenül tisztán, minden megjelenési formájában plasztikusan, mélyen és változatosan, rá találva a boldogságra és elvesztve azt, világosan átélve gyászát, azt Nikolaus Harnoncourt-nak köszönhetem, az ő elbeszélő művészetének, csálhatatlan hallásának, Schubert iránti kutató szeretetének.

(Az írás a Schubert-szimfóniák Nikolaus Harnoncourt vezényelte Teldec-felvételének kísérőfüzetében jelent meg.)

Walther Dürr

„A DAL FEJEDELME”

Régi és új Schubert-klisék kritikája

Dalos Anna fordítása

Kevés zeneszerző van, akinek alakját és életművét olyannyira felismerhetetlenné tennék a klisék, mint Schubertét. Vannak e klisék között régiek és újak, egy részük nyomban Schubert halála után alakult ki, más részük a korai elképzeléseket fejlesztette tovább, végül vannak, amelyeket ma szembe szoktak állítani e régi klisékkel. Ha el akarunk mélyedni bennük, közelebről szemügyre kell vennünk ezt az általában negatív értelmű fogalmat: a klisék elsajátítási kísérletek, segítenek abban, hogy eljussunk a műhöz, az emberhez, de gyakran többet mondanak a klisé kialakító személyről vagy korról, mint arról, akiről szólnak. A klisék általában nem eleve hamis állítások, csak éppen egy bizonyos ismertetőjegy oly módon dominál bennük, hogy mellette minden más vele versengő ismertetőjegy semmitmondónak, jelentéktelennek hat. Ha felismerjük, hogy egy vélemény klisé, s észrevesszük, hogy nem felel meg annak a képnek, amelyet szerettünk volna egy bizonyos személyről kialakítani, akkor olyan új képet állítunk szembe vele, amelyen bizonyos vonások túlhangsúlyozottnak tűnhetnek. A

hagyományos Schubert-képet tehát mintegy újra, „modernre” cseréljük ki, de ez az új, mindeddig figyelembe nem vett vonásokat szükségképpen hasonló módon túlhangsúlyozza, miként elődje a korábbiakat, hiszen a korábbival szemben éppen ezáltal nyer jelentőséget.

Ha olyan képet akarunk kialakítani, amely nem személyes vonzódásoknak vagy akár egy bizonyos ideológiának igyekszik megfelelni (még ha az „politikailag korrekt”¹ is), hanem a szóban forgó személynek, tehát Schubertnek, akkor éppenséggel hasznos lehet a régi és új klisékből kiindulni – meg kell azonban vizsgálnunk, felül kell bírál-nunk, megfelelő kapcsolatba kell hoznunk őket. „Felülvizsgálni” annyit jelent, hogy meg kell határozniuk mind a klisé valóságtartalmát, mind pedig az okokat, amelyek egy bizonyos jellegzetesség klisévé szilárdulásához és ennek következményeihez vezet-tek. Tegyük egy próbát olyan előítélettel, amely – úgy tűnik – végzetes következményekkel járt a Schubert-recepcióra nézve. Ez „a dal fejedelme” elnevezésben tükr-öződik, amelyet közeli barátja, Josef von Spaun ragasztott Schubertre közvetlenül a zeneszerző halála után.² Eszerint Schubert erőssége a rövid, nem drámai, lírai kom-pozíció, vagyis a dal, és talán a rövid lélegzetű zongoradarab, viszont a nagy formák terén, a szimfóniában, a szonátában már korai mintaképeivel, Haydnnal és Mozarttal sem mérhető össze, nemhogy Beethovennel. Ennek az előítéletnek – amelyet a korai XIX. században sem osztott mindenki (gondoljuk csak meg, milyen nagyra becsülte Schumann a NAGY C-DÚR SZIMFÓNIA-t: Beethoven „kilencedikje” mellé állította, nem mint a rokonát, hanem mint azzal egyenértékűt)³ – mindenképpen reális, Schubert művészi személyiségéből és életrajzából eredő gyökerei vannak. Maga Schubert is kü-lönböző módokon utalt rá, mennyire fontos neki, hogy a reprezentatív műfajokban, a szimfóniában, az operában, a misében, „*a művészet magaslatai*”-n⁴ is megnyilatkozzon, de az sem vonható kétségbe, hogy alkotótevékenységében a dal dominál, és hogy ő maga, akármilyen okokból is (s ebben a piac törvénye nem kis szerepet játszik), min-denekelőtt dalait nyomtatta ki. Mi kapcsolódik hát „a dal fejedelme” fogalmához? Úgy vélem, három aspektusnak van döntő szerepe:

A meghitt dal – a nyilvánosság igényével

1. A dal mint zenei műfaj egyszerre volt privát és társasági természetű, de semmikép-pen sem készült a nyilvánosság részére. Mint házimuzikát családi körben vagy barát-
tok között énekelték, Schubert dalait például a „schubertiádákon”. Tulajdonképpen nem koncerttermekbe szánták őket. Maga Schubert is, a romantika felfogásának meg-felelően, olyan színben tűnik fel, mint aki nem a nyilvánosság muzikusa, hanem ma-gának, belső szükségletből komponál, nem a hangversenyterem részére.⁵ A baráti kör-nek írott zenével azonban akkoriban szívesen párosították a társasági életet élő „puncs-testvér”-Schubert képzetét.⁶ Ha eltekintünk is attól, hogy Schubert a szimfóniákat, az operákat és a miséket természetesen a nyilvánosság számára írta (bár az 1828-ban még ifjú komponista a templom kivételével a színpadon és a hangversenyteremben egye-lőre kevés sikert ért el), a dallal kapcsolatban nyomatékosan hangsúlyoznunk kell, hogy akármilyen vitathatatlanak tűnik is Schubert sajátos érdeklődése a dal iránt, alapjában véve akármennyire privát, intim műfajként értelmezte is, legalább ennyire biztos, hogy dalaival már igen korán a nyilvánosság elé szeretett volna lépni. Már 1816-ban, amikor daltilusát még messzemenően a Berlinben (főként Reichardt által) teoretikusan lefektetett műfajkritériumok formálták, elhatározta, hogy „*zenei pályafu-tását kompozíciói egy részének kiadásával kezdi meg* [mindenekelőtt nyolc dalfüzettel, de

hangszeres kompozíciókkal is]”;⁷ ez a terv egyelőre ugyan meghiúsult, de Schubert és barátai szigorúan tartották magukat hozzá, és ez végül oda vezetett, hogy gyors egymásutánban megjelenő dalkiadványaival alapjában véve kielégítő jövedelemhez jutott.

Megfontolandó ebben az összefüggésben, hogy opus 1-ét, A RÉMKIRÁLY-t nemcsak privát vagy félhivatalos zeneestélyeken adta elő, hanem a Kärntnertortheaterben, a korabeli Bécs legrepresentatívabb zenei fórumán is, mégpedig 1821. március 7-én – közvetlenül az opus 1. megjelenése előtt – „egy nagy zenei akadémián, szavalatokkal és festményekkel”. A dalkomponista Schubert világosabban ki sem fejezhette volna a nyilvánosság iránti igényét. Dalai egyébként sem illettek a magánzenélés, a polgári „szalon” vagy a „dalárda” tetszetős zenéjének közkeletű képébe – ellenkezőleg, megütközést keltettek, s főként északon „forradalmian” hatottak: már 1827 áprilisában így írtak a hangadó lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung*-ban Schubert (Rückert és Platen verseire készült) op. 59-es dalairól: „Schubert úr zenéje szenvedő és mesterkelt – nem a dalamban, hanem a harmóniában, még hozzá nagyon is; és főként oly roppant hirtelenséggel modulál, és gyakran oly nagyon hirtelen a legtávolabb eső helyekre, mint, legalábbis dalokban és más kisebb énekekben, egyetlenegy más komponista sem a földkerekségen.”⁸ Az újság ezért elvitatja a „dal” műfaj-meghatározást Schubert op. 59-étől, és jobbnak tartja a „dalszerű ének” kifejezést.

Ha ennél fogva a dalfejedelem Schuberttel szembe akarjuk állítani a szimfonikust, a zongoraszonáták szerzőjét vagy akár a színházi muzsikust (mint Erich Wolfgang Partsch FRANZ SCHUBERT – DER FORTSCHRITTLICHE? című gyűjteményes kötetében,⁹ ahol tizenöt cikkből mindössze hármat szenteltek a dalnak – alkalmasint Spaun annak idején az arányt éppen fordítva szerette volna látni), akkor arra kell gondolnunk, hogy azok a kísérletek és újítások, amelyek a harmóniában, a periodizálásban a hangszeres zenére visszahatottak, éppen a schuberti dalban jelennek meg, hogy Schubert csakugyan a dalból indul ki, hogy a dalban találja meg az új utakat (a MARGIT A ROKKÁNÁL 1814 októberében született), miközben hangszeres zenéje (körülbelül 1816-ig) még mozarti és haydnyi mintákhoz kötődik. Tehát nem maga „a dal fejedelme” fogalom hibás – arról van csak szó, hogy a fogalmat új tartalommal kell megtölteni.

Feminin műfaj-e a dal?

2. A dal (mint ahogy a zongoradarab is) Schubert idejében olyan zenei műfajnak számított, amelyet – szemben a szimfóniával és a szonátával, nem beszélve az operáról és a miséről – komponáló nők is műveltek (ugyanúgy, mint az irodalom területén az ennek megfelelő „lírai költemény” műfaját). Ez a műfaj a műkedvelő(nő)ké volt, nem a hivatásos komponistáké. Ezért nem meglepő, hogy Schubertet, aki ilyen „feminin” műfajokkal foglalkozott, sőt ezek életművének központjában álltak, miközben – mint láttuk – más műfajok a háttérbe szorultak, tehát Schubertet gyakorta „nőiesnek” jellemezték – főként a Beethovennel való összehasonlításban.¹⁰ Később úgy tűnt, mintha védelembe kellene venni Schubertet ezzel a „szemrehányással” szemben, és akkor éppenséggel a „heroikus” tónust hangsúlyozták, mondván, hogy ez választja el Schubert „antik dalai”-t a romantikus-biedermeier kisvilág „éppen csak szerelmi dalolászás”-ától, például a MOLNÁR-DALOK-tól.¹¹ Eltekintve attól, hogy nem lehet megállapítani, melyik „tónus” minősíthető valóban specifikusan „nőiesnek” (szenvedő, passzív?) vagy „férfiasnak” (cselekvő, agresszív-aktív?) a zenében (éppen Schumann különbözőzeti meg Schubertnél a mindenképpen „férfias” ESZ-DÚR ZONGORÁSTRÍÓ-t és a „nőies” B-DÚR TRIÓ-t¹² – miként értékeljük akkor a NAGY C-DÚR SZIMFÓNIA-t?) – itt nem annyira

egy bizonyos mű konkrét leírásáról van szó, inkább egy olyan személy meghatározásáról, akinek végül minden dalszerű, lírai, „nőies”, még a nagy szimfónia is.

És itt újabb ismertetőjegyet kell szemügyre vennünk: az alkotás „nőies” módjához hozzátartozik a naiv-spontán, a nem reflektált jelleg: a zeneszerzőnek nincs szüksége igazi képzésre, ellenkezőleg, „médiúm-ként” alkot, megmagyarázhatatlan sugallat hatására. Így nyilvánították Schubertet igen korán még saját baráti körében „zseninek”, aki a mámoros látnokiság állapotában – különösebb javítgatások nélkül – vetette papírra műveit, és később még csak rájuk sem ismert.¹³ S mert az ilyen beszámolók Schubert terveinek és vázlatainak ismeretében megcáfolhatók, nagy buzgalommal mutatnak rá, hogy Schubert sokévi tanulása Salierinél alapjában véve eredménytelen volt, mert Salieri a dal területén semmit sem tudott neki nyújtani. Ami Salierinek fontos volt (opera, egyházi zene, egyáltalán, a hagyományos ellenpont), Schubert számára teljesen hasznavehetetlen lehetett – mert ez egyébként sem volt az ő világa. Az nem számít, hogy Schubert ezt teljesen másképp látta (hiszen nem ok nélkül vett részt az órákon 1812 és 1816 között, az iskola és a tanárképző, majd az ezt követő tanári elfoglaltság és meglepő zenei termékenysége mellett hetente kétszer, több órán keresztül: mégiscsak kellett hogy legyen valami jelentősége számára!). Mert hát Schubert „naturalista” volt,¹⁴ ösztönös tehetség (jóllehet Salieri generálbasszusra, énekre, hangszerjátékra oktatta, s ezt megelőzően a lichteráli templom karnagyánál, Michael Holzernél, később a bécsi Stadtkonvikt zenei megbízottjánál, Wenzel Ruzickánál tanult).

Ez az értékelés közvetlenül kapcsolódik ahhoz a körhöz, amelyben Schubert élt: és ennek a körnek a tagjai, miként Josef von Spaun írta,¹⁵ nem annyira „muzsikusok és szakmabeliek” voltak, mint inkább Franz von Schober barátai, festők és jobbra dilettáns költők. Schubertnek olyannak kellett lennie közöttük, mint amilyenek ők voltak, hasonlunia kellett hozzájuk (sőt az esztétikáról és általános művészetelméletről szóló közös beszélgetésekben gyakran tanítványként viselkedett – éppen azért, mert hivatásos zeneoktatásban részesült, amelyben az általános esztétika rendszerint csekély szerepet játszott). Közöttük kétségtelenül ő volt a legzseniálisabb és (még anyagilag is) a legsikeresebb – de persze csak akkor emelkedett ki közülük, ha „elragadta az ihlet”, egyébként észrevétlen barát maradt a barátok között.

Ha le akarunk számolni ezekkel az ítéletekkel, nem sokat használ a felháborodás: a kérdést, hogy Schubert zenéje valóban „nőies”-e vagy „férfias”, megválaszolatlanul hagyhatjuk – műveiből mindenestre világossá válik, hogy fékezhetetlen békevágy uralkodott rajta (és baráti körén). A hősiesség, a harciasság megvetése – mint önmagában való érték (s ez sajnos még ma is különösképpen „nőiesnek” számít) – mintha állandó elem volna műveiben Johann Christian Mikans EURÓPA FELSZABADÍTÓI PÁRIZSBAN című versének megzenésítése óta (D104, 1814. V. 16.), amelyben a szövetségesek győzelmét Napóleon felett („Párizsban vannak! A hősök! Európa felszabadítói”) rövid recitativóval oldja meg, de az utolsó sort („most már bizonyos a béke”) szélesen vázolja fel, és lírai utójátékkal erősíti meg. A béke akarása (amely egyébként az elnyomással szembeni szabadságot is magában foglalja) többször is előfordul színpadi műveiben (gondoljunk csak a katonaszökevénynt dicsőítő énekre A NÉGY ÉVIG TARTÓ ŐRSÉG-ben, [D109] vagy az asszonyok zendülésére AZ ÖSSZEESKÜVŐK-ben [D787], de akár a FIERABRAS és az ALFONSO alakjaira is). Megvan számos dalban és miséi zárótételeiben, a „*Dona nobis pacem*” majd’ mindegyik megzenésítésében.¹⁶ Ha ez specifikusan „nőies” vonás, akkor Schubert valóban „nőies” komponista.

Persze újabb klisévé értékelhetjük át ezt is, és előtérbe állíthatjuk Schubert „homero erotikáját”.¹⁷ Hogy Schubert baráti köreiből komponenssel is számolnunk kell, az vitathatatlan – hogyan magyarázható másképp egy olyan költemény, mint Schober A HAJÓS BÚCSÚDALA című verse, amelyet Schubert 1827 februárjában zenésített meg, amikor együtt élt Schoberrel; ebben a versben felesküsznek a baráti szeretetre, mert „*A világot hogy' venném terhemül, / Ha mint te vagy, ily angyal vesz körül*”, és amely ezeknél a soroknál ér tetőpontjára: „*Vesszen minden, csak te osztozz velem / Tovább, barátom, e meghitt édenen.*” Hogy ez csakugyan több-e, mint a kor férfiszövetségeire jellemző emfatikus barátságizmény, amely a schoberivel rivalizáló, Anton von Spaun-féle linzi Schubert-kört jellemzi – expressis verbis az, ami a kör által kiadott *Beiträge für Jünglinge*-ben és főleg Anton von Spaun tanulmányában (ÜBER FREUNDSCHAFT)¹⁸ olvasható –, az aligha fog kiderülni, és talán Schubert személyiségének képéhez sem járulna hozzá semmivel: az olyan nőalakok, mint Therese Grob és Esterházy Caroline, olyan zenészek, mint a Fröhlich nővérek vagy Marie Pachler persze szintén jelentékeny szerepet játszanak a baráti kör mellett – és Schubert művei szempontjából döntők, mert a zeneszerző az ő kívánalmaiknak, képességeiknek igyekezett eleget tenni, azaz egészen konkrét értelemben rájuk hangolódott.

Schubert a „tettek áradását” követeli, és a „jobb világ” után vágyódik

3. A női minták alapján alkotó dalfejedelem képzetéhez a társasági érintkezésben bátoratlan, ügyefogyott Schubert is hozzátartozik: eszerint csak baráti körben érezte jól magát, kerülte a „nagyvilágot”; idegennek, ijesztőnek találta. Ilyennek jellemzi őt a kép, amelyet barátja, Leopold von Sonnleithner fest róla: „*félszeg és szófukar*” volt, „*külvilághoz elökelő körökben, amelyeket csak azért látogatott, hogy mintegy szívességből saját dalait kísérelje. Emellett a lehető legkomolyabb arckifejezést öltötte magára, és mihelyst végzett, visszavonult a másik szobába*”.¹⁹ Ez azt sugallja, hogy tulajdonképpen nem vett részt a „szalonbéli” történetekben; a neki szánt olcsó bókók elől kitért (csak akkor volt elégedett, ha „*bizalmas barátai tetszésükről biztosították*”).

Való igaz: Schubert nem becsülte különösebben a nagy társaságokat, ha éppen muzsikusként nem szerepelt, és gyakran nem volt könnyű bevonni őt a társaságba (erre különböző bizonyítékok vannak). Jobban kedvelte a baráti kör elfogulatlan, szertartásosságtól mentes együttlétét. Senkire sem tukmálta rá magát, csak „kísérte” (az énekeseket vagy a táncosokat) a zongorán, és nem volt nyére, hogy „könyökkel” csináljon karriert. De magabiztosságban mindamelllett nem szűkölködött, s ezt kifejezésre is juttatta. Ha neki tulajdonítjuk a kijelentést: „*az államnak tulajdonképpen el kellene tartania engem, hiszen nem másért jöttem a világra, mint hogy komponáljak*”,²⁰ akkor ebben ugyan felismerhetjük a resignációt, de az igényt is. Eszerint az, hogy én zenét szerzek, korántsem magánügy, hanem az államot is érintő közügy. Ez persze nem okvetlenül jelenti azt, hogy Schubert másra, például a tanári hivatásra nem érezte képesnek magát. Még három éve sem működött kisegítő tanárként apja iskolájában, amikor az már nyilvánvalóan utódját látta benne, jóllehet az elsőszülött Ignaz már többévi tanári tapasztalattal rendelkezett (igaz, Spaun megjegyzi, hogy Schubert idegenkedve tett eleget tanári kötelezettségeinek, mert visszatartották a komponálástól; hűga, Therese azonban kiegészíti ezt azzal, hogy „*kötelességtudóan*” és „*szorgalommal*” végezte feladatait).²¹ Bizonyos jó tanár vált volna belőle – művészi elhivatottságát azonban többre becsülte.

„Művészi elhivatottság” – alkalmasint ez is állandó alapérzés Schubert életében: „Az igaz művészet iránt itt senkinek sincs érzéke” – írja 1818. szeptember 8-án Zselicről Schobernek és barátainak. „Egyedül vagyok hát kedvesemmel, és szobámban, zongorámban, szívbemben kell őt rejtegetnem.”²² Ezért az sem véletlen, hogy Schubert nemcsak megzenésítette barátja, Schober A MUZSIKÁHOZ című versét, hanem többször le is másolta, többnyire albumlap formában, persze programatikusan értendő mottóként. Ez világosan jelzi, hogy miről van szó a Schober körül csoportosuló, specifikusan „bécsi” baráti körben (az Anton von Spaun-féle „linzi” kör, amelyhez a békítő szándékú, a két kör között hidat építeni igyekvő Johann Mayrhofer is számítható, másra helyezi a hangsúlyt):²³ – a művészet a „jobb világ” felé vezető utat mutatja, a tiszta harmónia utópiáját jelzi, amelyben e világ feszültségei feloldódnak, megszűnnek – és ezzel időszerű távlatot nyújt a Metternich békepolitikájá miatt „hamis”, tettetett harmóniába kényszerített társadalomnak. Aligha az a megoldás, hogy megszabadítjuk Schubert dalszerzői munkásságát a restaurációs-klasszicista daltól, például ettől, mégpedig úgy, hogy a szöveget egyszerűen sikerületlennek, dilettánsnak nyilvánítjuk, a megzenésítést pedig „iskolásan archaizáló önreminiszcenciának”, amelyet éppen ezért figyelmen kívül lehet hagyni.²⁴ Ez olyan volna, mintha a Schober köre által kialakított feszélyező Schubert-képpel a konkrét társadalmi reformokat megcélzó „linzi” kör nézőpontjának képét akarnánk szembeállítani, amelyben az utópiához vezető romantikus út esetleg rezignációként értelmezhető sajátosságait kívánnánk elfojtani vagy igyekeznénk kiiktatni. Csakhogy Schubertnél mindkettő megtalálható, „a remények elüldetésének és a tettek áradásának” követelése (mint Mayrhofer költeményében, a HELIOPOLIS ciklusból, amelyet Schubert 1822-ben zenésített meg, lásd HELIOPOLIS I, D753) éppúgy, akár a „jobb világ” utáni vágy, amely csak a művészetben vagy a túlvilágon valósul meg.

Mindazonáltal Schubert határozottan kiállt művészete mellett, és nem kötött kompromisszumokat. Gyakorta olvasható, hogy ki volt szolgáltatva kiadóinak, akik nemcsak kihasználták, hanem még elő is írták, hogy mit és hogyan kellene kiadnia, de ez megint csak az eddigiekben leírt alapkliiséhez kapcsolódik. Schubert opus 1-ének, A RÉMKIRÁLY-nak publikációs története világosan tanúsítja mindezt: habár nem sikerült kiadót találnia ehhez a nehéz és igényes műhöz, kitarzott amellett, hogy ez kell legyen az opus 1-e, és ezért elhatározta, hogy barátai segítségével saját kiadásában jelenteti meg; mindenesetre a kiadás olyan sikerrel járt, hogy ettől kezdve a kiadók bármilyen dalt elfogadtak tőle, akármit is kínált.

Még a kiadói levelezés hangja is egyértelmű: „Mellékelten küldöm a kvartetet zongorakísérettel együtt. A kétfüzetnyi keringő megjelenése kellemetlenül lepott meg, mert nem egészen úgy jelentek meg, ahogyan megbeszéltük. Helyénvalónak tartanám a megfelelő kártérítést.” (Schubert Diabellinek, 1823. II. 21.) Ezzel szemben Franz Hüther, a Pennauer Kiadó cégvezetője így ír: „...mindaddig nem volt alkalmam, hogy egészsége iránt érdeklődjem és figyelemmel az Ön új kompozícióira tárgyalásokba bocsátkozzam [...] és vagyok bátor aziránt érdeklődni, hogy ez idő alatt mit komponált, és mit szándékozik nyilvánosságra hozni”. És megint Schubert: „Érdeklődöm, mikor jelenik meg a Trió. Nem kapta volna meg az opusszámot? Op. 100-as a szám [...] Többek között komponáltam 3 zongoraszonátát [...] A hamburgi Heine több dalát is megzenésítettem [...] és végül elkészült 2 hegedűre, 1 brácsára és 2 cellóra írott kvintettem [...] ha e művek közül esetleg valamelyik megfelelne Önnek, kérem, tudassa...” (Schubert Probstnak, 1828. X. 2.)²⁵

„Új” Schubert-kép? Többnyire túl sokat kívánunk: minden kísérlet, hogy új képet állítsunk szembe a hagyományos Schubert-képpel, szükségszerűen újabb klisék, újabb

elfogultságok kialakulásához vezet. Sokkal fontosabb, hogy megvizsgáljuk, felülbíráljuk és relativizáljuk a régi klisék valóság tartalmát. Ez természetesen nem túl látványos, és ritkán vezet olyan eredményekhez, amelyek visszhangot váltanak ki – de, úgy vélem, ez az egyetlen módja, hogy igazságot szolgáltsunk egy akkora személyiségnek, amilyen Schubert.

Jegyzetek

1. Marie-Agnes Dittrich: POLITICAL CORRECTNESS. In: *Musica* 50. 1996. 268–271.

2. „Minden csodálat mellett, amit e drága ember iránt már évek óta érzek, azon a véleményen vagyok, hogy a hangszeres és egyházi kompozíciók terén sohasem fogunk belőle egy Haydnt vagy egy Mozartot csinálni, ellenben a dalban felülmúlhatatlan”, írta Josef von Spaun már 1829 elején Eduard von Bauernfeldnek. (A levél magántulajdonban, vö. még SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE. Közr. Otto Erich Deutsch, Lipcse, 1966. 39.) A fogalom később annyira megszilárdult, hogy egy könyv címéül szolgálhatott, I. J. W. Knoch: DER LIEDERFÜRST FRANZ SCHUBERT UND WIEN, Bécs, 1928.

3. Robert Schumann: GESAMMELTE SCHRIFTEN ÜBER MUSIK UND MUSIKER. Közr. Martin Kreisig, I, Lipcse, 1914. 459–464. – Erről és az északi és déli Schubert-recepcióról: Georg Braungart és W. Dürr (közr.) bevezetésével, ÜBER SCHUBERT, Stuttgart, 1996.

4. „Következő kompozícióim vannak készen”, írta Schubert 1828. február 21-én Schottnak, a mainzi kiadónak, „3 operán, egy misén és egy szimfónián kívül. Ez utóbbi művekre csak azért utalok, hogy megismerhessék a művészet magaslatai felé irányuló törekvésemet”. Vö. SCHUBERT. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS. Közr. Otto Erich Deutsch, Kassel stb., 1964 (NEUE SCHUBERT-AUSGABE VIII,5), 495. (A levéldézet Gábor Ágnes fordítása.)

5. Még Peter Gülke is azt mondja FRANZ SCHUBERT UND SEINE ZEIT (Laaber, 1991) című monográfiájában, ha már nem is idealisztikusan eltúlozva, hogy „egyetlen Schubert rangjabeli muzikusnak sem kellett átélnie, hogy életműve túlnyomó részét nem fogadták el, kortársai számára e művek egyáltalán nem is léteztek, egyetlenegy szerző sem komponált ilyen mennyiségben az asztalfiók, az utókor részére” (102.). Gülke szerint ez nem önkorlátozás eredménye, hanem a közönség és a ki-

adók értetlenségéből fakad – de gondolnunk kell arra, hogy nagy műveket, olyanokat, mint a szimfóniák és operák, általában csak kivételesen nyomtattak ki, s csak reprezentatív szerzőktől, akik a kiadó presztízst növelték, nem pedig fiatal zeneszerzőktől, akik a kor jogos ítélete szerint pályafutásuk elején álltak.

6. „Arra vágyom, hogy egy pohár puncs mellett közelebbi barátságot köthessenek Önnel”, jegyezte fel maga Schubert A PISZTRÁNG Josef Hüttenbrenner részére készített másolatára. L. SCHUBERT. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS (4. láb.). 57. Anselm Hüttenbrenner, Josef fivére arról tudósít a Liszt Ferenc részére készített, Schubertől szóló visszaemlékezéseiben, hogy „általában bajor sört ivott Schubert a Fekete Macskában, az Annastrassén [...] de ha jobban álltunk anyagilag, bort és különösen kivételes alkalmakkor puncsot is ittunk a Weiburggassén”. L. SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE. 208.

7. Levél Josef von Spauntól Goethének 1816. április 17-én, kísérőlevélként a terjedelmes dalfüzetküldeményben. L. SCHUBERT. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS (4. láb.), 40., valamint W. Dürr: AUS SCHUBERTS ERSTEM PUBLIKATIONSPLAN: ZWEI HEFTE MIT LIEDERN VON GOETHE. In: SCHUBERT-STUDIEN. FESTGABE DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZUM SCHUBERT-JAHR 1978. Közr. Franz Grasberger és Othmar Wessely, Bécs, 1978. 43–56.

8. L. FRANZ SCHUBERT. DOKUMENTE 1817–1830, I. k. Közr. Till Gerrit Waidelich, Tutzing, Schneider, 1993. 332.

9. Erich Wolfgang Partsch (közr.): FRANZ SCHUBERT – DER FORTSCHRITTLICHE? – ANALYSEN – PERSPEKTIVEN – FAKTEN. Tutzing, Schneider, 1989 (Veröffentl. des Intern. Franz Schubert-Instituts 4).

10. A nőies Schubertől kialakított kép első-

sorban Schumanntól származik, aki George Grove szerint (SCHUBERT szócikk a DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIAN III-ban, London, 1882, 364.) úgy vélte, hogy „összehasonlítva Beethovennel, Schubert olyan, mint a nő a férfihoz képest. El kell ismernünk, hogy állásfoglalásunk az ő irányában majdnem mindig a rokonszenvé, a vonzódás és szereteté, és ritkán a zavaré vagy a félelemé”. L. még Marie-Agnes Dittrich, i. m. (1. lábj.) 270.

11. Otto Weinreich: FRANZ SCHUBERTS ANTIKENLIEDER. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Giestesgeschichte* XIII. 1935. 112.

12. „Az ESZ-DÚR TRIÓ inkább cselekvő, férfias, dramatikussá, a miénk [a B-DÚR] ellenben szenvedő, nőies, lírai.” L. GESAMMELTE SCHRIFTEN (3. lábj.) 18.

13. Vö. az énekes barátok, Johann Michael Vogl és Karl von Schönstein emlékezéseivel. In: SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.) 248. és 117.

14. „Az ellenpont és a generálbasszus mélyebb ismerete nélkül tulajdonképpen naturalista maradt”, írta már a közeli barát, Johann Mayrhofer Schubertől szóló nekrológiájában. L. SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.).

15. EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE BIOGRAPHIE VON HERRN RITTER VON KREISSLE-HELLBORN (1964. XII. 29.). L. SCHUBERT. ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.).

16. Ehhez l. W. Dürr: DONA NOBIS PACEM. GEDANKEN ZU SCHUBERTS SPÄTEN MESSEN. In: BACHIANA ET ALIA MUSICOLOGICA. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel, 1983. 62–74.

17. Ehhez mindenekelőtt l. M. Solomon és R. Steblin cikkeit a *19th Century Music*ban, I. füzet, 12. évf. 1993, 34–46. és 5–33., megjelent a SCHUBERT: MUSIC, SEXUALITY, CULTURE cím alatt, valamint Marie-Agnes Dittrich, i. m. (1. lábj.)

18. BEYTRÄGE ZUR BILDUNG FÜR JÜNGLINGE, I. Bécs, 1817. 4–7. „*Fel szoktuk tenni a kérdést, hogy vajon a szerelem és a barátság különbözőnek-e egymástól*”, írja Anton von Spaun (9.), „*de ha megpróbálnánk elkülöníteni a szerelemtől az igaz barátságot, hamar rájönnénk arra, hogy a kettő lényegileg egy [...] mert azt az aggóató vágyódást, azt a titkon csodálandó lelkesültséget, amely egyébként a női szerelmet szokta jellemezni, nem a férfibarátság legtisztább mintaképeiben véljük-e megtalálni?*”

19. Kiegészítés a Ferdinand Luib részére készült íráshoz. L. SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.). 89.

20. Barátja, Josef Hüttenbrenner feljegyzéseit l. SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.). 141.

21. Lásd SCHUBERT. DIE ERINNERUNGEN SEINER FREUNDE (2. lábj.), 151. és Heinrich Kreissle von Hellborn: FRANZ SCHUBERT, Bécs, 1865, 34. Hogy Schubert ki is állt tanítványai mellett, visszaemlékezéseiben megerősíti egyikük, a Brahms baráti köréből ismert Josef Viktor Widmann.

22. Lásd SCHUBERT. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS (4. lábj.). 66. (Schubert levelét Gádor Ágnes fordította.)

23. W. Dürr: DER LINZER SCHUBERT-KREIS UND SEINE „BEITRÄGE ZUR BILDUNG FÜR JÜNGLINGE”. In: HISTORISCHES JAHRBUCH DER STADT LINZ. 1985. 51–59.

24. Rudolf Heinz: FRANZ SCHUBERT. AN DIE MUSIK. VERSUCH ÜBER EIN MUSIKLIED. In: Walter Salmen (közr.): BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER MUSIKANSCHAUUNG IM 19. JAHRHUNDERT. Regensburg, 1965 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhdts.*, I. k.). 139–150.

25. Lásd SCHUBERT. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS (4. lábj.). 185., 301., 301. és 540. Schubert kapcsolatáról kiadóival l. a megfelelő fejezetet W. Dürr és Andreas Krause (közr.): SCHUBERT HANDBUCH. Kassel/Stuttgart, 1997. (Schubert leveleit Gádor Ágnes fordította.)

Kántor Péter

BRAHMS NYOMÁBAN

Pörtschachból árad a zene – valami ilyesmit írt Clara Schumann-nak, akit szeretett nagyon (vagy inkább Robertet szeretette benne? vagy ez mindegy is?), tény, hogy ott Pörtschachban összejött neki a második szimfónia, s egy évre rá a híres hegedűverseny is, pedig a sok kis elkerített, ketrecszerű stég, füves napozókert, meg az egyenblúzos felszolgáló személyzet inkább diszkrét pénzcsörgést, mint zenét áraszt, inkább előkelő unalmat, melyet csak az a hosszú szálka tört meg (lapuló dallam egy vén deszkastégen?), ami a talpamba fúródott, és amit a helyi orvos gyorsan, elegánsan, egy fényes nikkelszipesszel, no meg ötszáz schillinggel rántott ki belőlem; igaz, közben eltelt vagy százhusz év.

Ami a szimfóniát illeti, meghallgattam többször is, és erősen koncentráltam, visszatükrözi-e, mint a zöld tóvíz a zöld hegyeket, a *táj zenéjét*, egy sikló kacsát, vagy a Hamburgtól való távolságot (öröm formájában); Bécset igen, és Beethoven nyomát is, mígnem aztán felhagytam ezzel a próbálkozással; a finálé fináléjának dörgő, büszke és vad akkordjai helyett egy elszélesedett, elnehezült, kopaszodó férfi jutott eszembe, akiről lényegében nem túl sok tudható, csak hogy két öreg nő mellett élt évekig, s egykor selymes, dús, mézszínű haját az idők során hangokra cserélte.

A kései Intermezzókban úgymond egy élet tudásával (vagy mivel? mi ott a cisz-moll?) súlyos, áttetsző szőlőszemeket gurított térfeléről térfelünkre,

Hamburg díszpolgára, díszdoktor stb.,
a próféták és matrózok közé.
Aztán egy mély regiszterben mindent felejtett.

Pörtschachban csönd lett.

Arnold Schoenberg

BRAHMS, A HALADÓ

Csengery Kristóf fordítása

1

Azt mondják, Brahms viselkedését a társasági érintkezésben gyakorta bizonyos nyereség jellemezte. Ez a figura aligha „az ismeretlen Brahms” volt. Bécs jól ismerte a módszert, mellyel a zeneszerző a durvaság oltalmazó falát vonta maga köré egy nyálasan pökhendi, csöpögősen hízelkedő és mézesmázosan szégyentelen emberfajta tolakodó támadásai ellen védekezvén. Köztudott, hogy az efféle kellemetlen alkalmatlankodók, szenzációéhes anekdotavadászok és tapintatlan betolakodók a magánéletben alig tapasztaltak egyebet Brahms részéről, mint száraz elutasítást. Hiszen ha egyszer megnyíltak a fecsegés zsilipjei, és megindult a mindent elborító áradat, a szárazság nem nyújthatott védelmet többé. Ezért kényszerült Brahms gyakran a durvaság menedékét választani. Áldozatai hallgatólagosan megegyeztek abban, hogy ami velük magukkal esett meg, azt tréfásan Brahms „száraz modoraként” aposztrofálják; jól megfigyelhető az is, hogy míg egyfelől lelke mélyén mindegyikük örült a másik balszerencséjének, másfelől viszont mindenkinek mély meggyőződése volt, hogy vele magával igazságtalanság történt.

Szárazság vagy durvaság, egy bizonyos: ily módon Brahms nem a nagyrabecsülését óhajtotta kifejezésre juttatni.

Bosszantására kortársai számos lehetőséget találtak. Egy alkalommal egy muzsikusz zenebarát bizonyítani kívánta nagyfokú zeneértését, kitűnő ítélőképességét, s egyúttal fitogtatni akarta „bizonyos” Brahms-művekkel kapcsolatos ismereteit is. Azt merészelt mondani: megfigyelése szerint az ELSŐ ZONGORASZONÁTA rendkívüli mértékben hasonlít Beethoven HAMMERKLAVIER-SZONÁTÁ-jára. Nem csoda, ha Brahms kertelés nélkül kivágta a riposztot: „ezt minden számár észreveszi”.

Egy látogatója bóknak szánta a következőket: „ön az egyik legnagyobb ma élő zeneszerző”. Mily gyűlöletes volt Brahms számára ez az „egyik”! Akad-e, aki nem érti, hogy mindez annyit tesz: „némelyek nagyobbak önnél, számosan pedig önnel egyenrangúak”.

A legelviselhetetlenebb látogatók azonban kétségkívül azok voltak, akik (mint például egy berlini zeneszerző) ilyen vallomást tettek: „csodálom Wagnert, a haladót, az újítót, és Brahmsot, az akadémikust, a klasszicistát”. Nem emlékszem, Brahms ez esetben mely száraz vagy durva válasz fegyveréhez folyamodott, tény azonban, hogy Bécsben pompás történet keringett arról, miképp fejezte ki véleményét az effajta hízelkedésről.

De hát végtére is ez volt a kor álláspontja: akik nem szenvedhették Wagnert, rácsimpaszkodtak Brahmsra – és fordítva. Sokan akadtak, akiknek egyikük sem kellett. Talán egyedül ők voltak pártatlanok. Csak kevesen tudták tisztán átlátni a két egymással szembeszegülő jelenség poláris ellentétét, s egyszersmind örömmel fogadni mindkettejük zenéjének szépségeit.

Ami 1883-ban még áthidalhatatlan szakadéknak látszott, 1897-re megszűnt probléma lenni. A kor legnagyobb muzsikusi, Mahler, Strauss, Reger és sokan mások mindkét mester hatásait befogadva váltak naggyá. Valamennyiük zenéje az előző korszak szellemi, érzelmi, stilisztikai és technikai vívmányait tükrözte. Ami korábban vizsgálóra adott okot, mostanra összezsugorodott két személyiség és két kifejezőmód közti különbséggé, mely még ahhoz sem elég éles, hogy elkerülhető legyen mindkét-féle jellegzetességnek egy és ugyanazon műre gyakorolt egyidejű hatása.

2

A forma a zenében arra való, hogy az érthetőséget az emlékezet által eszközölje ki. Ki-egyenlítetttség, szabályszerűség, szimmetria, tagoltság, ismétlődés, egység, ritmikai és harmóniai összefüggések, sőt maga a logika – emez alkotóelemek egyike sem teremt szépséget, de még csak nem is játszik közre annak megszületésakor. Mindannyian közrejátszanak azonban egyfajta szervezetség létrejöttében, mely a zenei gondolat bemutatását érthetővé teszi. A nyelv, melyben zenei gondolatokat hangok fejeznek ki, megfelel ama nyelvnek, mely az érzéseknek vagy gondolatoknak szavakkal ad kifejezést, amennyiben szókincse igazodni kénytelen az értelemhez, melynek megfelel, és amennyiben szervezetségének fent említett alapelemei úgy funkcionálnak, miként a rím, ritmus, metrum vagy miként a költészetben és prózában a strófákra, mondatokra, szakaszokra, fejezetekre való tagolódás.

Az említett alkotóelemek által magukba foglalt lehetőségek többé vagy kevésbé tökéletes kiaknázása határozza meg a stílus esztétikai értékét és besorolását népszerűség vagy mélység tekintetében. A tudománynak minden tényt kutatnia és vizsgálnia kell; a művészet csupán egyes jellegzetes tények ábrázolására szorítkozik. Sőt még Antonius is belátja, hogy kijelentését: „... *s Brutus derék, becsületes férfit*” [Vörösmarty Mihály fordítása – *a ford.*] újra meg újra el kell ismételnie annak érdekében, hogy a szavak mögött megbúvó ellentétes értelem beleférjen az egyszerű polgárköponyákba. Gyermekdalokban persze az ismétlődések más szinten mozognak, s ez alkotja a népzene szerkezetét is. Itt számos csekély mértékben variált ismétlődés figyelhető meg, mint például az egyébként igen szép KÉK DUNA-KERINGŐ-ben is.



1. kottapélda

A példa hat ismétlést tartalmaz, majdnem valamennyinek a tonika és domináns közti ingázás képezi alapját.

Noha harmóniai tekintetben gazdagabb, nem képvisel magasabb szintet az alábbi részlet sem Verdi TRUBADÚR-jából.



2. kottapélda

Egy művész vagy alkotó nem kell tudatában legyen annak, hogy stílusát a hallgató felfogóképességéhez igazítja. Egy művésznak egyáltalán nincs szüksége sok gondolkodásra – elég, ha helyesen és egyenesen gondolkodik. Úgy érzi, egy belső mozgatóerőnek, az önkifejezés kényszerének engedelmeskedik – éppen úgy, miként az óra, mely naponta huszonnégyszer jelez anélkül, hogy megkérdené, milyen nap, hónap, év vagy évszázad is van tulajdonképpen. Azt mindenki tudja, kivéve az órát. A művésznak a belső motor mozgására adott válasza önműködően és haladéktalanul történik, akár egy jól olajozott szerkezet esetében.

Nyilvánvaló, hogy az ember nem beszélgethet atommaghasadásról olyasvalakivel, akinek fogalma sincs arról, mi is az atom. Másfelől azonban egy kiművelt emberfőhöz nem szólhatunk gügyögre vagy épp abban a stílusban, melyet a hollywoodiak „lyrics”-nek neveznek. A műzene szférájában a szerző tekintetbe veszi közönségét. Nem szeretné megsérteni azzal, hogy folyvást megismételje, ami már első hallásra is tökéletesen felfogható, még akkor sem, ha a gondolat újszerű – és persze végképp nem, ha valami elnyűtt, ósdi kacatrol van szó. Tapasztalt sakkjátékos számára egyetlen diagram alkalmas egy egész játszma menetének ábrázolására; egy kémikusnak elég rápillantania néhány jelre, hogy tudja, amire szüksége van; egy matematikai képletben azonban összekapcsolódik a régmúlt, a jelen pillanat és a legtávolibb jövő.

Újra és újra meghallgatni, ami tetszik – ez kellemes és korántsem kigúnyolnivaló. Öntudatlanul munkál bennünk a vágy: befogadni és jobban megérteni a szépség minél több részecskéjét. A friss és művelt szellem azonban arra is áhítozik, hogy messzi dolgokról halljon, s hogy az általa immár megemésztett egyszerű jelenségek legtávolabbi következményeiről is tudomást szerezhessen. Az éber és pallérozott szellem megvonja figyelmét a gyerekes fecsegéstől, nyomatékosan megkövetelvén a rövid és közvetlen fogalmazást.

3

A haladás a zenében nem egyéb, mint az imént leírt feltételeknek megfelelő ábrázolásmódok fejlődése. Jelen tanulmány célja bizonyítani, hogy Brahms, a klasszicista, az akadémikus nagy újító – igen, a zenei nyelv világának jelentős úttörője volt.

Mindez támadhatóan csenghet egy megcsontosodott „őswagneriánus” fülében, függetlenül attól, hogy az illető a hajdani s mára megvénült wagneriánusok egyike-e vagy csupán egyszerűen születésétől fogva „őswagneriánus”. A törőlmetszett „őswagneriánusokat” még a magam korosztálya adta e világnak, később pedig legfeljebb további tíz esztendőn át születtek hasonlóké. Ezek egyrészt a zenei haladás úttörőiként,

másrészt az igaz művészet Szent Gráljának őrzőiként érezték magukat feljogosítva arra, hogy lenézzék Brahmsot, a klasszicistát, az akadémikust.

Elsőként Gustav Mahler és Richard Strauss tisztázta e fogalmakat. Mindkettejüket jellemzi, hogy egyformán nevelkedtek a hagyományhű és a haladó, a brahmsi és a wagneri világnézet elvei szerint. Az ő példájuk segítette a mi generációnkat annak tudatosításában, hogy Wagnernél a zenei szervezethez bőségesen kínálja a rend – ha ugyan nem a pedantéria – példáját, mint ahogyan Brahms műveiben is gyakorta találkozunk merészséggel, olykor akár bizarr fantáziára valló ötletekkel is. Vagy talán élettrajzi évszámok misztikus egybeesése nem valamiféle titokteljes kapcsolatot enged feltételezni kettejük között? 1933-ban Brahms születésének centenáriuma egybeesett Wagner halálának félszázados évfordulójával. Ma pedig, midőn e tanulmányt írom, Brahms halálának ötvenedik évfordulójáról emlékezünk meg. A titkok elrejtik az igazságot, ám egyúttal ösztönzőként is hatnak a kíváncsiságra, hogy felfedje az igazságot.

4

Hogy Brahms a zene harmóniavilágának milyen nagy újítója volt, megvilágítja az op. 51. no 1-es C-MOLL VONÓSNEGYES alábbi részlete (11–23. ütem).

The image displays three systems of musical notation for the piano part of Brahms' Op. 51, No. 1. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests, and a line of harmonic analysis below it. The analysis uses Roman numerals to denote chords and their inversions.

System 1: Treble clef has a melodic line with slurs and triplets. Bass clef has a supporting line. Harmonic analysis below: $t: IV$, $sd: I$, IV , I , V , II .

System 2: Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the supporting line. Harmonic analysis below: $t: \sharp$, IV , \sharp , \sharp .

System 3: Treble clef has a melodic line. Bass clef continues the supporting line. Harmonic analysis below: $t: V$, $b \text{ min}: I$, V , $\sharp V$, V , I , V .

3. kottapélda

Ez egy háromrésztes forma kontrasztot alkotó középszakasza: az A-rész harmóniai tekintetben már elég gazdag a Brahmsot megelőző korszak főként I–V. vagy I–IV–V. harmóniameneteihez képest, melyeket csak olykor fűszerez egy-egy VI. vagy III. fok,

néha egy nápolyi szextakkord. Az ilyen gazdag harmóniai támasztékkal ellátott főtéma a kor hallása számára merész vállalkozásnak tetszett.

E középhészt harmóniamenete azonban számos Wagner-részlettel is sikeresen versenyre kelhet. Egy darab kezdetén még a Brahmsot követő korszak zenészerzői is agyályosan kerültek a tonikai tartománytól való jelentősebb eltávolodást. Ám ez a h-moll dominánsa felé irányuló moduláció, majd a tonikához való váratlan, szokatlan és gyors visszatérés: ritkaság. Hasonló eljárást példáz Beethovennél az EROICA nyitótételének kódájában (551–561. ütem) az esz, desz és c alapú dúrhármasok egymásutánja vagy a következő Schubert-részletben két egymással nem rokon (h-moll és B-dúr) hármas-hangzat szembeállításása.

Schubert, *In der Ferne*
Mut - ter - haus has - sen - den

The image shows a musical score for Schubert's 'In der Ferne'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Mut - ter - haus has - sen - den'. The piano part features a series of chords that illustrate the modulation from C major to B major.

4. kottapéláa

Azok a Wagnertól származó példák, melyekben hasonló harmónialépések fordulnak elő, gyakran nem könnyen elemezhetők, ám végül a vártnál kevésbé bonyolultnak bizonyulnak. Például a TRISZTÁN ÉS IZOLDA TODESTRANK-motívuma az alaphangnem közvetlen rokonsági körébe tartozik.

The image shows a musical score for Wagner's 'Tristan and Isolde'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb), and the time signature is 3/4. The score includes Roman numeral chord symbols: I: VI, SM: I, II (Neap.), IV, VI, II, and V.

5. kottapéláa

Izoláa Trisztánhoz intézett parancsában („Befehlen liess dem Eigenholde”) sem nagyon távoli a harmóniai kitérés.

The image shows a musical score for Wagner's 'Tristan and Isolde'. It consists of two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb), and the time signature is 4/4. The score includes Roman numeral chord symbols: I: III?, #m: I, VI, II (Neap.), IV, II, V, and I.

6. kottapéláa

Sőt a maga modulációs szakaszában a TRAUERGE WEISE, a harmadik felvonás angol-kürtszólója



7. kottapélda

sem távolodik messzebbre az alaphangnemtől, mint Brahms imént idézett C-MOLL VONÓSNÉGYES-ében az A-rész vége:



8. kottapélda

Ez a kromatikusan, többnyire megfordításban ereszkedő hármashangzatok jellegzetessége: kezelésük hasonlatos a nápolyi szextakkordokéhoz. Az efféle kromatikus modulációknak a klasszikus zenében való felbukkanását szemlélteti a 9/a, b és c kottapélda.

a) Beethoven, Streichquartett, op. 59, Nr. 2

b) Beethoven, Streichquartett, op. 95

c) Bach, Matthäus-Passion, Nr. 48

Three musical examples (a, b, c) showing chromatic movement in different contexts. Example a) is a melodic line in 4/4 time, key of D major. Example b) is a melodic line in 4/4 time, key of B-flat major. Example c) is a melodic line in 4/4 time, key of D major. Each example ends with 'etc.'.

9/a, b és c kottapélda

Noha Brahms és Wagner között az azonos hangnemen belüli harmóniai összefüggésrendszer kitágítása tekintetében nem mutatkozik döntő különbség, afölött mégsem lehet átsiklani, hogy Wagner harmóniavilága gazdagabb a mellékhangzatokban és az alterált akkordokban, valamint kiváltképp az előkészítetlen disszonanciák szabad kezelésében. Másrészt azonban ama strofikus, dalszerű formákban és ezekhez hasonló képződményekben, melyek Wagnernál az ária helyébe lépnek, a harmóniak korántsem távolodnak el oly messze az alaphangnemtől, s mozgásuk is jóval lassabb ritmusú, mint amilyent Brahms hasonló formáinak tanulmányozásakor tapasztalhatunk. Ha-

sonlítsuk össze például a „*Winterstürme wichen dem Wonnemond*”-ot, az „*Als zullendes Kind zog ich dich auf*”-ot vagy esetleg a GESANG DER REINTÖCHTER-t Brahms MEINE LIEBE IST GRÜN című dalával vagy az op. 111-es G-DÚR VONÓSÖTÖS nyitótételének főtémájával, mely mindjárt a harmadik ütemben elkalandozik, vagy esetleg a zongorára komponált op. 79. no. 2-es RAPSZÓDIÁ-val, melyben a hangnem meghatározása kis híján elmarad.

5

Háromszakaszos formák, rondók és más zárt szerkezetek a drámai zenében csupán szórványosan bukkannak fel közjáték gyanánt, főként lírai nyugvópontokon, ahol a cselekmény megtorpan vagy legalábbis lelassul – olyan pillanatokban tehát, melyekben a zeneszerzőnek alkalma nyílik formai elképzelések szerint kezelni anyagát, ismételni és fejleszteni, szabadulván az előrehaladó cselekmény nyomásától, mentesülvén a zene anyagán kívüli hangulatok és események visszatükrözésének kényszere alól.

Modulatív jellegével a drámai zene szimfónia, szonátaszerkezet vagy egyéb zárt forma feldolgozási szakaszához hasonlatos. Wagner vezérmotívumai rendszerint tartalmaznak olyan, fejlesztésre alkalmas harmóniakat, melyekben eleve benne rejlik a modulatív átalakulás hajlama. Ám ezzel egyidejűleg e motívumok másfajta, szervező típusú feladatot is betöltenek, Wagner géniuszának formai oldalára mutatva.

A recitativo a Wagnert megelőző korok operáiban is modulált. A tematikus vagy akár csupán motivikus követelmények tekintetében azonban nem volt szerves – bizonyos esetekben kifejezetten összefüggéstelennek nevezhetjük. A vezérmotívum-technika ama nagyszerű szándékot szemlélteti, mely egy teljes opera vagy akár egy egész tetralógia tematikus anyagának egységesítését célozza. Az ilyen kiterjedt összefüggésrendszer megérdemli, hogy esztétikailag a lehető legmagasabbra értékeljük. Ha azonban az előrelátás Brahms esetében formálisnak bélyegeztetik, úgy a wagneri vezérmotívumok rendszerét éppoly formálisnak kell tartanunk, lévén mindkettő a szellem azonos állapotának származéka – nevezetesen amaz állapoté, mely egy teljes művet egyetlen teremtő pillantással fog át s annak megfelelően kezel.

Ha Brahms a NEGYEDIK SZIMFÓNIA fináléjának vége felé, a variációk egyikében egymást követő tercek láncolatából építkeznek,



10. kottapélda

ezáltal a Passacaglia-téma és az első tétel főtémája közti rokonságról lebbenti fel a fátylat. A Passacaglia-téma egy kvinttel felfelé transzponálva



11. kottapélda

a főtéma első nyolc hangjával azonos,



12. kottapélda

első fele pedig lehetővé teszi az ereszkedő tercekkel történő kontrapunktikus összekapcsolást.



13. kottapélda

Az emberek általában nem tudják, hogy a szerencse az ég ajándéka, a tehetséggel, szépséggel, erővel és hasonlókcal azonos rangú és fajtájú. Nem ingyen kapjuk, ellenkezőleg: ki kell érdemelnünk. A kételkedők persze megpróbálhatják mindezt „szerencsés véletlenné” lefokozni. Ezek az emberek a szerencsét éppoly tévesen ítélik meg, akár az ihletet, és nem tudják elképzelni, e kettő mit vihet végbe.

Ha az iménti példában ábrázoltakat a zeneszerző a kompozíciós folyamatot megelőzően, tudatosan „megkonstruálta” volna, a dolog igencsak emlékeztetne valamiféle virtuóz agytornára. Mindazok azonban, akik megtapasztalták és ismerik az erőt, mely által az ihlet soha senki által előre nem látott kombinációk létrehozására képes, azt is tudják, hogy Wagner vezérmotívum-használata az esetek nagy többségében az ihletett spontaneitás esetét példázza. Valahányszor eszébe ötlött Siegfried alakja, lelki szemei előtt és belső hallásában pontosan úgy jelent meg a hős, ahogyan motívuma ábrázolja:



14/a, b és c kottapélda

6

Vállalom: az első olyan zeneszerző vagyok, aki önmaga számára alapvetet határozott meg. Ez az elv négy évtizede irányítja és szabályozza zenei gondolkodásomat, gondolataim megformálását, és persze meghatározó szerepet játszik önkritikám fejlődésében is.

Gondolatokat szeretnék gondolatokkal egybefűzni. Ami mármost egy gondolatnak az egészben vállalt szerepét vagy jelentését illeti – tökéletesen függetlenül attól, hogy e szerep bevezető, megszilárdító, változatképző, előkészítő, feldolgozó, átvezető, fejelesztő, lezáró, tagoló, alárendelt vagy alapvető –, olyannak kell lennie, hogy helyét minden esetben betölthesse, akkor is, ha eredetileg nem kifejezetten a szóban forgó cél, jelentés vagy funkció szolgálatára rendeltetett. És e gondolatnak szerkezet és tartalom felől szemlélve úgy kell hatnia, mintha nem azért volna jelen, hogy strukturális feladatot töltsön be. Más szóval: egy átvezetésnek, codettának, feldolgozási szakasznak nem olyasmiként kell érvényesülnie, mint ami csupán önmaga kedvéért van ott. Ha nem a mű gondolatvilágát fejleszti, alakítja, mélyíti el, tisztítja meg vagy élénkíti, akkor eleve nem is szabad megjelennie.

Ez persze nem jelenti azt, hogy az efféle funkciók hiányozhatnak egy kompozícióból. Azt azonban jelenti, hogy tisztán formai céloknak nem szabad teret áldoznunk. Jelenti továbbá azt is, hogy az olyan szakaszok és részek, melyek szerkezeti követelményeknek felelnek meg, nem állhatnak üres locsogásból.

Ez korántsem a klasszikus zene kritikája – csupán a magam személyes művészi becsületkódexe, melyet másnak nem kell figyelembe vennie. Nekem azonban úgy tetszik, hogy az a haladás, melynek érdekében Brahms munkálkodott, arra kellett volna ösztönözze a zeneszerzőket, hogy felnőtteknek komponáljanak. Az érett ember bonyolultabb komplexumokban képes otthonosan eligazodni. Egyszerűen felfoghatatlan, hogy bizonyos zeneszerzők „komoly muzsikának” neveznek idejétmúlt stílusú, hosszadalmas darabokat, melyeknek terjedelme nem arányos a belső tartalommal, hiszen e művek háromszor vagy akár hétszer is képesek elismételni, amit a hallgató azonnal megért. Miért nem lehet a zenében nagyobb tömbökként, feszes formában elmondani, amit a megelőző korszakok, mielőtt kifejthettek volna, előbb kénytelenek voltak több ízben elismételni, csekély változtatásokkal? Hát nem olyan ez az egész, mint ha egy elbeszélésben, melyben „a hős háza a folyóparton áll”, az írónak először el kellene magyaráznia, micsoda is valójában a ház, mi cél érdekében és minő anyagból építenek effélet, majd pedig a folyó fogalmát is hasonlóképp kellene tisztáznia?

Némelyek a zene „haldokló romantikájáról” beszélnek. Tényleg azt hiszik, hogy a zeneszerzés, a hangokkal folytatott játék valamiféle realiztikus dolog vagy mifene? Nem sokkal inkább arról van-e szó, hogy a romantika hanyatlását az értelmetlen bőbeszédűség okozta?

7

Hogy a Bachtól Brahmsig terjedő időszak zenei szerkesztésmódjának fejlődését alapjaiban ragadhassuk meg, vissza kell térnünk ahhoz a korhoz, mely elfordult az ellentéltől, és rendszerbe foglalta a homofon-melodikus stílus esztétikáját. Összevetvén a kor által az új esztétikára adott feleletként gyártott kompozíciókat egyfelől Johann Sebastian Bach, másfelől Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert műveivel, megért-

hetjük, miért volt szükség oly gátlástalan propagandára ahhoz, hogy Bachot a zene virágoskertjéből mint gyomot ki lehessen irtani, ám elgondolkozhatunk azon is, hogy e szegényes talaj milyen gyümölcsöket érlelt.

Keyser, Telemann és Mattheson vezérletével szózat intéztetett a zeneszerzőkhöz: pihentessék az úgynevezett „magas művészet” műfajait, törekedjenek könnyű (értsd: fáradság nélkül megemészthető) zene komponálására. Arra kellett ügyelniük, hogy a téma magában rejtse valamit, ami mindenki számára ismerősnek tűnik; a franciák könnyed modorában kellett írniuk. Mattheson úgy vélte, az ellenpont nem egyéb, mint érzelmektől mentes, pusztá agytorna. Mint az gyakorta megesik, e férfiút a maga idejében nagyra értékelték, miközben Bachról csak kevesen tudtak. Ám mégis kétséges, hogy azok, akik traktátusok alapján úgy komponáltak, ahogyan a szakács főz a receptkönyvből, az ihlet géniuszaik lettek volna-e – ha igen, úgy zenéjükben is fenn kellett volna maradnia valaminek. Ez bizony minden volt, csak nem természetes fejlődés. Nem evolúció, csupán emberek által csinált revolúció. Kifejezést az ember csakis annak adhat, amit bensőleg birtokol. Egy stílus aligha gazdagíthat valakit. Ezért e zeneszerzőket csupán a muzikológusok érdeklődése élteti – a halott, szétkorhadt anyag felé forduló figyelem. Ismeretes, hogy Mozart és Beethoven nagy csodálattal tekintett némelyik elődjére. E mestereket azonban szerencsére – hála sokoldalúságuknak, találékonyságuknak és érzelmviláguk erejének – soha nem béklyózta holmi népszerű tetszetősség esztétikája.

8

A klasszikus zene szerkezetéről sok mindent elárul szabályossága, szimmetriája, egyszerű harmóniakészlete és rokonsága a népi vagy tánczenével – már amikor nem épp teljes egészében e kettő egyikéből származik. Az egyező hosszúságú frázisokból felépülő szerkezet nagyban hozzájárul ahhoz, hogy e zene könnyen az emlékezetbe vésődik, kiváltképp, ha az ütemek száma kétszer, négyszer vagy nyolcszor kettő, és ha a két egyenlő hosszúságú szakaszra történő felosztás bizonyosfajta szimmetriát eredményez. Ha az ember a dallam első felét ismeri, abból akár a másodikat is kitalálhatja. A szabályszerűségtől vagy a szimmetriától való eltérés nem szükségszerűen veszélyezteti az érthetőséget. Ennek alapján megkérdeshetnénk: vajon a haydni és mozarti formákban miért sokkal gyakoribbak a szabálytalanságok, mint Beethovennél? Talán azért történik mindez így, hogy a formai finomságok ne tereljék el a hallgató figyelmét, melynek itt az érzelmi kifejezés roppant erejére kell összpontosulnia? Egyáltalán nem gyakran találkozunk olyasmivel, amire az op. 95-ös F-MOLL VONÓSNÉGYES kínál példát (lásd a 9/b kottapéldát).

Haydn és Mozart zenéjének számos szabálytalanságát az eltérő hosszúságú frázisokban gondolkodó szerkesztésmód okozza. Ezek a különbségek egyes szakaszok belső ismétlés vagy épp rövidítés és sűrítés általi kiterjesztésére vezethetők vissza. Haydn és Mozart sok művétjében ez a helyzet, amiért is hajlamosak volnánk magát a menüettet mint műfajt inkább dalszerű formaként, mintsem a tánczene leszármazottjaként értékelni.

A 15. kottapélda, egy Haydn-zongoraszonáta részlete, két szakaszból áll, a szakaszok pedig két- és háromütemes egységekre tagolódnak: 2 + 3; 2 + 3.

15. kottapélda

Mozart B-DÚR VONÓSNÉGYES-ének a 16. kottapéldában bemutatott részlete bonyolultabb szervezetségű: 3 + 1 + 1 + 3 (az utolsó egységet talán 2 + 1-ként értelmezhetjük).

16. kottapélda

A teljes téma terjedelme nyolcütemnyi, ennél fogva a szabálytalanság úgyszólván szubkutánnak nevezhető, azaz nem mutatkozik meg a felszínen.

Haydn példája még szimmetrikus, ez utóbbi azonban tökéletesen aszimmetrikus, s ily módon megvonja a hallgatótól a megértéshez szükséges leghatékonyabb segítségek egyikét. Ám e részlet még mindig nem nevezhető „zenei prózának”. Sokkal inkább hajlamosak volnánk a szabálytalanság e fajtáját barokk formaöszönnel társítani – nevezetesen azzal a törekvéssel, mely egyenlőtlen (ha ugyan nem épp tökéletesen különböző) elemeket kíván egyazon formai egységbe foglalni. Bár e feltételezés nem megalapozatlan, úgy tetszik, akad más magyarázat is, a művészet és a pszichológia területéről.

Mozartot mindenekelőtt drámai zeneszerzőnek kell tekintenünk.

A zene anyagi vagy lélektani illeszkedése a hangulat vagy a cselekmény minden apró változásához – alapvető probléma ez, melyet az operaszerzőnek uralnia kell. Az e téren jelentkező ügyetlenség elkeni az összefüggéseket, rosszabb esetben unalmat eredményez. A recitativók e veszélyt úgy kerülik el, hogy kibújnak a motivikus és harmóniai kötelmek, valamint azok következményei alól. Az arioso ugyanezen kötöttségeket gyorsan és gondtalanul a lehetséges minimumra csökkenti. A finálék és együt-

tesek azonban (sőt az áriák is) számos olyan, egymástól eltérő alkotóelemet tartalmaznak, melyek esetében a lírai sűrítés módszere nem alkalmazható. Az effajta tételek komponálásakor a zeneszerző számára csupán a legszűkebb mozgástér adott. Előrelátva e szükségszerűséget, Mozart e tételeket rendszerint olyan dallammal indítja, mely számos különféle hosszúságú és karakterű frázisból áll – ezek mindegyike a cselekmény más és más szakaszát és hangulatát képviseli. Első megfogalmazásukkor e frázisok csupán lazán kapcsolódnak egymáshoz, vagy gyakorta egymással szembeállítva szólalnak meg, így aztán könnyen szétválaszthatók, és egymástól függetlenül, motívikus nyersanyagként kisebb formaszakaszokban is felhasználhatók.

Az imént vázolt eljárás frappáns példáját kínálja a FIGARO LAKODALMA második felvonásának fináléja (15. szám). E finálé harmadik szakasza – egy Allegro – Susanna „Guardate, guardate, già scoso sarà” sorait követően kezdődik azzal a B-dúr témával, mely a 17. kottapélda a), b) és c) pontjaiban ábrázolt három frázisból áll.

17/a, b és c kottapélda

Ehhez csatlakozik a d) frázis a 22–23., majd az e) a 25–29. ütemben.

18/d és e kottapélda

E 160 ütemes Allegro bámulatatosan sok szakaszra tagolódik, ezek kivétel nélkül az imént bemutatott öt kis frázis variációi, sorrendjük pedig folytonosan változik.

Hasonló szerkezetekre bukkanunk a FIGARO számos együttesében, melyek közül kiemelkedik a tercett (7. szám) és a szextett (18. szám). Ám még bizonyos duettekben is – noha itt aligha számítanánk ilyen laza formálásra – minden illusztratív funkciójú szegmensekből vezethető le: olyanokból, melyek egymással kevés külsőleg felfedezhető rokon vonást mutatnak. Csodálatra méltó, hogy a nyitóduettben (1. szám) a zene milyen pontosan ábrázolja a cselekményt és a hangulatot. Mind Figarót, mind Susannát alaposan lefoglalja a saját dolga. Figaro eljövendő lakásuk falát méricskéli, Susanna felpróbál és megcsodál egy fejdísz – egyikük sem figyel a másikra. Így aztán, miközben Figaro a colstokkal bajlódik: elhelyezi (19. kottapélda, a frázis), továbblökdösi (b frázis), szinkópa a basszusban) és a megmért hosszúságokat számolja („cinque”, c frázis),



19. kottapélda

Susanna hiába próbálja csinosságára terelni leendő férjének figyelmét.



20. kottapélda

Ezt Wagner vagy Strauss sem csinálhatta volna különül.

Egy szerkezet, mely különböző fajtájú és formájú alapelemekből áll, az előrelátás megjelenési formájaként értelmezhető. Egy opera- vagy oratóriumkomponista (mint azt Albert Schweitzer Bach vokális zenéjének elemzésekor kimutatja), de még egy dalszerző is, ha nem készül fel előre a folyamat legmesszebb mutató követelményeire, oly ostobán és fejtellenül cselekszik, mint az a pedáns hangszeres muzsikos, aki ragaszkodik ahhoz, hogy a klasszikus zenét metronómszerűen állandó hangsúlyokkal kell játszani – mintha csak tánczene volna. Egy Prokrasztész-ágy merev szűkösségéhez persze semmiféle módosítás nem illik, sőt így még azok a ritardandók vagy accelerandók sem sikerülhetnek megfelelően, melyeket maguk a zeneszerzők írnak elő (lásd Schumann utasítását: „*immer schneller werdend*” – folytonosan gyorsítva).

Az okos előadó, aki valóban „a mű szolgája” – akinek tehát szellemi mozgékonyága egyenrangú egy zenei gondolkodóval –, Mozarthoz vagy Schuberthez hasonlóan jár el. Rendszerbe foglalja a szabálytalanságot, amennyiben a teljes szerkezet részét alkotó elvvé avatja azt.

Zeném elemzőinek világosan kell látniuk, személy szerint mily sokat köszönhetek Mozartnak. Akik hitetlennek tekintettek, s úgy vélték, rossz tréfát űzök, most felfoghatják, miért neveztem magamat „Mozart tanítványának”, s meg kell értsék szempontjaimat. Mindez nem az én zeném értékeléséhez, hanem Mozart megértéséhez nyújthat segítséget számukra. Fiatal zeneszerzők megtanulhatják, mit a leglényegesebb elsajátítanunk a mesterek művészetéből, s hogy e leckéket miképp fordíthatjuk hasznunkra a személyiség elvesztése nélkül.

Maga Mozart is tanult olasz és francia zeneszerzőktől. Valószínűleg tanult volna Carl Philipp Emanuel Bachtól is. Ám az imént bemutatott szerkezethez hasonlók megalkotására minden bizonnyal saját egyéni zenei gondolkodása tette képessé.

A fenti elemzés azt az elképzelést sugallhatja, hogy a szabálytalan és aszimmetrikus szerkesztés feltétlenül és elkerülhetetlenül a drámai komponálás eredménye. Ha így volna, gyakrabban kellene e jelenségre bukkannunk Wagner zenéjében. Wagner azonban, aki fejlődésének első szakaszában kortárs olasz szerzők erős hatása alatt állt, ritkán adja fel a két- plusz kétütemes szerkesztés módszerét, viszont hatalmas lépést tesz előre a zenei próza területén, vagyis ugyanazon cél felé haladva, mely felé Brahms is törekedett, csak épp más úton. E két férfiú között a különbség nem az, amit a kortársak annak tartottak. Nem a dionüszoszi és apollóni művészet ellentétéről van szó, ahogyan Nietzsche is fogalmazhatta volna. E különbség egyáltalán nem oly egyszerű, mint a Dionüszosz és Apollón közti, tudniillik hogy az egyik mámorában eltöri a poharakat, amelyeket a másik a képzelet mámorában alkotott. Így a dolgok csak egy életrajzíró vagy zenetudós fantáziájában eshetnek meg (ha ugyan a fantázia szó nem túl fellengzős e szegényes és lassú szellemi működés esetében). Egy művész mámoros képzelőereje, legyen bár dionüszoszi vagy apollóni, csak fokozhatja látásának tisztaságát.

A nagy művészet pontosságra és rövidsége törekszik. Számít a művelt hallgató élénk szellemére, mely a gondolkodás egyetlen mozzanatában egy fogalmat valamenynyire hozzá tartozó asszociációval együtt képes áttekinteni. Ez lehetővé teszi, hogy a muzsikusk a szellem felső rétege számára komponáljon, nemcsak grammatika és idióma követelményeinek téve eleget, hanem más szempontból minden egyes mondatot valamilyen maxima, közmondás vagy aforizma jelentésének teljes súlyával terhelve. Ez volna hát a zenei próza – a gondolatok közvetlen és kertelés nélküli megfogalmazása, mindenfajta toldás-foldás, cifrázat és üres ismétlés nélkül.

A textúra sűrítettsége nyilvánvalóan akadályt gördít a népszerűség útjába; a szószátyárság azonban önmagában aligha szavatolja az általánosan kedvező fogadtatást. Igazi, tartós népszerűség csak ama ritka esetekben érhető el, mikor a megnyilatkozó kifejezőerő olyan alkotóé, aki intenzíven az elemi emberi érzelmek szférájában él. Schubertnél és Verdinél egy-két ilyen eset akad, Johann Straussnál azonban sok. Maga Mozart sem járt mindig sikerrel, midőn *A VARÁZSFUVOLA* rendkívül kifinomult és művészi ábrázolásmódját átmenetileg feladta ama félig-meddig népies figurák kedvéért, melyeket zenei eszközökkel jellemezni kívánt. Ebben az operában a népies szerepek soha nem arattak a komolyakéhoz mérhető sikert. Mozart Sarastro és papjai oldalán állt.

A Mozart és Wagner közötti korban nem sok szabálytalanul megformált témára bukkanunk. Ám a következő példa – Mozart *D-MOLL VONÓSNÉGYES-ÉNEK* nyitótételéből a főtéma befejezése és a melléktéma közti átvezető szakasz – bizonnyal megérdemli, hogy a zenei próza osztályába soroljuk.

21. kottapélda

Kilenc, egymástól eltérő terjedelmű és karakterű kis frázist számolhatunk meg itt mindössze nyolcüteményi területen, még ha figyelmen kívül hagyjuk is a főtémát lezáró első négy apró frázist, valamint a (14-es és 17-es számmal jelzett) imitációkat, melyekkel a moduláció befejeződik. A legapróbb frázisok (5., 6. és 7.) hossza csupán három nyolcad, mégis oly kifejezésteliek, hogy már-már kísértésbe esnénk szöveget írni a kottafejek alá. Az ember sajnálja, hogy nem rendelkezik egy költő tehetségével, mely szakvakba önthetné mindazt, mit e frázisok sugallnak. A költészet aligha fosztaná meg e zenét prózaszerű minőségétől, mely ritmusának felülmúlhatatlan szabadságában és a formális szimmetriától való tökéletes függetlenségében nyilatkozik meg.

Azszimmetria, eltérő hosszúságú frázisok kombinációja, nyolccal, négyvel vagy kettővel nem osztható (azaz páratlan) ütemszámok – ilyen és másféle szabálytalanságok már Brahms legkorábbi munkáiban is megjelennek. Az ELSŐ VONÓSHATOS (op. 18.,

B-dúr) nyitótételének fő témája kilenc ütemből áll – jobban mondva tízből, tekintettel arra az ütemelőzőhöz hasonló (*-gal jelzett) taktusra, mely a témának az első hegedű szólamában való megismétlését vezeti be.

22. kottapélda

A képlet tehát: 3 (vagy $1 + 2$) + $2 + 2 + 2 + 1 = 10$. Ugyanezen tétel melléktémája mindenekelőtt egybekapcsolja a 23. kottapéldában a-val és b-vel jelölt motívumalakot, így módon két kétütemes frázist alkotva, melyet egy három- és egy kétütemes követ. Az összeg: kilenc ütem.

23. kottapélda

A MÁSODIK VONÓSHATOS (op. 36.) Scherzo-tétele élén felhangzó téma terjedelme tizenhét ütem, noha a befejező tizenhetedik átfedéssel egy újabb frázist is elindít.

24. kottapélda

A *-gal jelzett pontokon két ízben tapasztalunk hangsúlyeltolást, a téma legérdekesebb jellegzetessége azonban a második frázis kétértelmű befejezése. Felvetődik a kérdés: vajon a kilencedik ütem és folytatása egyáltalán ehhez a frázishoz tartozik-e?

Jóllehet e szabálytalanságok művészi kifinomultság dolgában nem kelhetnek versenyre a Mozarttól idézett példákkal, előrehaladott szakaszában szemléltetik ama fejlődést, mely a zenei gondolatnak a formai kötöttségekből való kiszabadítását célozta.

Brahms szabálytalanságai ugyanis a drámai zenével ellentétben nem a barokk érzékenységéből vagy a szövegértelmezés szükségyszerűségéből vezethetők le.

Brahmsnál a dalokban is találunk aszimmetrikus szerkezeteket. Ezek részben feltehetően az alapul szolgáló költemény ritmikai különlegességeire vezethetők vissza. Mint ismeretes, Brahms esztétikai elvei megkövetelték: egy dal melódiája, így vagy úgy, tükrözze a költeményben szereplő verslábakat. Ha tehát három, négy vagy öt verslábrol van szó, a dallamnak ugyanannyi ütemből vagy félütemből kell állnia. A MEERFAHRT című Heine-dal első fele például kizárólag háromütemes frázisokból építkezik, a költemény három verslábos metruma alapján.

„Mein Liebchen, wir sassen beisammen
traulich im leichten Kahn”

Meerfahrt

15 16 17 18 19 20

Mein Lieb-chen, wir sas-sen bei-sam-men treu-lich im leich-ten Kahn _____

25. kottapélda

A FELDEINSAMKEIT alapjául szolgáló vers öt verslábos sorokra tagolódik; ebből következtetve arra számíthatnánk, hogy a megfelelő első két frázis ötütemnyi vagy félütemnyi hosszúságú lesz. Brahms azonban az első frázist két taktusba sűriti, ehhez a második frázis három taktussal kapcsolódik, így adván vissza a verssorok metrumát.

Feldeinsamkeit

3 4 5 6 7

Ich lie-ge still im ho-hen grü-nen Gras, und sen-de lan-ge

2 Takte

Erweiterung

mei-nen Blick nach o-ben; (nach o-ben)

3 Takte

26. kottapélda

AZ AM SONNTAGMORGEN ZIERLICH ANGETAN kezdetű költemény sorai öt verslábát számlálnak, a dallam azonban háromütemes (azaz félütemes) frázisokból építkezik. Az eredmény: meghosszabbodik a frázisok közti szünet, mely egyébként csupán egytizenhatod értékű lehetne.

Am Sonn-tag Mor-gen zier-lich an-ge-tan, wohl

3 Takte

weiss ich wo du da bist hin-ge-gan-gen etc.

27. kottapélda

„Geuss nicht so laut der liebentflammten Lieder
 Tonreichen Schall
 Vom blütenast des Apfelbaums hernieder
 Ó Nachtigall”

Érdekes e költemény metruma: 5 + 3 + 5 + 3 versláb. Érdemes megfigyelni a páros számú sorok spondeusait is. Az első frázis hat vagy még inkább hét féltaktusnyivá történő bővítését a második ütembeli pontozott félkotta okozza. Ilyen eljárás mellett a páros számú sorok terjedelme mintegy négy félütemnyi lehetne, e sorok azonban a félütemnyi szünet következtében öt félütemnyire bővülnek.

An die Nachtigall



Geuss' nicht so laut der liebe-ent-flammten Lie-der ton - rei - chen Schall.

28. kottapélda

E szabálytalanságok meghaladják a költemények metruma által támasztott követelményeket. A frázishosszúság sok más példában is eltér a verslábak számától, így a 29. kottapélda kétszer három verslába jól illeszkedik a hét, illetve nyolc félütemhez a szabványos tizenhét helyett.



Wie Me - lo - di - en zieht es mir lei - se durch den Sinn, wie Früh - lings - blu - men blüht es, und schwebt wie Duft da - hin und schwebt wie Duft da - hin.

29. kottapélda

A maga négy verslábás sorokra tagolódnak szabályos ritmusával az AN DEN MOND című vers is aligha igényli a háromütemes dallamszerkezetet.

An den Mond



Sil - ber-mond mit blei-chen Strah-len pflegst du Wald und Feld zu ma - len etc.

30. kottapélda

A BEIM ABSCHIED négy verslábás sorokból áll, a dal frázisai azonban ötütemenként tagolódnak.

Beim Abschied

Ich müh' mich ab und kann's nicht ver - schmer - zen und kann's nicht ver -
- win - den in mei - nem Her - zen.

31. kottapélda

A költemény (négy verslábás) metruma a MÄDCHENLIED-ben sem kiált szabálytalanság után. Csupán a beékelt ötödik ütem, a mozgás elnyújtása a nyolcadik és kilencedik ütemben, valamint két kiegészítő, együtemes frázis növeli tíz-, illetve tizenkét ütemesé azt, ami nyolc ütembe is befért volna.

Mädchenlied

Am jüngsten Tag, ich auf-er-steh' und gleich nach mei - nem_ Lieb - sten_ seh'
(Einfügung) und wenn ich ihn nicht fin - den_ kann, leg' wie - der mich_
_ zum Schla - fen_ dann, _ leg' wie - der mich zum Schla - fen dann.
(Dehnung) (Wiederholung)

32. kottapélda

Az IMMER LEISER WIRD MEIN SCHLUMMER szabálytalanságai részben a költemény változó metrumával magyarázhatók.

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer, nur wie Schlei - er liegt mein
Kum - mer zit - ternd ü - ber mir, _ ü - ber mir. _

33. kottapélda

Egy kísérlet azonban, mely e frázisok tömörítésére irányul,

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer und wie Schlei - er liegt mein Kum - mer
 zit - ternd ü - ber mir.

34. kottapélda

azonnal megvilágítja, hogy a frázisokat egymástól elválasztó s egyszersmind megnyújtó, rövid zongoraközjátékokat a költemény hangulata inspirálta. Ez a lazább szerkesztésmód a frázisépítkezésnek egy, a későbbiekben tovább gazdagodó szabadságát készíti elő.

Hasonló előrelátás lehet a VERRAT című dalban (35. kottapélda) megfigyelhető nyújtások alapja. Semmiféle metrikai jellegzetesség nem indokolja az ötödik és a tizedik ütemet – mindkettő zongoraközjáték. A költemény későbbi szakaszaiban a szabályos metrumtól való eltérésekre bukkanunk – és éppen e részletekben sokasodik meg a páros struktúráktól való eltérések száma. A 35/a kottapélda bemutat néhány esetet. A frázisok hossza különböző, az ezeket bevezető (^ jellel jelölt) ütemelőzők pedig váltakozva egy-, három- és ötnyelcadnyi hosszúságúak.

Ich stand in ei - ner lau - en Nacht an ei - ner grü - nen
 Lin - de der Mond schien hell, der Wind ging sacht, der
 Gieß - bach floß ge - schwin - de, ge - schwin - de.

35. kottapélda

6 Viertel 7 7 4

35/a kottapélda

Egy zeneszerző legfontosabb képessége pillantást vetni témáinak és motívumainak legmesszibb jövőjére. Szükséges, hogy a komponista előre átlassa a munkája nyersanyagában rejlő problémák legtávolabbi következményeit, és mindent ezeknek megfelelően szervezzon. Mellékes, hogy ez tudatosan vagy öntudatlanul történik-e. Elengedő, ha az eredmény igazol.

Így hát nem kell valamiféle zsenialitás megnyilatkozásaként csodálnunk, ha egy zeneszerző, érezvén, hogy a későbbiekben szabálytalanság következik, már kezdetben eltér a szabálytól. A szerkesztési elvekben történő előkészítetlen és hirtelen váltás a mű egyensúlyát veszélyeztetheti.

Nem hagyhatom kihasználatlanul a lehetőséget, érzékeltetnem kell a zseniális előre-látás egy kivételes megnyilvánulásának távlatait. A 36/a jelzésű kottapélda (Beethoven: F-MOLL VONÓSNÉGYES, op. 95.) első ütemében többek közt a desz, a c és a d hang fordul elő (36/a és 36/b kottapélda).

36/a, b, c, d, e, f, g kottapélda

A 36/c jelzésű kottapéldában a sorrend megfordul – d, c, desz –, majd ugyanezen hangközlépések egy kis szeptimmal feljebb transzponálva megismétlődnek.

Összehasonlítva a 37/a, 37/b és 37/c jelzésű kottapéldákat a 36/d, 36/e, 36/f és 36/g jelzésű kottapéldákkal, feltárul a 7–9. ütem felső és alsó szólamában megfigyelhető rejtélyes mozgás eredete, s egyszersmind nyilvánvalóvá válik az is, miképpen áll rokonságban a 36. ütem különös alakzata (37/b kottapélda) a tétel alapgondolatával.

37/a, b és c kottapélda

Ugyanezekből a 38–43. (majd később a 49–54.) ütemek még rejtélyesebb részleteinek a főtémával való rokonsága is kimutatható. A hangközlépések ugyanezen sorrendje,

előre- és visszafelé olvasva, a következő tételek folyamán is több ízben előfordul. Mégis kihívó túlzás volna azt állítani, hogy e hangsor a mű szerkezetének alapvető jellegzetessége, vagy hogy e vonósnégyes szerveztségére jelentős befolyást gyakorolt; szerepe talán csupán egy „összekötő kapocs”. Úgy vélem, ismételt megjelenése, újjászületése más témákban éppoly könnyen lehet öntudatlan folyamat eredménye is; egy zeneszerző szellemét az általa létrehozott gondolat minden apró egysége uralja; ennélfogva a következmények öntudatlanul és váratlanul mutatkoznak meg. Természetesen csakis az önmagában, saját forma- és egyensúlyérzékében biztos mester mondhat le az alkotóerő parancsszavára hallgatva a tudatos önkontrollról.

12

A Wagner utáni korszak zeneszerzőinek munkásságában igen gyakran bukkanunk az aszimmetrikus szerkesztés hajlamát jelző példákra. Noha a két- vagy négyütemes frázisépítkezés természetes ösztöne még jelen van, a kettes szám többszöröseitől való eltérés sokféle módon megmutatkozik.

Anton Bruckner HETEDIK SZIMFÓNIA-jának főtéma például egy öt- (3 + 2) és egy háromütemes szakaszra osztható. A két háromütemes szakasz közül egyik sem értelmezhető kiszélesített kétütemes vagy tömörített négyütemes egységként. Mindkettő „természeti képződmény”.

The image shows four staves of musical notation for the main theme of Bruckner's 7th Symphony. The notation is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The first staff shows a 4-measure phrase and a 3-measure phrase. The second staff shows a 5-measure phrase with sub-groupings of 1, 2, and 2 measures. The third staff shows a 4-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 5-measure phrase with sub-groupings of 2, 3, and 2 measures. The fourth staff shows a 4-measure phrase and an 8-measure phrase, with 'etc.' following.

38. kottapélda

Gustav Mahler MÁSODIK SZIMFÓNIA-jának nyitótételében a főtéma aszimmetriája együtemes egységek szabálytalan felbukkanásának következménye.

The image shows the opening of Mahler's 2nd Symphony in 4/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The title 'Mahler, Zweite Symphonie' is written above the first staff. The notation shows a 1-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 1-measure phrase. The second staff shows a 5-measure phrase, a 1-measure phrase, and a 7-measure phrase.

39. kottapélda

Mahler HATODIK SZIMFÓNIA-jának Scherzójában a melléktéma szabálytalanságait csak részben okozza a 3/8-os, 4/8-os és 6/8-os metrum váltakozása. Maguk az egységek is különböző hosszúságúak. Az első kettő hét-, a harmadik tíznyolcadnyi terjedelmű, a továbbiakban pedig még nagyobb különbségek is tapasztalhatók. E szabálytalanságok is aligha vezethetők vissza páros számokra.

40. kottapélda

Kivételes esetnek számít, még kortárs zeneszerzők munkásságában is, az alábbi dal, Mahler DAL A FÖLDRŐL szimfóniájának BÚCSÚ című utolsó tételéből. Valamennyi egysége erőteljesen különbözik a többitől: alakban, terjedelemben és tartalomban egyaránt – mintha nem is egy és ugyanazon melodikus egész motivikus részei volnának, hanem szavak, melyek közül a mondatban mindegyik más és más célt szolgál.

41. kottapélda

Richard Strauss SINFONIA DOMESTICÁ-jában a főtéma világosan öt ütem feloszthatatlan egységét alkotja. A téma vége egybeolvad az oboaszólam belépésével.

(♩ = 104)

Oboe

(Überlappung)

42. kottapélda

Ugyanezen mű egy másik témája két- és együtemes egységekből áll.

2 Takte

2 Takte

1 Takt

2 Takte

1 Takt

2 Takte

2 Takte

etc.

43. kottapélda

Hasonlóképpen egyetlen feloszthatatlan ötütemes egységet alkot Max Reger HEGE-DÜVERSENY-ének első frázisa is. A tétel e részét háromütemes frázis teszi teljessé.

5 Takte

etc.

44. kottapélda

A SZERENÁD csellószóljója (Schoenberg: PIERROT LUNAIRE, op. 21.) szabálytalanul váltakozó egy- és kétütemes egységekből áll.

1 Takt

2 Takte

5

2 Takte

1 Takt

2 Takte

etc.

45. kottapélda

13

Miképp eddigi fejtegetéseink bemutatták, a Haydn, Mozart és Brahms zenéjéből idézett példák némelyik szabálytalanságát úgy is értelmezhetnénk, mintha meghatározott célt szolgálnának, amilyen például a barokkos formaigény kielégítésének szándéka, a frázisok egymástól való egyértelműbb elválasztása „interpunkció” segítségével, különféle operafigurák drámai jellemzésének megerősítése, vagy épp alkalmazkodás egy költemény metrikai sajátosságaihoz.

Am mindezen okok közül egyik sem ad magyarázatot ama szabálytalanságokra, melyeket a Wagner utáni zeneszerző-nemzedék műveiben találtunk. Ezek az eltérések az egyszerű szerkesztéstől immár nyilvánvalóan nem vezethetők vissza pusztán technikai feltételekre, mint ahogyan arra sem valók, hogy egy meghatározott stílusideál megjelenítését szolgálják. E szabálytalanságok talán minden későbbi zenei struktúra szintaxisának és grammatikájának szilárd alapjává váltak. Ennek megfelelően többé nem tekinthetők valamely kompozíció érdemének – akkor sem, ha sajnálatos módon még ma is számos műveletlen zeneszerző ír változatlanul kettő plusz kettő, négy plusz négyes vagy nyolc plusz nyolcas szerkezeteket.

14

Még egyszer: nem számít, hogy egy művész a maga legnagyobb eredményeit tudatosan, előre rögzített tervhez igazodva éri-e el, avagy öntudatlanul, vaktában botorkálva egyik stílusjegytől a másikig. Tán az Úristen némelyik alkotónak kivételes teljesítőképességű agyat ajándékozott? Vagy olykor-olykor egy kissé besegített a saját ötleteivel? A mi Urunk kiváló sakkjátékos. Az esetek többségében billiónyi lépést tervez előre – ezért nem könnyű őt megérteni. Úgy látszik azonban, kedvére való, ha kiválasztottjait a szellemi problémák megoldásában segítheti – jóllehet e segítség a pusztán anyagi természetű kérdések esetében nem bizonyul elégségesnek.

Még egyszer: a kortárs zenében nem csodálnivaló és nem számít érdemnek sem az aszimmetria, sem a szerkezeti elemek egyenlőtlensége. Korunk zeneszerzője a frázisokat terjedelemre és alakra való tekintet nélkül kapcsolja össze. Csupán harmóniamenetre, ritmikai és motívikus tartalomra, folyamatosságra és logikára ügyel. Egyébiránt azonban úgy halad útján, miként aki kirándul: szabadon és gondtalanul, ha úgy érzi, van elegendő ideje, szigorúan és aggályosan, ha nyomás alatt cselekszik. Csak célját ne veszítse szem elől soha!

A kortárs zeneszerzők érdemei másfajta formai kifinomultságokban nyilvánulnak meg. Ilyen a gondolatok sokfélesége és sokasága; az, ahogyan e gondolatok önmagukat kifejlesztik, és csírasejtekből kibontakoznak; ahogyan egymással ellentétet alkotnak, és egymást kiegészítik; a zeneszerzői érdemek közé tartozhat e gondolatok érzelmi minősége, mely lehet romantikus vagy romantikától mentes, szubjektív vagy tárgyilagos; s végül ilyen lehet az is, ahogyan e zenei gondolatokban hangulatok és karakterek fejeződnek ki.

A kortárs zene kompozíciós technikája még nem érte el a szerkesztés ama szabadságát, mely egy nyelv szabadságához hasonlítható. A mai zenében mégis érzékelhetőn szerényebb szerepet játszik megfelelés és szimmetria, mint a korábbi technikákban. Ritka az olyan törekvés, mely a hexametert és pentametert jellemző pontosság elérésére vagy a szonetthez és a versszakhoz hasonló struktúrák létrehozására irányul.

Sőt akadnak olyan komponisták is, akik a téma jellegzetességeiből a variációkban keveset őriznek meg – furcsa ötlet: miért választ valaki ennyire szigorú formát, ha azután épp annak hajlamai ellen dolgozik? Hát nem olyan ez, mintha egy hegedű e-húrját nagybőgőre feszítenénk? Persze az ember más területeken elért lenyűgöző eredmények láttán készséggel szemet huny az ilyen jellegű és rangú diszkrepanciák felett. Ám egy igazságos és általános érvényű értékítélet esztétikai feltételei korunkban igen csak kérdésessé váltak.

15

Zárjuk fejtegetéseinket két olyan példával, mely Brahmsnak a zenei nyelv fejlődéséhez való hozzájárulását világítja meg. Az első az A-MOLL VONÓSNÉGYES (op. 51. no. 2.) Andante-tétele, a második a NÉGY KOMOLY ÉNEK (op. 121.) harmadikja, az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*”.

Ami a motivikus kidolgozást és a belső szervezetséget illeti, mindkét témát talán egyedülálló művészi minőség elérésére irányuló kísérletnek tekinthetjük.

46. kottapélda

Mint az elemzés feltárja, az A-dúr Andante kizárólag olyan motívumalakzatokból áll, amelyeket az *a* kapcsolattal jelölt szekundlépésből vezethetünk le.

A b tehát a megfordítása;

$c = a + b$;

a d a c egy része;

$e = b + b$: kvart távolságot átfogó, lefelé lépő szekundok;

$f =$ az e -ből elvonatkoztatott kvarthangközzel, megfordításban.

Az első frázis c – tehát a és b összege. Tartalmazza azonban d -t is (lásd a kapcsot az alulról számított második kottasorban), mely az első és második frázis közti összekötő tagként funkcionál (a *-gal jelölt részletnél).

A második frázis e és d összege. Ez a felütés (az e nyolcadhang), valamint a c isz és h hangok kivételével az első frázis egy hanggal magasabbra transzponált alakja (lásd a legelső kottasorban a § jelet). Tartalmazza az f kapcsolattal jelölt kvarthangközt is.

A harmadik frázisban kétszer halljuk e -t, másodjára egy szekunddal felfelé transzponálva.

A negyedik frázis egyértelműen c variált transzpozíciója.

Bár az ötödik frázis a megelőző változatának látszik, voltaképpen csak e -t tartalmazza, melyet f köt össze a korábbi frázissal.

A hatodik frázis, mely az e , d és b összege, kromatikus összekötőhangként a h isz-t tartalmazza, ez utóbbi pedig az a egy megjelenési formájának második hangjaként értékelhető. Ez a h isz az egész téma egyetlen olyan hangja, melynek levezetése vitatható.

A kételkedők persze előhozakodhatnak azzal az érveléssel, miszerint szekundlépések vagy akár skálakivágatok bármely témában előfordulhatnak anélkül, hogy tematikus anyagot alkotnának. Hatalmas tömegű szerkesztési módszer és elv létezik, melyek közül mindaddig keveset vizsgáltak meg. Valószínűnek tartom, hogy számos muzsikusi ismeri azt a két elemzést, melyet 1933-ban, Brahms születése századik évfordulójának ünnepére készítettem. Ám akinek gondolatmenetével kapcsolatban ellenvetése van, ne feledje, hogy a második példa az elsőhöz hasonlatos titkot tár fel – ez alkalommal tercekről lesz szó.

The image shows a musical score for Brahms' 'Wie bitter, wie bitter' from Op. 10, No. 1. The score is divided into three phrases, labeled '1. Phrase', '2. Phrase', and '3. Phrase'. The vocal line is in G major, 3/4 time. The piano accompaniment is in G major, 3/4 time. The lyrics are 'O Tod, o Tod, wie bitter, wie bitter'. The score is annotated with letters 'a', 'b', 'c', 'e', 'f' and numbers 1-4, corresponding to the analytical text above. The piano part has a forte (f) dynamic marking at the beginning.

4. Phrase

- ter bist du, wenn an dich ge-den-ke ein Mensch, ge-denket ein Mensch, der

5. Phrase

6. Phrase

gu - te Ta - ge und ge - nug hat und oh - ne Sor - ge le - bet

7. Phrase

und dem es wohl geht in al - len Din - gen und noch wohl es - sen mag!

10 11 12

etc. etc.

Ez a példa bizonyos hasonlóságot mutat a NEGYEDIK SZIMFÓNIA főtémájával – mindkét esetben a terc a szerkezeti egység. Az első frázis három terclépésből áll: h–g, g–e és e–c. Ezeket minden előfordulásukkor *a*-val jelöljük.

A második frázisnak két alkotóeleme van. Az első *a* megfordítása: cisz–e – ezt *b*-nek nevezzük. A második, melyet *c*-vel jelölünk, valójában *a*, egy közbeiktatott átmenő *c* hanggal.

A harmadik frázis (jellemző módon!) terccel mélyebben, szekvenciálisan ismétli a másodikikat.

A negyedik frázis – melyben az énekszólam kis, kánonszerű imitációval követi a zongorát –, a h–g és ennek megfelelően az e–c terceket megfordításban, szextként tartalmazza. Ezt *d*-vel jelöljük. Érdeemes megfigyelni a két *-gal jelzett szakasz közötti terckapcsolatot is a 6–7. ütemben – a zongorában éppúgy, mint az énekszólamban.

Az ötödik és hatodik frázis, valamint a hetedik egy része az *f*-fel jelzett g–h–d–fisz hangközlépéseken alapul – ezek az emelkedő tercek az első frázis ereszkedő terclépéseinek megfordításai. Ezenkívül a zongora balkéz-szólama a 8–9. ütemekben az eredeti tercláncot is tartalmazza, jóllehet az első két hang helyet cserélt (lásd a *-gal jelzett két részletet). Továbbá a 10. ütemben, a bal kéz szólamában hat olyan hang szólal meg, mely egy irányban összeolvasva – *e*-vel jelzett – tercláncot alkot. Az énekszólam főként tercekből áll, melyek közül némelyik átmenő hangot tartalmaz. Mindezek felül e területen, ahol egy kadencia csúcspont jellegű koncentrációjához közeledünk, a terc hangköz igen nagy számban fordul elő, és az *e*-vel jelölt terclánc is többször ismétlődik.

Tekintsék át a 48/a és 48/b kottapéldákat is! Itt az énekszólamban a terc ismét fordításként, mint szext jelentkezik (48/a), és a zongora basszusa imitálja (48/b).

48/a és b kottapélda

A logika és ökonómia iránti érzék, valamint a találmányosság, melyek együttesen oly természetes folyamatosságú dallamokat alkotnak, megérdemlik mindazon zenebarátok csodálatát, akik a zenétől többet várnak, mint amit édesség és szépség önmagában nyújtani képes. Ám noha a Brahmsot megelőző korszak zeneszerzőinek alkotásai kö-

zül az összetettség hasonló példajaként rögtönözve csupán egyetlen művet említhetek – természetesen Mozarttól (a G-MOLL ZONGORANÉGYES-ből, lásd az 51. kottapéldát) – le kell szögezmem, hogy a szerkezeti elemzés az eddig ábrázoltaknál még sokkal jelentősebbeket segíthet felszínre.

Az A-MOLL VONÓSNÉGYES Andante-tételének fő témája (lásd a 46. kottapéldát) nyolc ütemben hat frázist tartalmaz. Ezek 6 + 6 + 6 + 4 + 4 + 6 negyedértéknyi hosszúságúak. Az első három frázis négy ütemet és három nyolcadot (vagy négy és fél ütemet) foglal el. Az első frázis gyakorlatilag a második ütem első súlyán ér véget. Hogy a második frázis hangsúlyeltolással kezdetének művészi értékét kellőképp méltányoljuk, végig kell gondolnunk, hogy a Brahmsot megelőző korokban alighanem még a legnagyobb zeneszerzők közül is néhányan a 49. kottapéldában ábrázolt módon haladtak volna tovább – vagyis a második frázist a harmadik ütemben indították volna.



49. kottapélda

Brahms megkísérelhette volna az első három frázist három 6/4-es ütemben elrendezni.



50. kottapélda

Így a következő két frázis csak két 4/4-es ütemben fért volna el, és kétségesse vált volna, hogy vajon az utolsó frázis hangsúlyozása (*-gal jelölve) megfelelő-e, tekintettel arra, hogy az összes megelőző frázis főhangsúlya az ütemsúlyra esett. Ám ezenfelül e lejegyzési mód a témaszerkezet egyenlőtlenségét még nyilvánvalóbbá tenné, mivel a téma így hétütemessé válna.

A Brahms által választott lejegyzési mód e felszín alatt megbúvó szépségeket nyolc ütemben rendez el; amennyiben pedig a nyolcütemesség esztétikai elvet tételez, úgy az e helyt a szerkesztés nagyfokú szabadsága ellenére is felismerhető.

Mozart példája (51. kottapélda) rejtvény – nem az előadó, hanem a zene nyelvtana, szintaxisa és nyelvészeti problémái iránt érdeklődő elemző számára.

a)

1. Phrase

2. Phrase

1. Phrase

2. Phrase

3. Phrase

b) Vic.

c)

d)

e)

51/a, b, c, d és e kottapélda

Példánk három, metrikailag meglehetősen összetett rövid szakaszból vagy frázisból áll. Az első frázis kezdetét az ütem harmadik negyedén Mozart sforzatóval jelöli, ami erősebb hangsúlyt követel, mint amilyen ezen az ütemrészen általában előfordul. Az ezt követő ütem súlyra eső dinamikai előírás piano, ha pedig ez az e ponton máskülönben esedékes hangsúly érvénytelenítését jelenti,* úgy elfogadhatjuk, hogy mindez együtt metrumváltással egyenlő, mint ahogyan azt az 51/d és az 51/e példa a megfelelő helyeken ábrázolja. Ám a második ütem negyedik negyedére szintén sforzato-utasítás esik, és az ezt követő ütem első negyedének hangsúlyát az előzőkhöz hasonlóan piano érvényteleníti vagy legalábbis gyengíti. Ennek alapján elfogadhatjuk, hogy a második frázis, ellentétben azzal, amit a felső kapocs jelez, nem a harmadik ütem második negyedén, hanem az alsó kapocs által megjelölt ponton, a második ütem negyedik negyedén, a sforzatóval kezdődik. Ugyanígy lehetséges, hogy a második ütem harmadik negyedére eső fisz hang megőrizze hangsúlyát, ami által spondeus keletkezik.

Az eddigi problémákhoz a cselló is hozzáadja a magáét azzal, hogy egy olyan rövidke szegmenst ismételtet, melynek sforzato-hangsúlyai a főszólam hangsúlyainak

* A magam zenéjében hasonló célokra a prozódiaiból kölcsönzött / és ◡ jeleket alkalmazom. Ezekkel jelezhetők a hangsúlyváltások és hangsúlyeltolások. Lásd az 51/c kottapéldát.

részben ellentmondanak (51/b kottapélda). E példa szerkezeti összetettsége felér a D-MOLL VONÓSNÉGYES zárótételének második variációjában megfigyelhető poliritmikus konstrukciókkal (52/a kottapélda). Manapság ezt úgy jegyeznék le, mint ahogyan az az 52/b kottapéldában áll. A C-DŰR VONÓSNÉGYES Menüettjének egy részlete újabb magyarázattal szolgálhat arra, miért vállalkozom ilyen bonyolult és kényes problémák vizsgálatára. Az 52/c kottapélda a metrumnak ellentmondó frazeálásra tesz javaslatot. Itt ötnegyednyi egység ismétlődik oly módon, hogy újbóli megjelenése az előzőtől eltérő ütemhelyre esik, miközben a kíséret változatlan marad.

52/a, b és c kottapélda

Beethoven a ritmus nagy újtója. Emlékezzünk csupán az ESZ-DŰR ZONGORAVERSÉNY zárótételére vagy a B-DŰR VONÓSNÉGYES (op. 18. no. 6.) Menüettjére. Szerkezetileg azonban, mint azt korábban már jeleztük, zenéje általában meglehetősen egyszerű. Bár az áttekinthetőség, mellyel a zenei gondolatokra nehezedő érzelmek súlyát ábrázolja, kellőképpen kiegyenlített összhatást eredményez, mégis felületesség volna azt állítani, hogy a beethoveni elfordulás az egyenlőtlen és aszimmetrikus szerkesztés mozartai fajtájától e zenének különösen súlyos veszteséget okozott volna. Nem hárítható el azonban az állítás, mely szerint a szellemi, a szerkezeti szépség által előidézett gyönyörűség éppoly nagy lehet, mint az, mely az érzelmi minőségekben gyökerezik. E tekintetben Brahms érdemei felmérhetetlenek, még akkor is, ha ő e gondolkodásmóddhoz csupán mint egyfajta technikai eszközhöz folyamodott. Ám – és ez rangját jelzi – túllépett e fokon.

Midőn az ember a közelgő halál tudatában elkészíti számvetését égiekkel és földiekkel, felvértezi lelkét az útra, szembeállítva egymással, amit elveszíteni meg amit elnyerni készül, megeshet – ha a legnagyobbak közül való –, hogy felébred benne a vágy: egyetlen szóba sűriteni mindazt, mit az emberiség tudásából valaha is megemésztett. Az élet értelmében kezdhetnénk kételkedni, ha a mű, mely e helyzetben születik, a

pályát berekesztő munka, nem volna egyéb, mint pusztá véletlen, nem nyújtana többet, mint akármely újabb opus a korábbiak után. Alighanem elfogadhatjuk, hogy az immár fél lábbal odaát álló ember üzenete a kifejezhetőség legszélső határai felé törekszik. Vajon nem várhatjuk-e el az ilyen műtől a tökéletesség kivételes fokát? Hiszen a Mesterség, ez az égi adomány, mely még a leglelkiismeretesebb szorgalom és leglelkiismeretesebb gyakorlás árán sem sajátítható el egészen, csupán egyszer, egyetlenegy alkalommal tárul fel – akkor, ha ilyen fontosságú üzenet megfogalmazása a tét.

Úgy képzem, a fejtegetések e pontján, száraz modorának védőburkában maga Brahms lép színre, félbeszakítván e sorok íróját: „Elég a szép szavakból. Ha önnek mondandója van, ki vele, röviden és tárgyyszerűen – hagyjuk a szentimentális fontoskodást.”

Mielőtt engedelmeskednék e parancsnak, meg kell vallanom: a NÉGY KOMOLY ÉNEK harmadik tétele, az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*” – tökéletessége ellenére vagy éppen amiatt – számomra a teljes ciklus legmegragadóbb darabjának tűnik. Alkotás közben a ráérzés, az ihletettség és a közvetlenség – jellemző módon – általában sietőséggel párosul. De ne feledjük: „azt képzelem, a maga nyomorult hegedűjére gondolok, mikor a Szellem ragad el?” – így érez a művész, függetlenül attól, hogy nehézkesen vagy játékos könnyedséggel alkot-e.

Brahms kétségkívül sokra becsülte az általa „kegyelmi ajándéknak” nevezett zenei gondolatok megmunkálását. Gyakorlott szellem számára nem kín, sokkal inkább kény a nagy erőfeszítés. Mint azt már más vonatkozásban hangsúlyoztam: ha egy matematikus vagy sakkjátékos agya csodákra lehet képes, miért ne tételeznénk fel hasonlót egy muzsikusról? Elvégre a rögtönzőnek is előre kell gondolkodnia, mielőtt játékba kezd, a komponálás pedig aligha egyéb, mint hosszúra nyújtott improvizáció; az ember gyakran nem képes elég sebesen írni ahhoz, hogy lépést tarthasson a gondolatok áramával. Ám a kézműves szereti tudni, mit is alkotott; büszke kezűgyességére, szelleme mozgékonyaságára, a kiegyenlítettség iránti kifinomult érzékére, kudarcot soha nem valló logikájára, a rendelkezésére álló variációs lehetőségek sokaságára, nem utolsósorban pedig gondolatainak mélységére és arra a képességére, mellyel egy gondolat legtávolabbi következményeit is tisztán látja. Az effajta előrettekintésre nem hajlamos az ember átlagos ötlet esetén, hajlik azonban rá mélyebb gondolat megfogalmazásakor – akkor az előrettekintés *elengedhetetlen*.

Fontos megvilágítanunk: anélkül, hogy lemondott volna szépségről és érzelemről, egy olyan korszakban, mikor mindenki a „kifejezésben” hitt, Brahms a zene ama területén bizonyult élenjárónak, mely az idő tájt immár fél évszázada parlagon hevert. Úttörő volt már akkor is, mikor csupán egyszerűen visszatért Mozarthoz. Ám nem csak öröklött javakból élt: maga is vagyont teremtett. A zenei szerkesztés fejlődéséhez kétségkívül Wagner is hozzájárult a variált vagy változatlan ismétlések technikájával, hiszen ez mentesítette ama kényszertől, hogy egy már világosan körvonalazott témát a szükségesnél terjedelmesebben kifejtse. Így vált lehetővé a zenei nyelv számára, hogy új témák felé forduljon, mikor a színpadai cselekmény ezt megkívánta.

Brahms soha nem alkotott drámai zenét, bécsi pletykákban pedig elterjedt az az állítólagos kijelentése, mely szerint inkább komponálna Mozart stílusában, mint az „újnémet iskola” nyelvén. Persze bizonyosak lehetünk afelől, hogy a szóban forgó zene nem Mozart-stílusú lett volna, hanem szintiszta Brahms; s még ha szerzőnk egyes szavakat vagy egész mondatokat a Wagner előtti operák modorában ismételt volna is meg, a drámai ábrázolásmód iránti kortársi érzéket akkor sem hagyta volna teljesen

figyelmen kívül – egyetlen énekesének sem kellett volna egy da capo ária kellős közepén meghalnia, hogy ezt követően az ária kezdetét szerzői utasításra kénytelen legyen megismételni. Másrészt igen tanulságos lett volna megfigyelni, miképp valósulnak meg a drámai zene követelményei Brahms hihetetlenül fejlett harmóniavilágának feltételei között.

Eldöntetlen, vajon talált volna-e Brahms neki tetsző s az általa kifejezni kívánt érzésekhez illő szövegkönyvet. Vajon ez vígopera, komédia, lírai darab vagy tragédia lett volna? Brahms sokoldalú volt, zenéjében könnyen fellelhetjük a kifejezés valamennyi fajtáját, talán csupán a Wagnernál és Verdinél előforduló heves drámai kitörések kivételével. Ki tudja? Gondoljunk Beethoven FIDELIÓ-jára, erre a jellegét tekintve egyértelműen szimfonikus operára, idézzük emlékezetünkbe a második felvonásvégi „*O namenlose Freude*” nagyszabású kitörését, majd hasonlítsuk össze mindezt a harmadik felvonás nagyobb részének szigorúan szimfonikus stílusával – nos, ily módon képet alkothatunk arról, mire képes egy zseni, „ha a Szellem ragadja el”.

Az „*O Tod, o Tod, wie bitter bist du*” elemzésekor szem előtt tartottuk a tétel rendkívüli logikáját. A 47. kottapélda a frazeálás szépségeire is felhívja a figyelmet. Alighanem felesleges mindeme jellegzetességeket e helyt egyenként taglalni. Elegendő néhány megjegyzés annak megvilágítására, minek védelmében is szálltunk síkra vizsgálódásaink során.

E dal teljes első része tizenkét ütemben harminchat félkottát tartalmaz. Az ének-szólamban az első frázis hat, a második négy, a harmadik öt, a negyedik öt és fél, az ötödik három és fél, a hatodik három, a hetedik négy és fél, az utolsó pedig öt és fél félkotta hosszúságú – az ötödik frázishoz hozzá kell számolni egy nyolcad felütést. Vegyük figyelembe a harmadik frázis hangsúlyeltolását, mely más ütemtípusba vezet át, majd egy további hangsúlyeltolást, melyet a 6. és 7. ütembeli kis kánon kezdete eredményez.

Brahms életművének dalok, kamarazene és szimfóniák által körülhatárolt területét epikus-lirikusként jellemezhetjük. Ha drámai szerző lett volna, nyelvének szabadsága kevésbé lepné meg az elemzőt. Műveinek hatására a zenei nyelv a gondolatok korlátotlan, ugyanakkor kiegyensúlyozott kifejtésének irányában fejlődött tovább. Vív-mányai azonban – sajátos módon – annál világosabban érzékelhetők, minél beljebb hatolunk a drámai technikák területén. E vívmányok jóvoltából az operaszerzők számára lehetségessé válik, hogy túllépjenek a zenei nyersanyag szervezésének ama módszerén, mely nemcsak a Wagner előtti nagyok műhelyében bizonyult elégtelennek. E hajdani módszer értelmében az énekes színésznek a drámai kifejezéshez való hozzájárulása csupán a dráma egy részét alkotta, mivel a zenekar, mely korábban csak kísérő feladatot látott el, addigra a mű uralkodó tényezőjévé fejlődött. Nemcsak a hangulatot, a jellemeket és a cselekményt ábrázolta, de megadta a cselekmény tempóját, továbbá saját formai feltételei révén meghatározott mindent, ami csak az operában történt. Hogy a zenekar egyeduralmának következményeit felismerhessük, a Wagner előtti korszak operáinak gyakori szövegismétléseire kell emlékeznünk. Ezek arra szolgáltak, hogy megfeleljenek a forma kibővítésére irányuló – a zenekarban gyökerező – hajlamnak. Akadnak ezenkívül alkalmak, mikor a dallam nem illeszkedik a szöveghez. Ezek az olyan részletek, melyekben például az énekes kitarthatja az akkord kvintját, miközben a zenekar tovább muzsikál, kibontakoztatván saját nyersanyagának formai és tematikus feldolgozását. Az újabb művekben ezek azok a részletek, ahol a zenekar

úgy játszik, mint valami szimfóniában: anélkül, hogy törődne az énekes igényeivel, és anélkül – ez már valóban ultramodern, álhaladó vívmány –, hogy a legcsekélyebb mértékben is zavartatva érezné magát azáltal, amit a színpad szóval és hangulattal kifejezni próbál, sőt néha e törekvést kifejezetten gátolva is.

Ha ilyen esetekben az operaszerző felhasználja azt, amivel Brahms a korlátai közül kiszabadított zenei nyelv fejlődéséhez hozzájárult, túlléphet szöveggönyvének metrikai akadályain; a dallamalkotás és más szerkezeti elemek létrehozása többé nem kell függjön a vers felépítéstől, a metrumtól vagy a hiányzó ismétlési lehetőségektől. Nem lesz szükség pusztá formai okokkal indokolt terjedelelnövelésre; a hangulat és a karakter megváltozása nem károsíthatja a zene szervezettségét. Az énekesnek módja nyílik énekelni – úgy, hogy éneke hallható is legyen. Nem lesz kénytelen egy hangon recitálni, ehelyett a mű izgalmas dallamvonalakat kínál fel számára. Röviden szólva: többé már nem csupán az lesz a dolga, hogy szavakat mondjon ki a cselekmény értetthetővé tétele érdekében. A megvalósulás éneklő eszközévé válhat.

Úgy tetszik – ha ugyan nem csupán vágyálom mindez –, hogy néhány lépést már tetünk ez irányban; történt némi haladás a korlátozatlan zenei nyelv felé. Aki az utat mutatta, Brahms volt, a haladó.

Martin Gregor-Dellin

BRAHMS ÉS A NORMALITÁS

Szegárdy-Csengery Klára fordítása

Bármilyen alaposan kutatja is át az ember Johannes Brahms életét, bármilyen kíváncsian és gonddal rendszerezi is az életrajzi dokumentumokat, semmilyen botrányra nem derül fény, még csak nyoma sincs sehol valami eddig lappangó ügynek. Sehol semmi kompromittáló, hacsak a nőtlenséget nem tekintjük hibának; semmi csalás vagy hűtlenség, nincsenek adósságok vagy lovagias ügyek, amelyek már-már hozzátartoztak a szalonokban zajló társasági élethez. A sikerhajhász korrupciónak sem volt mit eltitkolnia az életműben vagy levelezésben, ami ne esett volna már korábban áldozatul a művész diszkréciójának, önmaga és környezete iránt tanúsított kíméletes tapintatának. A legszemélyesebb, legbensőbb szférában semmi izgalmasnak nem bukkanhatni nyomára, hiányoznak a jellegzetes zsenibetegségek, a rendőrségi nyilvántartásba vétel. A tréfálkozás és a felvágás – hiszen Brahmsnak volt érzéke a humor és a helyzetkomikum iránt – korlátok közé szorult vagy megnyugtatóan ártalmatlannak bizonyult, s mégoly rosszkedvű formájában sem ijesztette el a művész polgártársait, akik tiszteletteljes csodálkozással vették tudomásul a különnc sajátos auráját. Nos, a zsenitől bizonyára nem várható el egy bécsi cukrász lekötelező kedvessége. De Brahms megjelenésében és jellemében semmi zavaró nem volt, semmi, ami megbocsátásra

vagy bagatellizálásra szorulna. Titkos gyengéi éppúgy ismeretlenek maradtak az utókor előtt, mint bárki máséi, nem voltak párbajra okot adó sértések, néhány pletykát leszámítva nincs tudomásunk életre szóló ellenségeskedésekről, sőt kifejezetten cáfolnunk kellene ezeket. Egyetlen Richard Wagnerra tett becsmérítő megjegyzést sem lehet rábizonyítani – Brahms inkább védelmére kelt, ha támadták – s Brucknerra vonatkozó, véletlenül elejtett vagy bizalmas kijelentései is inkább csak a túl szoros rivalizálás elleni védekezésnek tekinthetők. De mivel a kortársak s a közvetlen utókor arra vágnak, hogy mindig igazuk legyen, szükségük van pártoskodásra, a szekták civakodására, szenvedélyes pró és kontrára, s így a helyi perpatvarokat zenetörténeti jelentőségű vagy-vagyja nagyítják fel. Ez azonban már a recepciótörténet, magukhoz a szereplőkhöz vajmi kevés köze van. Brahms nem akarta, hogy személyét bárki ellen kijátsszák, nem avatkozott közbe, nem állt ki a küzdőtérre. Leszámítva egyetlen, az új hangzású programzene művelői ellen intézett kiadványt, amelyet ő is aláírt, ám később inkább megbánt, s amely tudta és akarata ellenére, valamilyen máig tisztázatlan indiszkréció folytán idő előtt vált ismertté, semmiről sincs tudomásunk, ami korabeli elvi vitákról, a vélemények harcáról vagy intrikákról tanúskodhatna. Még egyszer hangsúlyozzuk: semmi szenzáció. Nincs miért irigyelnünk életrajzíróit.

Sőt inkább nehéz a dolguk, amikor megkísérlik felfedni a művek keletkezésének életrajzi hátterét. Két-három kijelentés, miszerint búcsút mondott egy szerelemnek, néhány megzenésített vallomás – ez minden, de mi haszna, ha nem lehet kétséget kizáróan kihallani a zenéből. A vonzalom, az ajánlás szerepe egyébként is minden művész életében igen kétes, hiszen nem ismerjük az alkotás és az ajánlás pillanatának hangulatát. Ezekről a hangulatokról és magáról a komponálás folyamatáról Brahms esetében gyakorlatilag semmilyen információval nem rendelkezünk.

A levelek keveset árulnak el, és nemritkán ekképp végződnek: és így tovább. Brahms hallgatott arról, amit nem volt érdemes elmondani, vagy amit nem lehetett egyértelműen szavakba önteni. A zenére bízta magát, amely viszont csak önmagáról szól. Épp ezért nincs sok értelme a zeneművek elhelyezésének az életrajzban. A művekből nehezen olvasható ki az „előbb” vagy „utóbb”, mivel pontosan a törés vagy törések hiányoznak: a korai, az érett és a késői stílus minden kétséget kizáró periodicitása. Csak zökkenőmentes, habár valójában nehezen kiharcolt átmenet létezik a szerenádok, a kis apparátusú kompozíciók Brahmsától a szimfonikus művek, a nagyzenekar Brahmsáig – s ez az átmenet elsősorban szakmai jellegű. Bocsássá meg nekem a zenetudományos pedantéria, de az op. 18-as ELSŐ VONÓSHATOS Brahmsa, az op. 78-as G-DÚR HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTÁ-é vagy az op. 102-es KETTŐSVERSENY-é ugyanaz. Ugyanaz, vagyis későn önmagára ébredő, aki különös módon kilépett saját köréből, tekintetét a dolgok közepébe, befelé fordítja: a műre, méghozzá a kész műre. Kevés lehetőséget nyújt a mítoszalkotáshoz – ez nem az évszázad nagy drámája.

Brahms és kora? Valóban, Brahms aligha képzelhető el a koncertlátogató polgári közönség és a tőle kapott megbízatások, a négykezesek iránti igény vagy a vasút segítségével megtett előnyös koncertutak nélkül, amelyek biztosították a művek és szerzőjük hírnevének gyors elterjedését. Ezzel azonban még korántsem merítettük ki teljesen a zene társadalmi jellegének kérdéskörét. Latens, kölcsönös, sokrétű a kapcsolat egyfelől a társadalom s annak osztályszerkezete, másfelől pedig a zenei műfajok mint például a szimfónia, hangszeres versenyművek és a kamarazene fejlődése között, miközben a zene, mint az ellentéteket elsősorban a hangközlések és harmóniai feszült-

segek formájában ismerő művészet, képes arra, hogy ne csak kevesek, hanem mindenki felmérhetetlen boldogságát és fájdmát felfogja és kifejezze. Máskülönbem nem élhetné túl korát, nem maradhatna érthető hosszabb időn át, mint bármely más művészet.

Brahms és kora: a múlt század második fele, a *Gründerzeit*, a gazdasági spekuláció korszaka Németországban – az a korszak ez, amikor hittek a teljesítményben és a stabilitásban, a bismarcki birodalom, a hazafiúi lelkesedés kora. Habár mértékkel, de Brahms is eleget tett e kor követelményeinek, hiszen egyetértett és elégedett volt Bismarck művével, Bécsben is mindig az ő németjeiért aggódott, lelkes újságolvasó és az események követője volt, s egy kicsit mindig jelen akart lenni, amikor otthon örültek. Legalábbis ezzel indokolta az 1872-ben I. Vilmos császárnak ajánlott op. 55-ös TRIUMPHLIED keletkezését, amellyel a franciák felett aratott német győzelmet a BIBLIA szavaival ünnepelte – a kényesebb részeket kihagyva. Jóllehet, a mű patetikusabb, mint Brahms többi kompozíciója, mégis mentes a Wagner KAISERMARSCH-ára vagy Bruckner HELGOLAND-jára jellemző kinos pedantériától. Egyfelől tehát patriotizmus és hazagondolás a távolból, másfelől azonban az 1889-es FEST- UND GEDENKSPRÜCHE lapjain, amelyeket hűséges aggodalommal és szeretettel szánt Hamburgnak és bizonyára tágabb környezetének is, Brahms hazafias érzületébe apró hiba csúszott. A műben ugyanis ez áll: „*Mikor az erős fegyveres őrzi az ő palotáját, a miye van, békességben van.*” Senkinek nem lehet kétsége afelől, hogy kit jelent az erős fegyveres – Bismarckot –, s hogy mire céloz az idézet: „*Minden ország, a mely magával meghasonlik.*” De nehogy véletlenül utánanézzünk a LUKÁCS EVANGÉLIUMA 11. fejezetében a 21. versnek, mert akkor kiderül, hogy ott az erős fegyveres maga a Sátán, s a folytatás, a 22. vers így hangzik: „*De mikor a nálánál erősebb reá jövőn legyőzi őt, minden fegyverét elveszi, melyhez bízott, és a mit tőle zsákmányol, elosztja.*” Hát nem elgondolkasztató? Brahms azonban 1890 márciusában kifejezetten fölhívta rá barátja, Josef Viktor Widmann figyelmét: „*Észrevette-e a teológiai, a jezsuita agyafúrtságot a Sprüche 2. darabjában? Már régebben is meg akartam kérdezni Önt, vajon megengedett-e tulajdonképpen az ilyesmi?*” Nos, tulajdonképpen nem megengedett. Azt, ahogy Brahms bánt a BIBLIA-val, aligha lehet teológiainak nevezni, ami pedig a zsákmány felosztását illeti, valóban nem lehetett szó rejtett próféciairól. Jóhiszemű megjegyzés volt csupán, s olyan volt maga az ember is: jóhiszemű, spontán megnyilvánuló, minden hátsó gondolattól mentes. Egészséges lelkülete testi egészségének is javára vált. Brahms ritka példája volt a látszólag robusztus művésznek, aki szeretett sétálni, utazni, hegyet mászni, aki megittasult Ausztria, Svájc vagy Olaszország szépségétől, élvezettel dohányzott, evett és ivott, látogatta a Prátert, és nem vetette meg a különböző szórakozásokat; szükségleteiben szerény és egyszerű, mégsem aszketikus; valósággal közönyös, ha lényegtelen dolgokról volt szó. Egy ember, aki nem viselt keménygallért, és a kezében hordta a kalapját, kis dolgokban gondtalan volt, mint ember nagyvonalú – tisztesség és normalitás, ahová csak nézünk. Widmann elbeszélése szerint az életnek, „*legyen szó bár természeti jelenségekről, műalkotásokról vagy akár csak a technika vívmányairól*”, tartós és őszinte figyelmet szentelt. Volt érzéke a gyakorlati, hétköznapi dolgokhoz. Nemcsak könyvek gondolkodtatták el, hanem a fonográf vagy a villanyvilágítás is, amelyeket mint hasznos találmányokat dicsért.

Korán kelt, s miután élvezettel megivott egy csésze kávé, és elszívott egy szivart, hosszú reggeli sétára indult. Peripatetikus alkat volt. Zenei ötletei a természet benyomásai hatására, magányban fogantak, s a többi már, a kivitelezés, ment magától. Ru-

ganyosan, biztos léptekkel, néha kissé mereven járt, s szórakozottan köszönt. Rövidlátása gyakran megakadályozta abban, hogy felismerje a járókelőket, könyveit viszont még sötétben is megtalálta. Szellemi dolgokban pedáns rendszeret jellemezte: szűksége volt erre, mintegy rászorult. De valószínűleg nem mindig volt ilyen. A szokatlanul szelíd és kiszolgáltatott ifjú már nem él tovább a későbbi Brahms, a szakállas külön arcképein. Talán szándékosan nem, mivel a korai, rajongó romantikusra vonatkozó egyéb dokumentumok is hiányoznak. Georg Henschel, az énekes így írja le őt röviddel azelőtt, hogy szakállt növesztve végérvényesen megváltoztatta külsejét: „*Erőteljes alkatú volt, inkább alacsony természetű, hajlamos a kövérségre. Arcát simára borotválta, bőrének egészséges, élénk színe természetességéről árulkodott, s arról a szokásáról, hogy bármilyen volt is az időjárás, szeretett a szabad levegőn lenni. Sűrű haja csaknem vállig ért. Ruhái és csizmája ugyan nem a legutolsó divatot követték, de jól mutattak rajta. Fehérneműje kifogástalan volt. Leginkább a tekintetéből sugárzó beszédes jóság ragadott meg. Világoskék, csodálatosan tiszta és csillogó, itt-ott hamiskásan hunyorgó szeme néha gyermeki nyúltságáról tanúskodott.*” Widmann hozzáfűzi: „*Bár szembetűnő sajátosságai, alacsony, zömök alakja, szinte zsemleszőke haja, előretolt alsó ajka, amely kissé gúnyos kifejezést kölcsönzött a simára borotvált ifjú arcnak, inkább nem-tetszést válthattak ki, egész megjelenése mégis erőt sugárzott.*” Georg Henschel később így ír: „*Erőteljes testalkata, egészséges, napbarnította arcszíne, dús, enyhén őszülő haja – mindez együtt maga volt a megtestesült egészséges erő. [...] Étvágya kitűnő. Élvezettel eszik, minden este megissza a maga három pohár sörét, végül pedig kedvenc kávéját.*” Mindez aligha illik a romantikus zenei zseni külső megjelenéséről alkotott képünkhöz, akit inkább szenvedve, sorvadozva képzelünk magunk elé. Még a kisebb hanyagságok ellenére is az a benyomásunk, hogy a megtestesült polgár áll előttünk, akit csak a szőke pillás, érzékeny, jóságos szempár tesz valamelyest kifinomulttá. Lány, sugárzó tekintete, amelyet Widmann is megemlít, meghazudtolta az oroszlánszerű, herkulesi mellkast és szakállt. Ez a ragyogás, mint az emlékezések tanúsítják, átszellemített minden vele való találkozást, a múltó évekkel áterjedt az egész emberre, arról árulkodván, hogy Brahms tudatában van hírnevének és sikerének, s az alkotás boldogságáról, vagyis, következtetésünk szerint, olyan lelki derűről, amely rációfal a hiedelemre, miszerint az igazi művészet csakis az állhatatos szenvedés, szegénység és boldogtalanság talajából fakad vagy fakadhat, s hogy a harmonikus, egészében kiegyensúlyozott jellem nem képes a lét rejtelmeit a művészetben megörökíteni.

De valóban olyan harmonikus volt ez a jellem? Miféle érzékenységről, sebezhetőségről árulkodik e félénk, jóságos szempár tekintete; miért volt oly nyilvánvalóan szüksége a páncélra, a polgári lét nyújtotta védelemre? A meghatódottságtól gyakran sírás remegett a hangjában. Ez a hang, amely félúton a gyermek- és az ifjúkor között megakadt a mutálásban, s amelynek Brahms mesterségesen, vagyis gyakorlás és önuralom segítségével kölcsönzött némi szilárdságot – Gustav Ophüls magasnak és rekedtnek nevezte –, nos, ez a hang időnként hirtelen elcsuklott, azt a benyomást keltve, írja Ophüls, mintha a zeneszerző „*erősen küszködne legfájdalmasabb érzéseinek kitörésével*”. Szokatlanul könnyen jött izgalomba, nála a nyomott hangulat ingerültségbe csaphatott át, elég volt egy elhibázott szó, és kedélye elborult. Máskor ismét élénk volt és beszédes, tréfálkozott, és maga is jól tűrte a tréfát. Csak a hosszú magány tette idővel nyerssé, néha elutasítóvá. De ez már az időskor álarca. Alfred Einsteinnek még alkalma volt beszélni egyszerű valakivel azok közül, akik a „Vörös Sün”-ben együtt üldögéltek és poharazgattak Brahmszal, s aki emlékeibe mélyedve, teljes meggyőződéssel azt mondta neki: „Rossz ember volt!” De – és ez a döntő – Brahms távolságot tudott tartani önmagától, működött az öniróniája. Ezt legáltalában azzal az anekdotával illusztrálhat-

juk, mely szerint egyszer, távozóban egy társaságból, ahol akkor vendégeskedett először, a következő szavakkal búcsúzott: „Ha valakit elfelejtettem volna megsérteni, kérem, bocsássák ezt meg nekem.” Hogy Widmann szavait idézzük: „*jólelkű, hűséges ember volt, de rettentően kellemetlen*”. Megrögzött agglegény, a magányos Brahms, akiről nehéz írni.

Így aztán életrajzírói jobb híján néhány olyan epizódba kapaszkodnak, mely alkalmas a legendateremtésre: Agathe és Clara, érzelgős rajongás és reménytelen szerelem. Ezek volnának agglegénysége magyarázatai? Az ideges, koraérett gyermekre valószínűleg teherként nehezedett szülei problematikus példája. Figyelemre méltó, hogy anyja tizenhét évvel volt idősebb apjánál, s már a negyvenen túl kelt egybe a fiatal zenészlegénnyel. Ám az eset mégsem volt egészen szokatlan, mint ahogy azt A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK-ból megtudjuk. Ott az inasok így énekelnek: „*Der Alte freit die junge Maid, der Bursche die alte Jumbfer!*” Dávid elveszi Éva dajkáját, Lenét, aki majd kétannyi idősebb, mint ő. Ha az ember szegény volt és gyámoltalan, keresett magának valamiféle pótanyát vagy gazdasszonyt, feleségül vette, s a dolgok ezzel rendbe jöttek. Persze a végén esetleg ott állt egyedül, mint Sachs, és sehohy Éva a láthatáron. Brahms apjának sikerült másodszor is megnősülnie, fia azonban örökre egyedül maradt. Élete első felében egyszerűen hiányzott belőle az önbizalom. Úgy hírlík továbbá, hogy Johannest korai hamburgi obszcén élmények hatása is nyomasztotta – apja állítólag kétes társaságban muzsikáltatta a gyermeket. Mint Eugenie Schumann, Clara lánya írja: „*Egykor maga mesélte el anyámnak, hogy még gyermekkorában olyan benyomások érték, olyan dolgokat látott, amelyek sötét árnyékokat vetettek kedélyére.*” Brahms valóban beszélt erről, s az elkomorodás is hihető. Közismert, hogy a kisfiú, a fiatalember erkölcsileg szigorúbban ítél, mint az érett férfi. Mindennek feltehetőleg kevés köze van ahhoz az elhatározáshoz, hogy föladja házassági terveit, melyeknek a Clara Schumann iránti tisztelet sem állt volna útjában. Valószínűleg ott parázslott benne az érzés és a vágy, melynek megváltását s feloldódását a Clarával való szövetségben nem az élő Schumann, hanem a halott barát akadályozta meg örök árnyképként. De a beteljesületlen szenvedély az egyetlen ember iránt, akit „valóban szeretett” – mint ahogyan azt Brahms Clara temetése után remegő hangon beismerte –, nem szorul szépítgetésre vagy titkolózásra. Az ilyen érzés inkább általános, s éppen mélységét tekintve nem különleges, hanem emberi.

Egyszer, amikor Hamburgban egy állás betöltésének ügyében éppen mellőzték, Brahms így írt Clara Schumann-nak: „*Az ember mégis kötöttségre vágyik, szeretné megszerezni azt, amitől élet az élet, fél a magánytól. Másokkal élénk kapcsolatban, eleven nyüzsgés, családi boldogság közepette tevékenykedni, ki lenne oly kevésbé ember, hogy ne érezne vágyat ez iránt?*”

Nos, íme a vallomás, a maga teljes, megindító igazságában, s származhatna akár Tonio Krögertől is, akit Thomas Mann eltölt ezzel a szerelmes vonzódással „*az együgyűség, jóra valóság, a kellemes átlag, a tisztos középszerűség iránt*”. Tehát akárcsak Tonio Kröger, Brahms sem volna egyéb, mint „*egy művész, kinek rossz a lelkiismerete?*” [Lányi Viktor fordítása.] Nos, nem éppen. Inkább új Hans Sachsként visszahozta a művészetet a polgári-mesterségbeli szférájába. Bár a polgári foglalkozás, a tiszteletre méltó karmesteri vagy karigazgatói állás utáni vágynak hamarosan búcsút mondott, paradox módon százada egyik úttörőjeként ismét a zeneszerzők polgári-önálló társadalmi státusának megteremtésén fáradozott, hogy azután pályatársai közhivatalok, színekürák, fejedelmi kegyek vagy magánmecenatúra nélkül is jól megéljenek. Mint szorgalmas alkotó és jelentős közreadó olyan jól keresett, hogy amikor 1925-ben jogdíjai elévültek, egyszersem kiadója is tönkrement. Egyszóval: a függetlenség elveit követte, a maga ura volt.

Brahms mint szellemi életforma – ez egyúttal azt is jelenti: a normalitás mint probléma a művész számára. Alkotni s egyúttal a zsigerekben érezni a kritika kétségeit. Brahms, avagy a jóság, amely ránk tekint mind a NÉMET REKVIEM, mind megannyi dal zenéjéből. Képtelen lett volna arra, hogy gonosz zenét szerezzen – többek között ez volt az, ami alkalmatlanná tette az operairásra. Nehéz konstelláció. Mit jelent ez a művészet számára? A lehető legjobban vagy talán még annál is jobban művelni valamit, s összefoglalni egy végső szabályba. Csak olyat tenni, ami nem tetszőleges. Elkerülni a műfaj ismétléseit. Megsemmisíteni a kevésbé sikerültet, nem kísérlni meg életrajzi széljegyzetként rátukmálni a világra. Nem barkácsolni sem glóriát, sem mítoszt. Mindenekelőtt azonban: nem úgy értelmezni a művészetet, mint felmentést az emberiség kötelmei, szabadságolást az emberi társadalom kötelezettségei és játékszabályai alól. Röviden: olyan életformát, amely legalábbiban az etika és ironia termékeny, ám észrevétlen kibéküléseként jellemezhető. Az észrevétlenség mögött a művész legsajátabb feszültségei, legszemélyesebb ügyei rejlenek. Brahmsnál is úgy hívták ezeket: öröklődés a világ és az én között, öntudatosság és csüggedés annyi művészi tökély láttán. Az akarat, a tehetség és az intellektus erőinek összpontosítása útján természetesen létrehozhatók az álarcok és tettetések domborművei. Bruckner elleni kései kitéréseiért Brahms már jó előre meglehetősen drágán fizetett ifjúkori csüggedésével és évekig elhúzódó formai vívódásaival. De meghasonlottság? Összeveszés a világgal? Hol tükröződik mindez zenéjében? Az 1983-as Brahms-évben Leonard Bernstein tett egy kijelentést, amely azonnal bejárta a világot, és szenzációt keltett: „*Brahms az ellentmondás zsenije*” – mintha csak Wagnerral tévesztené össze! Dörébben aligha lehetne beszélni Johannes Brahmsról. De ha a badarság elég jelentőségteljesen hangzik, a végén még egy szikrányi igazságot is képes felfedezni benne az ember. Akkor viszont bárkiről bármit mondhatunk, s még abban is kételkedni kezdhünk, hogy vajon van-e még egyáltalán értelme a gondolkodásnak és megkülönböztetésnek.

Hol is vagyunk tehát a stílustörténetben? Brahms – ez a klasszika és romantika egymás felé hajló két vége. Brahms szívesen lett volna romantikus: op. 3-as dalait Bettina von Arnimnak ajánlotta. Vallomásféle volt ez a fiatalember részéről, aki magát ráadásul „Kreiser junior”-nak nevezte. Az ifjú Brahms azonban túllépett romantikus bálványain, Novalison, Brentanón, E. T. A. Hoffmannon és Jean Paulon. A törekenységre való hajlamából, amely mind fizikailag, mind zeneileg alkalmassá tette volna a tiszavirág-életű epigonizmusra – talán a zongorairodalom Emanuel Geibele lehetett volna, aki a szalonok és asszonyok illatos világához vonzódik –, éppoly elszántan, mint amennyire a tudás védelme alatt olyan kritikus szemlélet képviselője lett, amely felvértezte a pusztá mesterségbeli tudás és a gyors sikerek kísértése ellen. Visszavonult, hallgatott, nem koncertezett. Barátja, Joseph Joachim éppen ezért juthatott átmeneitelen arra a téves következtetésre, hogy Brahms a „*legmegrögzöttebb egoista*”, aki „*kényelemszeretből, no meg mivel nem becsüli a publikumot, nem akar a nyilvánosság előtt játszani*”. De ami tapintatlanságnak tűnt, tapintatosság volt saját tehetségével szemben, melynek időre volt szüksége ahhoz, hogy megérjen. Brahms odafigyelt önmagára. Ami a végeredményt tekintve szerencsének, sikernek, érvényesülési képességnek tűnik, aligha fejlődhet ki az ember saját elhivatottságába vetett hit nélkül. A csőd az az ár, amelyet meg kell fizetnie annak, aki a siker *előtt* akar kellemes lenni. Brahms ki tudta várni, hogy említésre méltó legyen. Nem maradtak ránk kimos korai művek.

Persze a normalitás veszélyeket is tartogat a művész számára. Ezekben az évtizedekben nagy volt a kísértés, hogy Brahms művészetével visszahúzódjék a polgári szoba díványára – oda, ahol valójában várták. Ezt nem tette meg. Így aztán, mint a tépe-

lődők egyike, meglehetősen barátságatlan fogadtatásban is részesült a német polgári zenebarátok köreiből, vagy legalábbis félreértették, túl komolynak és kissé konoknak tartották. Ez a félreértés nyomaiban még ma is fellelhető a polgári zenetudományban. Ellentmondásokról, formai problémákról olvashatunk, „nem egészen letisztult formálási elvekről”, amelyeket az előzményekhez mértek, s nem ahhoz, ami követte őket. Mai szemmel nézve – s nem az új kapu előtt álló XIX. századi borjú pillantásával – mindez kitisztul, s még a zenei pártok közötti ellentétek is eltűnnek (ezek mindig ugyanazt a vádat hangoztatták: a másik zenéje áttekinthetetlen, nehéz, formátlan). Még Brahms közeli és segítőkész barátja, Eduard Hanslick is képes volt egyszer figyelmeztetőleg így írni: „*Brahms túlonaltul egyoldalúan részéti előnyben a nagyot és komolyat, a nehezét és bonyolultat az érzéki szépség rovására.*” Brahms, ez az északnémet név, amelyet valójában csak andante lehet kimondani, és a közönség várakozásteli álláspontja – olyasvalakire számítottak, mint a zongora ifjabb Schumannja vagy egy új Mendelssohn –: ez volt az a talaj, amelyen a klisé teremtke. Fanyar és érdes, mondták, s ehhez Wilhelm Furtwängler 1931-ben, amikor erre még nem is lett volna szükség, tökéletesen fölöslegesen bár, de még az „északi” jelzőt is hozzáfűzte, meg azt, hogy Brahms „*a germán zenei óriások nemzedékéhez*” tartozott, „*németiségéből fakadóan*” népies volt. És így tovább.

Csak hogy Brahms egyáltalán nem volt „-ies”. Az a meghittség, amellyel egynemely dallamát fogadjuk, csak látszólagos. Nála az egyszerű dallamosság időnként még őszinte visszatekintés a romantikába, nyilvánvalóan mit sem tudva a maga mögött tátongó szakadékról. Vannak dalai, amelyek oly elragadók, oly gazdagok a zenei fordulatok megannyi igéző bájában, hogy az ember azonnal beleszeret az énekesnőbe! De mit csinál mindebből második megközelítésben, hogyan jár el a zongoraletétben, kamarazenében, versenyművekben? Milyen művészien hozza vissza az op. 18-as VONÓSHATOS első tételében az egyszerűségből, jelentéktelenségből szinte himnikussá felvirágzó dallamot a lehetséges tartományába, s énekelte az egész tétel során! S ahogyan mindez a második, B-DÚR ZONGORAVESENY Andantéjában történik! Brahms nagyon is tudatában lehetett a triviális „-iesesség” veszélyeinek. Nem bízott a pusztá ötletben, feltehetőleg ritkán hagyta meg eredeti alakjában, inkább szüntelenül javítgatta. Sokáig dolgozott, hogy témáit ritmikái és harmóniai finomításokkal a legmagasabb stílus szintre emelje, ahol azután, habár tökéletesen természetesnek hatnak, mégiscsak egy második természetté válnak: művészetté. Brahmsot a romantika epigonjaitól egy újfajta lineáris gondolkodásmód különbözteti meg. Az első hangköz megteremtí a helyzetet, a motívum csírasejtjét. Úgy tetszik, alig született több egy frázisnál, amelyből azután megdöbbenő erővel alakul ki és fejlődik tovább a dallamvonal, s visz magával egy második témát is a tágasság és sokszínűség párbeszédébe. Bonyolult szerkezete ellenére Brahms tételeiben a dallamvonal elejétől végig egységes egészként ragadható meg, s olyan hosszú és töretlen felépítésű melódiaívakkal találkozunk, amilyenek Bach óta nem fordultak elő. Ami Brahmsnál újszerű, az a belső fejlődésnek és a külső távolságtartásnak a korábbiaktól gyökeresen eltérő összefüggése. A romantikának csak színeiben örököse.

Mint északnémetben, élt és mindvégig meg is maradt benne a mély vágyakozás a színek, a délvidék iránt – talán ez az egyetlen feltűnő kapocs életmű és életrajz között. Szerette a barátságos, a derűset, a változatos tájat, s számára Ausztriát ebben csak Olaszország tudta felülmúlni. Rendületlenül vágyott „*a szem és szív gyönyörére*”, amint egyik levelében írja. Némely kürtdallam vándorlókedvéről tanúskodik. Mindent összeadva vagy nyolcszor tartózkodott hosszabb ideig Közép- és Dél-Olaszországban

csak azért, hogy báméskodják és gyönyörködnek. Olyannyira elfogultan csodálta az országot, a népet és életformáját, hogy Szicíliában még azokat a visszasságokat sem akarta észrevenni, amelyekre Widmann hívta fel figyelmét. A kortárs olasz művészet ízlését ugyan nem sokra tartotta, a templomi zenét „borzasztónak” találta, a művészi-leg érett Brahms mégis elképzelhetetlen épp ennek az országnak a színei és kontúrjai nélkül: Umbria horizontjai, tengerparti naplementék, nem beszélve az itt szerzett emberi megerősítésről.

Milyen messze távolodtunk el a „fanyar” szóval jellemezhető kliséről, amely valamennyi közül a legtovább tartotta magát, s még ma is ott garázdálkodik minden koncertkritikában! Minek is nevezzük a színek hosszan tartó csillogtatását (op. 38-as E-MOLL CSELLÓSZONÁTA, második tétel), a középszólamok izzását, a vonós unisonók viharát, a fűvósok kromatikáját? Vagy egynémely vonósnégyes-, szimfónia- és versenyműtétel melodiai leleményét, melytől szinte szenvedélybeteggé válunk: a mélységet, a bőséget, az érett lombot: nem fanyarnak kell ezt nevezni, a szeptember színei ezek, az őszi, a brahmsi évszak és életkor, a búcsúzás, a *déjà vu* hangjai (ilyen például a csellósóló a második, B-DÚR ZONGORAVERSÉNY Andante-tételében). Az utóizzás ez, merengések, hanyatlások, mint az op. 99-es F-DÚR CSELLÓSZONÁTA-ban, ahol árnyékok járnak a kései fényben. Nem lehet déliesebbet írni az op. 67-es B-DÚR KVARTETT Andantéjánál; a harmadik tétel lázas éjszakája, agitato, ahol a hangszerek egymást kérdezzetnek, lágy esti csillogás. És azután – hogy végül azt a lírikust szólaltassuk meg, aki a legközelebb jut hozzá – „és azután a hanyatló nyarak, a bogáncs lilája, a forró, édes Diane vaincue rózsza kénsárgája – így köszöntenek be és így múlnak az évek. Bárhová fülelész, az utolsó hangokat hallod, valaminek mindig vége, végső gyönyör; patak zuhog le a magasban fekvő hómezőkről, a mélyből zöld olajfák erdeje olvad felénk, gyász és fény, milyen csöndben nyugszik mindez benned, és azután a hanyatló nyarak, a bogáncs lilája, a forró, édes Diane Vaincue rózsza kénsárgája”. – Gottfried Benn ez, s érezzük a narancssal és halállal teli levegő ízét, az ismétlődő téma úgy hangzik, mint az op. 102-es KETTŐSVERSÉNY középső, Andante-tétele, gyász és fény, végső gyönyör, de mi ér véget? „A semmi formaalkotó erőszaka.” Brahms zenéje válasz a mulandóság sodrására.

A csábító szép hangzás már-már arra készlet, hogy félreismerjük a zenetörténeti pillanat nagyságát, a pillanatét, amelyben ez történik. A forma ereje legyőzi a kísértést, hogy átadjuk magunkat a hanyatlásnak, amint azt Gustav Aschenbach tette Velencében. Az utolsó erőfeszítés ez. Sikerül elhárítani az édesség mérgét – a motívumok lerövidítésével, szinkópákkal, egymásba csúszó dominótémákkal (az egyik téma vége a következő eleje is egyszersmind) s ügyesen elrejtett, kifinomult kompozíciós technikával, úgyhogy még Furtwängler is igazat adhatott azoknak, akik azt állították, hogy Brahms „valójában semmi igazán újat nem hozott”. És a kevert hangzások, a minden részletre kiterjedő motívikus munka, a témák állandó átalakítása és fejlesztése, az ellenmozgások? Nem gyártok panaszokat a modernség ellen, habár Regeren és Mahleren keresztül Schoenbergig akadnak ilyen vonalak. Ismeretes, hogy mindenholnán mindenhová vezet út, s az elődök semmiről sem tudnak. A Brahms-korszak a vég korszaka, összefoglaló, visszatekintő, a múltat továbbbíró, de mindez az öreg Brahmsot az ifjú Thomas Mann-nal rokonító pillanat magaslátán. Brahmsban utoljára ébred magára a XIX. század zenéje, a MELOS, mely hamarosan elveszti majd tiszta lelkiismeretét.

Brahms egyszer azt mondta Richard Heubergernek Bécsben: „Valóban nem tudom, hová jut még a zene. Nekem úgy tűnik, hogy végleg vége!” Ez néhány évvel azelőtt történt, hogy – a regényben – egy család utolsó sarja, Hanno Buddenbrook vonalat húz

a családfa alá, s amikor megkérdezik, miért tette, így válaszol: Azt gondoltam, már nincs tovább.

Ha a zeneművészetben ez a felfogás elfogadható lenne – önelégülten megadó, rezignált, a formához és annak eredményeihez kritikátlanul alkalmazkodó –, akkor valóban konzervatívnak kellene neveznünk. De létezik egyfajta radikalizmus, amely cáfolja ezeket a fogalmakat. A művészi akarat feltétlen radikalizmusa ez, amely nem tűr kompromisszumot, s inkább hallgatást tanácsol, mintsem a tradíciónak vagy a hallás kényelemszeretetének tett engedményeket, nem egyezvén bele a félkész művek nemtörődömségébe. Művészi értelemben véve Brahms radikalizmusa már-már a megszállottsággal volt határos. Ama fausti mozdulat nélkül érkezett, amely mint a szakmai tudás külső ismertetőjele könnyen utánozható. Megsemmisített mindent, ami ítélete szerint nem állt az egész magaslatán, feltehetőleg vagy hús vonósnégyest, de legalábbis a vázlatukat. Nem tudhatjuk, hogy halála előtt mi minden került még a tűzbe, mennyi kísérlet és töredék. „Komponálni nem nehéz – mondta –, de hihetetlenül nehéz kirostálni a felesleges hangjegyeket.” Ne mondja senki, hogy ez a fajta radikalizmus könnyebb, mint bármilyen más cselekedeté. Mindenesetre megvan a maga morális oldala, mivel az én és annak tökéletlensége ellen irányul.

Részben valószínűleg Brahms emez önkritikus vonásának is köszönhető, hogy műveiben az esztétikum nem válik elkoptatott hangzásvarázssá, formai élvezetté. Folyamodjunk nyugodtan zenén kívüli megfogalmazáshoz: melankóliájának van – lelkiismerete. S ha már egyszer éles hallásúvá vált az ember, új összefüggéseket is felfedezhet, s eközben valami különös történik.

Vannak tételek, amelyekben a téma visszatér, mintha önmaga után hallgatózna. Van egy pillanatnyi megállás, mint az utolsó orgonaműben, az O WELT, ICH MUSS DICH LASSEN korálelőjátékban, amelyről Hans Gal azt mondja, hogy benne az elmékedés állapota valósággá válik, „*mintha a magányos álmodó az orgonánál emlékezetében hagyán újra meg újra felhangzani a dallam minden fordulatát – mintha az élettől megváló még egy pillantást vetne a világra, amelyet immár maga mögött hagy*”. Az eltelt idő emlékezik. Már az op. 15-ös D-MOLL ZONGORAVERSENY második tételében, ahol az egyik téma átmegy a másikba, s a dallamvonalat mintegy alulról ragadja meg a zeneszerző, létrejön ez az állapot, amely az igyekezetben, hogy visszapillantson (fafúvók) és előretétkintszen (középső, h-moll zongorarész), a dallam világában a megállított idő utópiájává válik. A végtelen tűnik itt fel egy pillanatra, akárcsak az ELSŐ VONÓSNÉGYES utolsó tételében, s nem lehet megragadni – innen a melankóliája. Schopenhauer műveinek hatásáról lenne szó talán? Csak annyit tudunk, hogy Carl Tausig, Richard Wagner apostola 1862-ben megismertette Brahmsot Schopenhauer filozófiájával, de azt nem, hogy Brahms hogyan reagált rá. Az azonban tény, hogy csak kevés zeneszerző akadt – Schubert és talán Gustav Mahler –, aki olyannyira halálközeli és egyúttal a halál ellen komponált, mint Johannes Brahms.

Annyi bizonyos, hogy a zene ért a véghez. Az idő művészete, el kell kezdődnie, és be kell fejeződnie, s időtartama forma, ellenhalál, utópia. A NÉMET REKVIEM-ben a „*Denn wir haben hier keine bleibende Statt*” szavak kíséretként hallhatjuk, ahogyan sok-sok láb tapogatózva botorkál a távolba, az ismeretlenbe, amely egyúttal a szekularizált remény célja is. De egy másik rész, amikor (a második tételben) az örök örömről és bizonyosságról énekelnek, aggasztóan g-mollba hajlik. Ez bizonyára azt jelenti, hogy a megmenekülés és a csüggedés, a bizakodás és a halál tudata közel van egymáshoz, s ez teszi a zenét olyan hitelessé, mélyé, a hiten túlmutatóan derűssé, sehol a pokol sötétsége, mindenütt a felmért világ, protestáns evilágiság. A végtelenül gazdag op.

62-es B-DÚR VONÓSNÉGYES-ben a második, Andante-tételt madárrepülés-szerű hegedűtéma vezet be, amely D-dúrban látszólag olyan világosan a magány és búcsú el nem beszélhető tartalmú gyászát idézi. Gottfried Benn sorai jutnak róla eszembe: „*Mindent adj meg magadnak, / nem adják istenek, / a csöndes ellebegést adjad / rózsák s fény közepett, / mely volt egykor egeken kéklő, / neki add meg magad, / hallgasd némán a végső / hangokat.*”

Úgy tetszik, Brahms kamarazenéjében a kantilénákban gyakorta megvan az a szépség, amelyről TRISZTÁN című versében August von Platen azt írja: aki megpillantja, „*életét már halálba vetette*” [Weöres Sándor fordítása], a vég mosolygó közeledte ez, amit bánatnak nevezünk. Mi a bánat? A bánat a betelt idő érzete, ha közeleg a búcsú. Ludwig Tieck romantikus szellemben még a bánat gyönyöréről beszélt. Johannes Brahms a művészetben a szubjektumot és objektumot egymástól megkülönböztetni képes életpolgár tartásával száll szembe vele. Válasza így hangzik: formatudat. „...s végül: *hallgass, uralkodj, / tudván, nem áll örökön, / mégis tartsad a kardot, / világ-vége ha jön.*” [Tatár Sándor fordítása.] A forma *mindig azt jelenti, mégis*, máskülönben nem váltana ki megrendülést. Brahmsban megvolt a feszültség, a forma iránti fogékonyság. Egyszer Parmában ott állt Parmeggianino SZENT KATALIN ELJEGYZÉSE A GYERMEK JÉZUSSAL című műve előtt – ez a gyermekarcokat ábrázoló festmény a báj szimfóniája, a legapróbb részletekig kidolgozva. „*Amikor ezt a képet szemlélte, Brahms egész lényében izzott a meghatottságtól, mint ahogyan egyáltalán nem volt szükség tragikusan emelkedett tárgyakra ahhoz, hogy meghatódjék. Még ha a művészet szelíd alkotásaiból sugárzott is felé, a tiszta szépség nála biztosan célba talált*” – jegyezte meg Widmann.

De mi a tiszta szépség? Természetesen egyáltalán nem annyira tiszta, hiszen a pusztá forma hidegen hagy. Sokkal inkább a belső emberi feszültségek megfelelője, nem „kifejezése”, hanem a beleérző képesség lefordítása valamilyen más minőségre, mintha az egy másik nyelv lenne. Egy mozdulat zenei megrajzolásának folyamata, olyan érzéseké, mint a jókedv és fájdalom, vágyakozás és beteljesedés (hogy eléggé általánosak maradjunk), Brahmsnál nem merül ki az imitációban. Dalaiban sem egyszerűen megismétli a költő által létrehozni kívánt kifejezést, hanem inkább zenei frázisra fordítja le. Ugyanígy a szöveg nélküli kamarazenei vagy szimfonikus letétben: a zenei gondolat rejt magában mindent, ami nem kerül át a tematikus-motivikus szerkezetbe, s nem oldódik fel a zene közegében úgy, hogy a hangulat, amelyet eközben átélünk, fájdalom vagy boldogság, feszültség vagy megkönnyebbülés, esetenként felcserélhetővé válik, még az ellentéte számára is átjárhatóvá. Nincs maradék, mint ahogyan a világ sem kímél meg bennünket az egyidejűségtől. A mélyben beszélnek az okok, a felszínen pedig, a zenei szerkezetben rend van, a kizökkent idővel szembeni ellenállásként. Aból, amit a dallam szépségének nevezünk, ez is reánk tekint. A NÉMET REKVIEM-ről Ernst Bloch ezt írja: „*Ennek a zenének a sötétjében ott csillognak a kincsek, amelyeket nem emészt meg moly és rozsdá, vagyis a maradandók, amelyekben mint meghiúsulás nélküli világban egyesülhet akarat és cél, remény és annak tartalma: erény és boldogság.*” Valami ehhez hasonló teszi minden kopással és pusztulással szemben ellenállóvá Brahms hangszeres tételeit is – e tételeket, melyek szavak nélkül is gazdagon tárulnak fel a dallami invencióban.

Lehet, hogy más alkotók elszántabban rendítettek meg alapokat – Wagner a művészet száműzetéséből az eszközök forradalmával, egy olyan valósággal szemben, amely nem változott elég gyorsan –, de van értelme a kitartásnak is, a bátor ellenállásnak a bomlással szemben. Mindkét tényező fontos, nemcsak a művészet, hanem a világ fennmaradása szempontjából is, ha nem akarjuk, hogy a változás egyúttal el is pusztítsa. Hiszen szeretnénk még mindkettőnek örülni.

Gert Jonke

EGY MÁSIK KARINTIAI DAL

**Fantázia a Karintiában született és félreértett zenéről,
valamint arról, aminek születése már folyamatban van**

Halasi Zoltán fordítása

Karintiában a múlt század utolsó harmadától kezdve e század első harmadáig egy sor olyan zenemű született, melyek az úgynevezett „világzene” körébe sorolhatók: a műszót a „világirodalom” fogalmának mintájára képeztük. Az ok, mely közrejátszott e művek létrejöttében, első ránézésre inkább külsőlegesen tetszhet, hogy ne mondjam, „véletlenszerűnek” – de hát az efféle véletlenekről előbb-utóbb mindig kiderül, hogy objektíve egyáltalán nem véletlenül esnek* (ami *esik*, abból szubjektíve „esetleg” előre nem láthatóan, vagyis „véletlenül” bár, de előbb-utóbb *eset* lesz, állíthatnánk fel a tézist, hogy alkalmi szófejtőként Wittgensteinnel együtt mi is levonhassuk a logikusnak látszó következtetést: „*A világ mindaz, ami valakinek a fejére esik, ahhoz a bizonyos közmondásbéli cseréphez [a magyarban: téglához – a ford.] hasonlóan, ami azonban soha nem véletlenül esik valakinek a fejére, hanem azért, mert egy bizonyos időpontban elvált egy bizonyos tető szélétől, és mert valaki bizonyos okoknál fogva épp ebben az időpontban kényszerül abban a bizonyos utcában annak a bizonyos háznak a tövében elhaladni*”).

A mi esetünkben szükségképpen kiderül, hogy ez a véletlen nem más, mint a Wörthi-tó. Ugyanis a nyári üdülés szokása itt a tó partján épp a múlt század utolsó harmadában kezdett elterjedni a művelt polgárság és nemesség köreiben, elindítva ezzel az – eleinte szerény méretű – helyi üdülési kultúra kifejlődését. Nos, e fejlődés folyamán jó néhány jelentős zeneszerző is ellátogatott a Wörthi-tóhoz, közülük elsőként Johannes Brahms; s itt, Pörschachban keletkezett Brahms HEGEDŰVERSENY-e, a zongoradarabok és dalok egész sora, valamint a II. SZIMFÓNIA. Ez utóbbit WÖRTHI-TÓ-SZIMFÓNIA-nak (WÖRTHERSEE-SYMPHONIE) is szokták nevezni, főleg errefelé, valószínűleg turisztikai megfontolásokból. Csakhogy ez nem egyéb durva csúsztatásnál. Ilyen alapon a felső-stájerországiak is hívhatnák A-MÜRZ-ODAVÁG-SZIMFÓNIA-nak (MÜRZ-ZUSCHLÄGER**-SYMPHONIE) ugyane mester IV. SZIMFÓNIA-ját, mégpedig azzal az, úgymond, jogos indoklással, hogy e szimfónia negyedik tételének *basso ostinato*-ját Brahms soha nem lett volna képes azzal az elemi őserővel megszólaltatni, ha ott a Semmering lábánál, ahol később gyakran üdült nyáron, a Mürz „nem vágna oda”, vagyis nem kezdene bele abba, amibe a maga részéről már évmilliókkal ezelőtt „belevágott”, értsd: a folyóágy, a később közös Mura–Mürz-árok mélyítésébe.

De ahogy a IV. SZIMFÓNIA-t sem a Mura–Mürz-árokban zajló, valóban „elemi erejű”

* A szerző itt Wittgenstein nyomdokán járva a „Zufall” (a. m. véletlen, odaesés, valakire jutó rész, becsapódás) szóban rejlő sokértelműséget aknázza ki játékosan. (A ford.)

** Ismét egy szójáték: Mürzzuschlag – stájerországi város a Mürz és a Fröschnitz-patak összefolyásánál. A városnévbéli „Zuschlag” (a. m. ráadás, pótlék) igei alakjában „odavág”, „odacsap”-ot is jelent, eredetileg azonban arra utalhatott, hogy a patak itt torkolt a Mürzbe. (A ford.)

medermélyítő munka komponálta, ugyanúgy az sem tűnt fel nekem eddig, hogy a Wörthi-tó parti hullámainak locsogása D-dúrban folyik – merthogy mesterünk II. SZIMFÓNIA-ja és HEGEDŰVERSENY-e ebben a hangnemben marad végig. Akkor netán az itt föllelt népdallal kezdhették valamit Brahms?

Az első látásra leginkább szembetűnő hasonlóság, ami Brahmsot összekötni látszik a karintiai dallal, zeneileg nézve az, hogy Brahms is, a Kärntnerlied is előszeretettel alkalmaz terceket és szexteket; ami azonban Brahmsnál azokkal az apoteózisszerűen kitáguló zenei távlatokkal mindig valamiféle hangzó remény jellegű kifejezést ad, az a karintiai dal esetében egyfajta kifejezésbeli elszegényedésnek felel meg, mert ott viszont egyébként sincs, mint tercek és szextek. A Kärntnerlied ezeket a harmóniákat köti össze és zárja le többnyire az első összhangzattanóráról ismert elsőfokú kvartszext-dominánsszeptim modulációval, ami aztán a rendesen C-dúrban lévő záróakkordhoz vezet.

Nos, nemcsak hogy nem lenne tisztességes dolog, de mélységes hozzá nem értésre is vallana, ha az úgynevezett igazi népzénet – bár ez minálunk elsősorban annak köszönhetően, ahogy manapság az úgynevezett néphagyományt és -szokásokat és sajnos az igazi népdalt is ápolják, jóformán nem is létezik már – az úgynevezett műzenével akarnám összehasonlítani akár minőségi szempontok, akár más egyéb kritériumok szerint, és ez valóban nem is céлом. Hiszen a régi és igazi népzene – épp fordítva – mindig is egyfajta forrást jelentett a műzene számára, a műzene idézte, felhasználta, átalakította és variálta, amit belőle merített. (Most egy pillanatra eltekintve Brahmstól, hirtelenében Robert Schumann jut eszembe, aki a PILLANGÓK-ban és híres KARNEVÁL-jában egyaránt felhasználta a ZÚGÓ PATAKON KEREPEL A MALOM [ES KLAPPERT DIE MÜHLE AM RAUSCHENDEN BACH] kezdetű népdalt, mi több, az idézett népi dallam Schumann utóbbi művében szabályos döngetős táncba megy át, abba a bizonyos *schuhplattlerbe*, ami ugyebár a mi vidékünkön sem csak a népzében maradt meg közönséges táncnak mind a mai napig.)

Természetesen voltak olyan esetek is, amikor – ennek fordítottjaként – a műzenéből lett népzene, igaz, hogy az ilyen esetek száma roppant csekély, mert a műzénét, mielőst népi közegbe kerül, többnyire agyonjátsszák és tönkreéneklük, megfosztják eredeti, magas minőséget hordozó karaktervonásaitól, s ekként eljellegtelenítve egy olyasféle népies előadásmód skatulyájába gyömöszölik, ami már nem ad módot az érzések és érzelmek kibontására, hanem teljesen automatikussá válik, megszokott, hovatovább már mindennapos, szomorú, csontig aszalódott hangzássá silányul, úgyhogy ez a műzenéből a népibe veszejtett művészet egy rakás bepenészedett akkordon meg egy halom rothadó dallamon kívül egyébből nemigen áll már, ez pedig nemhogy kitágítaná, inkább csak eltompítja az érzékeket. Sajnos a mi műzenei életünket is egyre inkább meghatározzák az ehhez hasonló tendenciák, hisz a koncertek műsora már időtlen idők óta és évről évre mindig ugyanarra a kaptafára megy, mindig ugyanazokat a darabokat kell eljátszani és mindig ugyanúgy, és jaj annak, aki egyszer valami mást csinál. S mivel így bánnak a mi műzenénkkel, sok mindent sikerült már belőle is agyon- és tönkrejátszani; és ugyanez áll a régi és autentikus népdalkincsre is, mert annak a gyakorlatnak köszönhetően, ahogy ezt „ápolják”, ma már odáig jutottunk, hogy ha netán volt is még a repertoáron hitelesnek és valódinak hangzó népdal, abból immár a legeslegutolsó is tökéletesen agyonnyútték és halálra hajsztolták; így aztán a „népiből” nálunk mára minden tekintetben „álnépi” lett, ha ugyan nem rosszabb, aféle felfúvódott, álnépi szörnyszülemény.

Azok közül a dalok közül, melyeket Brahms Karintiában írt, az egyik leghíresebb az ERDEI MAGÁNY címet viselő, a WALDESEINSAMKEIT. Előfordul az erdő lépten-nyomon a karintiai dalban is, de nem olyan bensőségesen megjelenítve, mint Brahmsnál, inkább a maga militánsabb változataival: az erdő – és benne minden egyes törzs, fa, fanemzettség és nemzettségfa – itt elmozdíthatatlanul áll, szilárdan gyökerezik, és nem enged semmilyen fenyegetésnek, ellenállása abszolút, nem tágít a helyéről; ki lehet vágni, de félretolni nem; ilyenformán az erdőből a sereg jelképe lett – a felsorakozott seregé, amely semmilyen körülmények között nem ered futásnak, nem ad fel egyetlen talpalatnyi földet sem, amelynek mindig igaza van, és amellyel soha nem lehet beszélni. A karintiai népdalkórusok legtöbbje képileg az ilyesféle erdők sajátos válfaját testesíti meg számomra, amelyek felsorakoznak, és azt hiszik, hogy ők most már, amíg a világ világ, örökkön-örökké énekelni fognak; a jegenyefenyők éneklük a szopránt, az erdeifenyők az altot; a vörösfenyők a tenort és a lucfenyők a basszust; és hallani olykor, hogy egy-egy ma már ritkaságszámba menő magányos kis ezüsfenyő, mielőtt még kiszemelték és kivágták volna karácsonyfának, néha még éneklük hozzá a felső szólamot. S mindezt az ezeréves hársfa vezényli Millsattból, egy gigászi, apokaliptikus hangvilával az egész tartományt túlzúgva és behadonászva, s e karnagyi minőségében az alaphangot zúgatva erdőkön, allékon és hegyeken át. Sajnos, kár volna tagadni, a karintiai népdalkórusok zöme külsőre ilyen nagyon is marciális látványt nyújt; ezek az akusztikus karintiai ruhák, ezek a hangpompás népviseletek, ezek a dirndlidallamokba öltöztetett egyenerdők, amilyen uniformizáltak, egyre egyformábban hangzanak, és ha már ennyire egy hangkaptára mennek, ugyan miért is gondolkoznának el ezek az erdőkké láncolódott facsoportkórusok akár egy percig is azon, hogy mit mikor, hogyan és miért énekelnek, nem is gondolkodnak el ilyesmin soha egy pillanatig se, utóvégre nekik édes mindegy, mit énekelnek, fő, hogy eléneklük, hiszen mindig nekik van igazuk, ők támadhatatlanok, és jaj annak, aki támadni merészeli őket, azt legott állva legázolják, és úgy helybenhagyják, hogy a száját, azt lehetőleg ki ne nyithassa többé – vagyis nemcsak hogy politikai hatalmat képviselnek, hanem még szentélynek és érintetetlen szentségnek is érzik magukat – az erdő mint Dóm –, holott a valóságban nem egyebek holmi fura erdővész járta, ércesen zengő, tájjellegűviseletdalszöveggépüzletnyomató kocsmáknál; a vendéglőkben pedig a törzsasztaloknál ülve nótázó bozótként találkoznak, hogy aztán az elfogyasztott sör mennyiségével arányosan egyre harsányabban és egyre lejjebb, már az aljnövényzetszinten folytatódják a kurjongatás, a kisdőlésig és a teljes elterülésig. Ezek a kóruerdők és erdőkórusok néha úgy jelennek meg lelki szemem előtt, mint Karintia határainak védelmére felsorakozott határőrnótafaalakulatok, valamit mindig dallva-dalolva kül- és belföld felé egyaránt: „*Ulrichsberg, te gyönyörű...*” zendül az ének, mire a megszólított, mintegy parancsra, tüstént sorakozóra rendeli a Maria Saal-i hegy és a Sattnitz előhegyének körötte elterülő dombjait, hogy a maga részéről – szintúgy énekszóval – beszédet intézzen hozzájuk: az ilyesfajta, zömében újabb keletű karintiai nóta nem egyéb harciasan hivalkodó, ámbar szeretetre méltó erőszakkal megénekelt öntetszelgésnél, és aki nem enged ennek az erőszaknak, azt mint veszedelmes ellenséget kidalolják Karintiából a Loiblont át, addig bombázzák a mindent ártalmatlan színben feltüntető tájidillfrázisok tapadós foszlányaival, míg e fenyegető zenei gesztusok el nem úzik a galád ellenszegülőt.

Brahms ERDEI MAGÁNY című szerzeményének semmi közös vonása nincs az efféle harcias zenebonával, e dal harmonikus és dallamos fái közt az ember biztonságban érzi magát, védve mindenfajta időjárás ellen; ez a dal meghagyja az embernek azt a szabadságot, hogy az oltalma alá óhajtja-e helyezni magát vagy sem; nem úgy a ka-

rintiai dal, amely ráerőszakolja magát mindenkire, akár meg akarja hallgatni az ember, akár nem.

A KÁRBA VESZETT SZERENÁD-on (VERGEBLICHES STÄNDCHEN) kívül Brahmsnak egyetlen Karintiában született dala sem mutat semmilyen hasonlóságot vagy rokonságot az úgynevezett „Kärntnerlieddel”. Ám az utóbb említett Brahms-dalnak is csupán a szövegében mutatható ki valaminő hasonlatosság a témájánál fogva, de hát az ilyen téma éppúgy fellelhető bármely más vidék folklórájában, így történetesen a Kärntnerliedben is, mondjuk például ebben: „*Diánka, jer a ház elejbe, hadd nézzek a szép szemedbe, nem mék én a ház elejbe, nem nézhetsz a szép szemembe.*” Ami a zenei megformálást illeti, Brahms ez utóbbi dalát, amely egy olyan fiúról szól, a sóvárogva vágyott leány nem ereszt oda az ablakához, alighanem inkább amolyan ártalmatlan játszadózásnak tekinthette. Az összes többi dala, még azok is, amelyek e tájon keletkeztek, semmiféle kimutatható rokonságbán nem állnak Karintiával vagy a karintiai népzenevel, és ugyanúgy megszülethettek volna akárhol máshol is; azt az úgynevezett „másik karintiai dal”-t tehát valahol másutt kell keresni, nem pedig a Wörthi-tó környékén keletkezett „világzenei” alkotásokban. A karintiai dalban folyókról is igen sűrűn esik szó: „*Jaj, úgy szeretlek, Rosental, hogy majd megbomlok láttodon...*” – szól a forró vallomás e dalok egyikében. Nos, abban az úgynevezett „másik karintiai dal”-ban, ami ez idő szerint sajnos még nem létezik, abban, nagyon is jól el tudom képzelni, hogy mire a reménybeli új szerzők dalra fakadnak, már nemcsak a rosentali és a Dráva-völgyi duzzasztógátákat lesz mód megénekelni, hiszen az Ausztriai Dráva-Erőművek által létesített művek száma addigra nagy valószínűséggel tovább duzzad, vagyis a jövő karintiai dal-szerzőinek lesz bőven mitől „megbomolniuk”, elannyira, hogy a belátható jövő e bomlottjai végül majd, természetesen kórusban, arra kéri az Úristent, aki ugyancsak gyakran előfordul a mi népdalainkban, vegye rá a folyókat, hogy folyjanak visszafelé a tengerből, fölfelé, be a szárazföldre, és a forrásaikon keresztül szívódjanak fel ismét a hegyekbe, hogy ezután ne lehessen többé felduzzasztani őket; persze lehet, hogy ezzel megint csak az Ausztriai Dráva-Erőművek dolga könnyebbedne meg, hiszen a beállott változás folytán – nem lévén folyók, a cég nem is kényszerülne őket medrűkből elterelni – most aztán minden eddiginél kedvezőbb költséggel építtethetné duzzasztógátáit, no és akkor, a nagy munka elvégeztén, meglehet, egy másik énekkar, de az már Ausztriai Dráva-Erőművek Karintiai Népdalkórusa lenne, hirtelen arra kéré az Úristent, hogy most inkább mégiscsak bocsássa szabadon a folyókat hegyi börtönükből, és eressze őket a tenger iránt, le a szárazföldre, be egyenesen az újonnan épített tározókba, és ezzel helyreállna a régi rend, és megint ugyanabban a mennyei ajándékban volna részünk. A szél szintén nagy szerepet játszik a mi folklórunkban. De ez az a fajta szél, ami csak a zászlókon ismerhető fel, hiszen ez teszi láthatóvá a nemzeti színeket, és maga is leginkább csak ezekből mutatható ki. Olyan nemzeti kiserelésű szélről van szó tehát, amely sárga-vörös-fehérral borítja be a tartományt, bejárja és közben arra ösztönzi az erdőket, hogy minél gyakrabban zúgják és zengjék a karintiai haza dalát. Ami feltűnő még a karintiai dalban, az a szociális problematika szinte teljes hiánya. És ha netán mégis találni benne valami effélet, akkor is csak egészen halkán megpendítve, úgyszólván jelzésszerűen, mint pl. a VESSZŐBŐL FONT KOSÁRBAN (WOHL IN DER WIEDASCHWING) kezdetű dalban, amely arról szól, hogy egy szolgálógeny szerelmes egy gazda lányába, de nem veheti el feleségül, mert ő csak szolgálógeny. Ám ennek a témának a zenei feldolgozása olyan „mókás” és vidám módon történik, mintha ép-penséggel valami roppant szívderítő eseményről volna szó.

Ez arra utal, hogy valaha minden bizonnal lehettek a dalokban efféle, a szolgálé- és cselédlánysorssal kapcsolatos szociális összetevők, de ilyen témáról a gazdák jelenlétében nem énekeltek, nem volt szabad énekelniük, az ilyen dalok nyilván csak az istállóban hangzottak fel titokban, s alighanem ezért is vesztek el, mert nem volt célszerű őket nyilvánosan előadni.

Feltűnő továbbá a jövőkép teljes hiánya, hogy például dallal bűvölnék a fákat, nőjének minél gyorsabban, s pár másodperc elteltével gyökereiktől elválva rakétaként lövődjenek ki a földből, részint azért, hogy az égen átsütvítve pusztító lövedékként fűrják keresztül az erdőfelügyelőségek, gyárak és hőerőművek tetőszerkezetét, no meg azért is, mert még mindig jobb lenne nekik, ha a rájuk váró biztos erdőhalál helyett az önmegsemmisítést választanák, így legalább ők karsztosítanak kopár sztyeppévé országunkat, nem pedig azok, akik ezt amúgy is megtennék, igaz, hogy lassabban, de az ő rovásukra.

Az, hogy szegényebb vidékeken egészen másfajta dalok születnek, lényegesen érdekesebbek, szinte mágikus hangzásúak, már csak a szabálytalan, ötnegyedes vagy akár hétnyolcados periódusú ritmusaik miatt is, valószínűleg azzal függ össze, hogy az ott lakók ezen a szegényes vidéken csak az őket magába foglaló élettér bűverejű megéneklésével és megidézésével képesek elviselni az életüket. Vagy miért van az, hogy a legkietlenebb sivatagi vidékeken csomózzák a legtarkább szőnyegeket? Lehet, hogy a mi vidékünk egyszerűen túl szép ahhoz, hogy meg lehessen énekelni. A mi karintiai tájunknak vélhetőleg egyáltalán nincs szüksége dalokra, tökéletesen megelégszik önmagával, ha pedig megéneklük, azzal üt vissza, hogy a neki hódoló éneket triviális giccsé változtatja. És hát az a próbálkozás, hogy a rendkívüli szépséget triviális eszközökkel ábrázoljuk, mindig is kudarchoz vezetett.

Gustav Mahlernak több „komponálóláházikója” is volt élete folyamán. Az első az Atterseenél, ezt később egy kemping piszoárjává fejlesztették, egy második a Wörthi-tó partján, méghozzá Maierniggben, és egy harmadik Toblachban. Egyszerű cseréptetős kis épületekről van szó, melyek néha olyan érzést keltenek bennem, mintha csak megkövült népdalok lennének, oly szervesen illeszkednek a természetbe. Csupán egy szék, egy asztal és egy kis könyvespolc volt mindegyikben, semmi több. Gustav Mahler Maierniggben komponálta az ÖTÖDIK, HATODIK és részben a HETEDIK és NYOLCADIK SZIMFÓNIA-t, valamint a RÜCKERT-DALOK-at és a GYERMEKGYÁSZDALOK-at. A GYERMEKGYÁSZDALOK megkomponálása után meghalt az első lánya, Anna-Maria, Mahler emiatt családjával együtt örökre elhagyta Maiernigget. Felesége, Alma többször is szemére hányta a zeneszerzőnek, hogy a kislány csak azért halt meg, mert a GYERMEKGYÁSZDALOK-kal Mahler mintegy megidézte ezt a halált. És a Wörthi-tó déli partján nem ez volt az egyetlen ilyen rokoni haláleset: a sor Alma másik lányának, Manon Gropiusnak a halálával folytatódik, aki Velden közelében halt meg, és ennek a tragédiának a hatására született meg Alban Berg HEGEDŰVERSENY-e, melyet *Egy angyal emlékének* ajánlott, de nem azért, mintha Manon, Alma másodikként elhalálozott lánya – akinek apja Gropius, a világhírű építész volt – angyal lett volna a szemében, hanem azért, mert az elhunyt lánynak egy angyalt kellett volna eljátszania abban az AKÁRKI-előadásban, amelyet Max Reinhardt vitt színre. A HEGEDŰVERSENY befejezése után Alban Bergot megcsípte egy rovar, aminek következtében Berg nem sokkal később meghalt vérmérgezésben. E hegedűverseny záróakkordjának utolsó hegedűhangjában én mindig annak a rovarnak azt a szúrós, sivító zümmögését vélem hallani; kísérteties, de szinte úgy hat ez, mintha Berg ezzel a hegedű-flageolettel előre megkom-

ponálta volna a saját halála okának a hangját, egy olyan üveghanggal, amely, nekem úgy rémlik, soha nem ér véget, hanem az Egyenlítő mentén mintegy körbefonja az egész földgolyót, s feltehetőleg nem csak az én fülemben hangzik tovább, most már úgy tetszik, mindörökre. Berg azzal, ahogy a tizenkét fokú alapsorban, hiszen ez a versenymű ebből bontakozik ki, összekapcsolja egymással a MADÁRKA A SZILVAFÁN (A VOGERL IM ZWETSCHGENBAM) kezdetű Kärntner-nótát és az Ó, ÖRÖKLÉT, TE DÖR-GŐ SZÓ, ELÉG (O EWIGKEIT, DU DONNERWORT, ES IST GENUG) kezdetű reneszánsz korált, egyben arra is példát ad, hogy az igazi zenében akár a legközhelyszerűbb motívum is milyen jól összeköthető a „fenségessel”.

A Wörthi-tó déli partján komponált dalok közül a legfigyelemreméltóbb és legmegindítóbb azonban alighanem ama bizonyos A NAGYVILÁGNAK ÉN BÚCSÚT MONDTAM (ICH DIN DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN) kezdetű, amelyben a költő Rückert és a zeneszerző Mahler mintha egyképp feloldódna a saját költeményében és zenéjében, a maga legszemélyesebb teljességében, olyannyira, hogy szinte el is tűnnek a saját, éppen most befejezett művükben. És a dal utolsó hangjai után az énekes teste mintha mindig újból és újból párába burkolózna, valamiképpen mintha újra és újra mindörökre eltűnne az éppen elénekelt dalban vagy a saját énekévé lényegülve, immár fénylő porhalmazzként a kozmoszból sugározná felénk a panaszt, mely mindannyiszor átdereng a bolygó légkörén, ahányszor csak felcsendül ez a zene.

Eörsi István

TUDÓSÍTÁS EGY LÁTOGATÁSRÓL

Amikor 1972-ben, hét évig tartó szenvedélyes vita után megszületett a döntés, hogy szülővárosának, Düsseldorfnak az egyetemét nem keresztelik át Heinrich Heine névére, és ezt a döntést a professzori kar többsége a német nemzeti gondolat és a keresztény szellemiség nagy diadalaként ünnepelte, úgy éreztem, hogy cinkossá válok a vétkesek között, ha nem lépek fel hathatósan ez ellen az abszurdítás ellen. Hiszen ez esetben nem egy múlt századi író teljesítményének megítélése volt a tét, hanem az a kérdés, hogy rehabilitálható-e Németországban a szabad gondolkodás, tisztelhető-e a nemzeti és vallási tabuktól független személyiség szuverenitása. Amióta 1955-ben, vagyis huszonnégy éves koromban belefogtam a NÉMETORSZÁG. EGY TÉLI REGE fordításába, egyetlen pillanatra sem ingott meg bennem a meggyőződés, hogy a művelt olvasóközönség viszonya Heinéhez – nemcsak Németországban, hanem nálunk is – az értelmiség demokratikus öntudatának egyik lehetséges fokmérője.

Egyszóval a düsseldorfi döntés után valamiféle botrányt akartam csapni, de mivel jelentéktelenségem nem érte el azt a fokot, hogy ne legyek tisztában vele – Magyarországon szájkosár ékeskedett rajtam, külföldön egyáltalán nem ismertek –, elengedhetetlennek tartottam, hogy a botrányt nálam nagyobb ember robbantsa ki. Hosszas tündődés után úgy döntöttem, hogy magát a költőt keresem fel Párizsban, a mont-

martre-i temetőben, és rábeszélem arra, hogy szarkazmusának és iróniájának sós folyadékba áztatott korbácsával fenekelje el még egyszer a kereszt nevében acsarkodó teutománokat, akiket egész életében gyűlölt. Tervemet még a mondott évben meg is valósítottam, és látogatásom eredményeiről, pontosabban eredménytelenségéről haladéktalanul beszámoltam a magyar olvasóknak. Irományom azonban, mely A KÖLTŐ DICSŐSÉGE címet viselte, a cenzurális viszonyokra való tekintettel csak a legszükségesebb információk egy részére szorítkozott. Most viszont, a költő kétszázadik születésnapján jó alkalom kínálkozik arra, hogy beszélgetésünkről részletesebben is beszámoljak, annak ellenére, hogy kiváltó oka nem időszerű már: a düsseldorfi egyetem ugyanis 1988 decemberétől Heinrich Heine nevét viseli.

A megváltozott helyzetben is önkorlátozással kell kezdenem. Minthogy a cenzúra felszámolása csak az irodalom munkáit mentesíti a retorzióktól, a temető dolgozóit nem, mélyen hallgatok róla, kiknek a közreműködésével jutottam be a sírba. Leereszkedtem az előre megásott aknába, a fejem fölött tátongó nyílásra segítő kezek hálót terítettek, melyet gyepféglákkal takartak be lazán. Zseblámpám fényénél meghökkenve láttam, hogy a koporsót meglehetősen széles folyosó veszi körül, és a földbe valakik széles padkákat vájtak. Leültem az egyikre, hogy erőt gyűjtssek: most döbbsentem rá, mire is vállalkoztam. Nagy sokára valami idétlen ötlet sugallatára megkopogtattam a koporsót. „Entrez!” – hangzott belülről. Felemeltem a fedelét, mire azonnal megszólalt egy magas, éles hang: „Csukja be azonnal! Nem bírom elviselni a szakadatlan klimpírozást!” Heine a mély koporsó alján feküdt, a rendelkezésére álló teret félig sem töltve be. Sötét ruhájából, mely üres zsáknak tetszett, csak két világítóan fehér, finom keze derengett elő, és a feje, melyről mintha leolvadt volna a hús. Csontjai mindazonáltal nem látszottak, koponyáját vékony, fehér bőr takarta, mely olyan száraz lehetett, hogy nem bírt tovább bomlani. „A klimpírozástól nem kell félnie – mondtam –, ide az emberek nemigen hozzák magukkal a zongorájukat.” „Ha a vadakkal egy sírba temetik kedvenc fegyvereiket, akkor feltételezhető, hogy párizsi úri kisasszonyok a zongorájuk társaságában alusszák örök álmukat. Mit szenvedtem tőlük matracomhoz kötözve nyolc éven át! Tudja, hogy miben különböztek egyebek között barátaimtól, a nagy Franz Lisztől és Chopintól? Akkor is hallgatnom kellett őket, amikor nem akartam.” „Most már semmiképp sincs veszélyben – feleltem nyugtatóan –, éjfél is elmúlt.” „Ismét mozgok és látok – mondta –, de a fülem még mindig sok gyötrelmet okoz nekem.” Bemutatkoztam, mint egyik magyar fordítója, ecseteltem rám gyakorolt tartós, felszabadító hatását, de mihelyt rátértem műveimre, a szavamba vágtott: „Mi az ott a kezében?” „Zseblámpa.” „Hogyan működik?” „Nem tudom.” „De hiszen működteti!” „Odakint olyan civilizáció épült körénk, amelyet használunk, de nem értünk.” Heine bólintott. „Aha. A mi időnkben istennel voltunk így.”

Elhatároztam, hogy előrukkolok jövetelem céljával. Ki tudja, mikor válik ingerültté vagy bizalmatlanná, és hogy mikor fárad el. Előkotortam zsebemből a *Frankfurter Allgemeine* dicséretesen objektív hangvételű cikkét a Heine-fóbiás düsseldorfi professzorok diadaláról. A költő mohón kikapta kezemből az újságlapot, elolvasta a tudósítást, majd megkereste a dátumot, és elmosolyodott. Aztán mellére helyezte a papírt, mert a karja elfáradt nyilván, és sandítva, nagy erőfeszítéssel végigolvasta újra, miközben arcán földöntúli boldogság ömlött el. „Minek örül? – kiáltottam rá –, a maga kollégáiról, a fiatalabbakról és jelentéktelenebbekről is sugárutakat neveztek el, és irodalmi társaságokat, az ön nagyságrendjébe tartozók emlékét pedig úszódaruk, ingyencségek, focicsapatok, cigaretták őrzik, képtük bankókon virul...” „Bankókon? – szólt közbe

Heine –, bankók, ez csakugyan nem volna rossz.” Hirtelen elcsüggedtem. Ezt az embert egész életében mocskolták és rágalmazták, de a vádak, úgy látszik, nem minden vonatkozásban légbőlkapottak: csakugyan komolytalan, gyógyíthatatlanul és önvészélyesen. „Ne csináljon mindenből viccet” – kérleltem, mire rám kacsintott a félhomályban. „Bemászik? – kérdezte. – Van itt hely kettőnknek is. Nincs kedvem bámulni ezt a hodályt.” „Nekem meg bemászni nincs kedvem egyelőre. Jöjjön, kisegítem ebből a dobozból. Elücsörgünk kicsit ezen a körfolyosón, a padkákon. Nagyon szép gondolat a feleségétől, hogy ilyen tág helyet biztosítottak magának.” „Ez nem Mathilde-nak jutott eszébe – válaszolta. – Mathilde-nak sosem voltak ilyen olcsó ötletei. A folyosót és a padkákat is vándorló patkányok vajták ki nekem, hálából, amiért egy elismerő költeményt írtam róluk.” Úgy gondoltam, itt a kedvező alkalom, hogy megnyerjem bizalmát, és mellesleg bebizonyítsam szakavatottságomat. Ezért válasz gyanánt elszavaltam neki németül, és aztán magyarul is, a saját fordításomban, a szóban forgó vers két nekem különösen kedves szakaszát: „*Der sinnliche Rattenhaufen, / Er will nur fressen und säufen, / Er denkt nicht, während er säuft und frisst, / Dass unsre Seele unsterblich ist. // So eine wilde Ratze, / Die fürchtet nicht Hölle, nicht Katze; / Sie hat kein Gut, sie hat kein Geld / Und wünscht aufs neue zu teilen die Welt.*” Vagyis: „Érzéki patkányfalka: / vedelne csupán és falna, / s nem gondol eközben arra, hogy / a lelkek halhatatlanok. // Minő patkányszerű vadság: / nem félik a poklot, a macskát, / se javuk, se pénzük nincs, tehát / a világot újra felosztanák.” Heine sajnálkozott, hogy nem tud magyarul, mert füle azt súgja neki, hogy az én változatom jobb az övénél, majd megjegyezte, hogy a patkányoknak is ez a részlet tetszik a legjobban, és ha olykor éjfél után kiül valamelyik padkára, mindig akadnak néhányan, akik fülébe füttyülik a ritmusát. De most nem ül ki, mert nem akar megrémiszteni. Tudja jól, hogy látványa csak vízszintes testhelyzetben elviselhető. Sosem felejtí el, milyen arcot vágta német vendégei, amikor a lompos mulatt vénasszony, akit Mathilde a túlontól csinos ápolónő helyébe fogadott fel, nem is a karjában, hanem a kezében vitte ki a szobából, a szükség megszégyenítő helyére. Ilyenkor arra kérte látogatóit, meséljék el odahaza, a német hársak alatt, hogy Heinét a tenyerükön hordják Párizsban a nők.

Lehunyta szemét. Már attól tartottam, hogy elaludt, amikor megszólalt újra: „Német hársak, német csalogányok. Nehézséges, de megindítóan nagyvonalú német hűség. Még a legrosszabb ügyekhez is hú a német, ha zsebre vágta már a foglalót. Gyötrődő szívvel hadakozik értük, de hadakozik!” Ez volt az a pillanat, amikor visszatérhettem jövetelem céljára. „Ön ellen is hadakozik – mondtam. – Mind a mai napig. Mindenekelőtt az antiszemiták. És nem csak a teutonok. Egy Karl Kraus nevezetű zsidó származású író például, akinek a szája az ön iskolájában telt meg maró nyállal, éppen önt köpdöste le vele. Szerinte ön találta ki a zszurnalizmust, ezt a zsidó műfajt, és ön lazította fel, tette közönségesé a német nyelvet, hogy minden boltossegéd benyúlhasson a melltartója alá.” „Nem rossz – szolt közbe Heine –, ez a boltossegéd-metaphora nem rossz.” Elfogott a düh. „Kraus csak a kórus legtehetségesebb tagja – kiabáltam –, már rég halott, de utána is mennyien jöttek! És milyenek! Nem egy közülük úgy gyűlöli még ma is, hogy legszívesebben a műveivel együtt gázosítaná el.” Riadtan elhallgattam. Hát kicsúszott a számon. Hogy tegyem meg nem történtté ezt a balesetet? Kétségbeesve láttam, hogy a költő ismét mosolyra húzza szürke ajkát. „Elgázosítani – mondta –, milyen érdekes kifejezés. Ezt még nem hallottam ebben az összefüggésben.” Elfogott a kísértés, hogy történelmi kontextusában elmagyarázzam neki e fogalom jelentését. De hogyan? Egy múlt századi ember nem foghatja fel – még ha Heinrich

Heinének hívják, akkor sem! „Belehalna” – gondoltam, és ezen én is elvigyorodtam. „A TÉLI REGE huszonhatodik fejezetében – mondtam – Hamburg istennője megmutatta önnek Németország jövőjét. Ehhez be kellett dugnia a fejét ama szék kerek nyílásán, amelyen a nehéz emésztésű Carolus Magnus trónolt éjszakánként. És akkor – emlékszik? – elájult a német jövő illatától.” És hogy szakértelmemről ismét tanúbizonyságot tegyek, újabb strófát idéztem: „*Borzasztó volt a szag, istenem, / ami kiszáradva tört föl – / minthogyha kimernék mind a ganajt / harminchat pöcegödörből.*” „Aha – vágott közbe –, tehát ezt nevezi elgázosításnak.” „Dehogyan ezt – tiltakoztam. – A gáz, amelyről én beszélek, egy egységes pöcegödörből tört fel, olyan iszonytatóból, melyhez képest a harminchat kis gödör egyenként is, együttesen is gyerekjáték. Majd egyszer visszajövök, és elmagyarázok mindent részletesen. Most csak annyit, hogy ennek a maga pöcegödör-metáforájának is szerepe van abban, hogy a finom német professzorok nem akarnak tudni önről. Sem jóslatát nem bírják megbocsátani önnek, sem azt, hogy valóra vált.” „Örömmel hallom – felelte –, hogy hazámban a záptojás- és rothadt paradicsom-készlet még mindig kielégít minden szükségletet. Hányat vágtak a fejemhez, míg volt nekem olyan! A germánok a zsidóságom miatt, a zsidók azért, mert kikeresztelkedtem, a keresztények azért, mert nem meggyőződésből keresztelkedtem ki, a zsidók meg a keresztények közösen azért, mert pogány voltam, franciaországi emigránstársaim azért, mert nem áldoztam fel tehetségemet nyárspolgári erényük oltárán, a konzervatívok, mert szocialistának tartottak, a szocialisták, mert nem óhajtottam beszélni a nagy egyenlőségakolba... Nincs okom panaszkodni, mert igen illatos záptojásokat vágtak a fejemhez, és zaftos paradicsomokat. És ön most azzal az újsággal lep meg, hogy még mindig a célpontjuk vagyok?” „Rosszabb a helyzet – feleltem. – A záptojások meg a rothadt paradicsomok rászáradtak a képére. Már nincs szükség újakra, elég, ha rámutogatnak önre. Ezért kell fellépnie most írói becsülete védelmében!”

Ismét rám nyitotta a szemét – vagy tán a szemüregét –, rosszallón mért végig, szájjuga legörbült. „Fiatalember – mondta, holott valójában idősebb vagyok nála –, mi indokolja éppen most, hogy védjem magam?” Ismét előhozakodtam a düsseldorfi történetemmel, de a szavamba vágott: „A professzorok tehát storníroznának irodalmi főkönyvből. Ez így volt az én időmben is. Hát az elfogatóparancsok – azok is érvényben vannak még?” „Már nincsenek.” „Kár – mondta –, annak idején, még végleges összeomlásom előtt, Berlinbe akartam utazni egy orvoshoz, akitől gyógyulást reméltem, de hivatalosan közölték velem, hogy a porosz határon bilincsekkel kell számolnom. Ez praktikus szempontból letört, mert ilyen nehéz karperecek viseléséhez akkor már gyengének éreztem magam, de erkölcsileg nagyon hízelgett az önérzetemnek, hogy ennyire komolyan vesznek. És mi van a cenzurális tilalmakkal?” „Cenzúra már nincs – feleltem. – Az ön összes műve is megjelent, tudós jegyzetekkel, számos kiadásban.” „Nincs cenzúra?” Nagyon elszomorodott. „Ha most élnék – mondta –, hova lóhatnám mérgező nyílaimat? A legkínálkozóbb célpont megszűnt, a többi pedig elveszti varázsát, ha kockázat nélkül trafálhatjuk telibe. És ha nincs cenzor, akkor ki vágdossa ki kecses ollójával szövegeimből az ostobaságokat? Ráadásul a cenzúra kijátszásához szükséges agytorna annyi ötlettel ajándékozott meg, hogy nélküle feltehetően ellaposodna a stílusom meg a grammatikám.” Megvallom, erőt kellett vennem magamon, hogy elfojtsam felháborodásomat. Éppen ő beszél így, akinek a frankfurti német parlament 1835-ben az összes művét betiltotta? Még meg sem fogalmazhattam ellenvetésemet, máris felelt rá – úgy látszik, a sötét magányban annyira kiélesedett a hallása, hogy a

gondolatokat is meghallja, ha nagyon figyel. „Nem egyszerűen összes művemem – mondta magas, éles hangon –, a még meg nem írtakat is betiltották, előre, életfogytiglan.” „Na, látja – feleltem –, ez jó példa arra, hogy azt is lehet gyűlölni, ami már elmúlt.” „Miért gyűlölném – kérdezte. – Hazámban engem a legszívesebben azzal vádoltak, hogy nincsenek komolyan veendő meggyőződéseim. Amikor Frankfurtban jövendőbeli könyveim ellen is törvényt hoztak, a legmagasabb szinten nyilvánították ki, hogy fejlődésem szerves és előre látható, vagyis abból indultak ki, hogy hű maradok az elveimhez utolsó lehetésemig. Életem legnagyobb elismerését a német parlamentnek köszönhetem. Meg is köszöntem neki, hű alattvalóként. És most arra kérem, menjen ki mégis a körfolyosóra. Zavar, hogy ön a koporsón kívül van, én meg idebent. Csak arra kérem, hunyja le a szemét, míg ki nem érek, és el nem helyezkedem. Ücsöröghetünk kicsit a szabadban is. A szabadság, mint talán tudja, viszonylagos.”

Eles füttyögetésre riadtam fel. Heine a szemben lévő padkán ült, legalábbis onnan derengett felém arca és kimondhatatlanul finom keze. „A patkányok – mondta – mindig így köszöntenek, a versünkkel, ez már a kilencedik szakasz.” „Akkor még öt van hátra” – fontoskodtam. „Néhány közülük itt füttyög a térdem táján, mások bebújtak a nadrágomba, ámbár ott nem találnak már semmi érdemlegest. Megint mások a hónom alá másztak. De a kezemet tisztelik, látja?” „Csakugyan.” „Mert ezek francia patkányok, van bennük némi finomság. A német patkányok bemásznak a kezemet meg az arcomat, és ráadásul nem az én versemet füttyölnék, hanem valami holdfényes, csalogányos sváb dalocskát.” „Ez az! – kiáltottam –, erről beszélek, ezért jöttem. Nincs ugyan cenzúra, de sokak szemében ön még most is a régi bűdös zsidó, frankofil hazaáruló, istentelen istenkáromló, aki a szellemet a mocskos érzékiség mocsarába rántja, és egyetlen sikeres poénért feláldozná mindazt, ami szent. Ez a szemlélet fejeződik ki a düsseldorfi határozatban is...”

Felemelte kezét, és a patkányok elhallgattak. Arcán ismét feltündökölt a mosoly. „Tisztelt uram – mondta –, ha még egyszer kiejti szülővárosom nevét, ráadásul ebben a nevetséges összefüggésben, akkor azt fogom hinni, hogy soha egy szavamat sem értette meg. Elszomorító ugyan, hogy irományaim még mindig időszerűek, mert ez arra vall, hogy csorbitatlan a teuton bárgyúság, másrészt viszont az ember hiú, és ha költő, akkor kétszeresen hiú, és ezért igenis boldoggá tesz, hogy még száz év vagy tudom is én hány év múlva is acsarognak ellenem. A költő legnagyobb dicsősége, ha sokáig és szenvedélyesen utálják!”

„Igaza lehetne – feleltem –, ha ez csak az ön ügye volna. De ha önt kitalálhatják a németiség értékei közül...” A szavamba vágott: „Amíg gyűlölnék, addig jelen vagyok. Gyűlöletük azt bizonyítja, hogy pontosan és finoman értenek. Ez nagyon hízelgő. Szerintem még Goethe is irigyel válogatott talapzatain.”

Nagy szomorúság fogott el. Felfogtam végre, hogy nem boldogulok vele. Azzal vigasztaltam magam, hogy elvégre ez az ő ügye. Ha nem akarja a botrányt, én nem erőltethetem. És ekkor támadásba ment át. „Maga szerint jobban járnék – kérdezte –, ha étlapokon szerepelnék, mondjuk szűzermeként, mint a maguk nagyszerű Petőfije?”

Felálltam. Petőfit hagyja ki a játékból. Ezt tudatni akartam vele, de nem hagyott rá időt. „Nagy költő volt – mondta. – Közöltem a fordítójával, hogy még az ő pocsek német szövegein is átragyog a lángész. A haláláért úgyszintén irigyeltem, bár nekem nem állt volna jól. Belőlem hiányoztak a hősi halálhoz szükséges patetikus taglejtések. A hátgerincsvadás jobban illett hozzám, noha méltánytalannak találtam, hogy az a

testrészem dönt elmondhatatlan nyomorba, amelyiknek annyi örömet szereztem egy életen át. C'est la vie. Már megy?”

Surrogás, füttyök, püsszegések, homokszitálás, zseblámpám kialudt. „Ne féljen – mondta. – A sötétet meg lehet szokni. A magányt is. Vajon Goethének eszébe jutott volna bármikor, hogy elmondja magáról: »Ich bin ein deutscher Dichter«? Mi a manónak bizonygatta volna? Én viszont elmondtam, talán túl hangosan, mert attól féltem, hogy nem hiszik el – és ezt tolakodásnak tekintették, és nem bírták megbocsátani nekem. Aztán azt sem bírták megbocsátani, hogy Franciaországba költöztem. Egy német költő maradjon otthon. Aztán azt sem bírták megbocsátani, hogy a franciák között felismertem: nem a német föld vagy a német nép, hanem a német nyelv a hazám. Ne is bocsássák meg soha, korlátolt barmok!”

A sötétből két óriási szem ragyogott rám. Már a kezét meg az arcát sem láttam. „Feje fölött a kijárat” – mondta. Felnýúltam, éreztem a gyepatéglá hűvösségét, félrehajtottam a hálót, megfogtam a föld peremét. Másztam kifelé, de még utolért a hangja: „Emlékművekre nem áhítozom, de a bankókat sajnálom, szavamra. Nagy címletű bankókon szívesen virulnék.”

FLAUBERT-LAPIDÁRIUM

Szencz Annamáriának

Flaubert, tudjuk, párját ritkító műgonddal dolgozott a BOVARYNÉ-n: egyes oldalak, bekezdéseket tízszer-tizenkétszer is átirta. De a nagy becsvágyal készülő regény alkotása közben valahogy szem elől tévesztette a mű arányait, szerkezetét: így történhetett, hogy az hosszabbra, szövevényesebbre, bozontosabbra sikeredett a kelleténél. Az írónak – fájdalmas művelet – le kellett nyesnie a regény oldalhajtságait, feszesebbre kellett vonnia az eresztékét.¹

A szerző – legelsősorban barátai, Louis Bouilhet és Maxime du Camp rábeszélésére – kíméletlenül meg is húzza a kéziratot. Ekkor azonban számos olyan értékes részlet, jelenet is áldozatul esik az operációnak, amelynek fontos szerepe volt az első változatban. Eltűnik a regényből – a többi között – Emma sétája a tostes-i kertben; egy hosszú beszélgetés a vaubyesart-beli bálra meghívott nyárspolgárok között; Emma sétája a kastély parkjában

a bál éjszakáján; az a jelenet, amelyben Homais elmagyarazza Léonnak a fiúneveléssel kapcsolatos nézeteit; egy másik beszélgetés Charles, Charles anyja meg a patikus között, már Léon elutazása után, Emma „depressziójáról”; egy vacsora Bovaryéknál, amelyen Rodolphe féltékenykedni kezd a jegyzőre (és amely a regény befejezését készítette volna elő); az Homais gyerekek játékának leírása, Léon magányos látogatása a roueni katedrálisban (ez a kettesben tett sétának lett volna az ellenpontja) stb. stb.

Ezek a végleges változathoz kihagyott részek korántsem érdektelenek: ahogyan Flaubert újabb és újabb oldaláról világít meg egy-egy jellemet, ahogyan továbbgombolyítja a szálakat, dúsítja a szereplők tárgyi környezetét, arra vall, hogy a regény parttalanul és apadatlanul élt, buzgott, hullámozott a képzeletében, és hogy Flaubert azokat a „zugait” is világosan lát-

ta a felidézett regényvilágnak, amelyeket a végleges változat homályban hagyott.

És csakugyan: mintha az egész regényt valami holdudvar venné körül, és mintha ebben a különös derengésben eltűnnének vagy legalábbis rugalmasan kitágulnának a körvonalai.²

Van tehát a BOVARYNÉ-nak egy rejtett dimenziója, és az alábbiakban ebből szeretnénk bemutatni néhány részletet.³ A kiválasztott töredékek két pólus köré szerveződnek: egyik a nyárspolgári ostobaság és korlátoltság, Homais figurájával a középpontban, másik a főhős, Emma Bovary jelleme, frusztrált személyisége, erotikus varázsa.

Hogy Flaubert végül is miért hagyta ki ezeket a szemelvényeket, nehéz megmondani. Lehetséges, hogy az I. töredék szimbolikáját túlon túl egyértelműnek, „szájbarágónak” tartotta (Emma a vaubyessart-beli bál hajnalán a kihalt kastélyban ódöng, és talál egy színes üvegablakot),⁴ a III. talán túlságosan is a narcisztikus személyiségpatológia irányába vitte volna a regényt, a IV. és a VII. szemelvényvel pedig az lehetett a baja, hogy nagyon is világos bennük a szexuális célzás (az első a maszturbációra utal,⁵ a második meg a fellációra): mivel a császári főügyészség, közvetlenül a folyóirat-megjelenés után,⁶ erkölcsgyalázásért már vádat emelt ellene, Flaubert valószínűleg megijedt, nem akart olajat önteni a tűzre.

Az V. és VI. szemelvény, meglehet,

azért maradt ki a végleges változatból, mert Flaubert igyekezett visszaszorítani egy kicsit a patikus figuráját, aki sokkal nagyobb, az Emmáéval csaknem azonos helyet foglalt el a kéziratban.

Végül ami a II. szemelvényt illeti, ennek esete a legizgalmasabb. Az író, tudjuk, két nagy tárgyleírást iktatott regényébe: a Charles sapkájáét meg az esküvői tortáét. Az Homais gyerekek játéka lett volna a harmadik. Louis Bouilhet és Maxime du Camp azonban sokallta a három leírást, és addig győzködte Flaubert-t, míg az beadta a derekát, és ezt a csodálatos, már-már a szürrealizmust előlegező részt is kihúzta, amely a giccs egyik első felbukkanása a francia irodalomban...

Kultikus könyv tehát a BOVARYNÉ, van benne valami profán szentség, a köréje fonódó irodalmi legendák, a szerző rögeszmés műgondja, tökéletességeszménye miatt. És ez a „szentség” a végső változattól kimaradt részletekre is vet valamit a dicsfényéből. Egy kicsit olyanok ezek a töredékek – amelyek közül nem egy valóságos prózavers –, mint a SZENTÍRÁS kánonjából kimaradt apokrif művek, vagy mint az elkészült katedrális be nem épített gyámkövei, oszlopfői, szobrai és kőcsipkéi: ezeket a faragott köveket sokszor nagyobb áhitattal bámuljuk meg a székesegyház lapidáriumában, mint magát az épületet, mivel az alkotás *hogyanjának* még emberléptékű rejtélyéről árulkodnak.

Jegyzetek

1. Vö. Claudine Gothot-Mersch: LA GENÈSE DE MADAME BOVARY. José Corti, Paris, 1966.

2. A töredékekből, kihagyott jelenetekből és bekezdésekből – amelyek közül, tudomásom szerint, eddig egy sem jelent meg magyarul – általában bő válogatást közölnek a kritikai ki-

adások: 1. MADAME BOVARY, ébauches et fragments inédits, recueillis d'après les manuscrits par Mlle Gabrielle Leleu, Paris, Conard, 1936, I–II. vol.; 2. MADAME BOVARY, texte établi et présenté par René Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, coll. „Les Textes français”,

1945, I–II. vol.; 3. MADAME BOVARY, édition par Claudine Gothot-Mersch, coll. „Classiques Garnier”, Bordas, Paris, 1990; 4. MADAME BOVARY, présentation, notes et transcriptions par Pierre-Marc de Biasi, Imprimerie Nationale, Paris, 1994. A leggazdagabb – de a hazai könyvtárakban, sajna, fellelhetetlen – válogatás a kihagyott részletekből, jelenetekből és töredékekből: MADAME BOVARY, nouvelle version précédée des scénarios inédits, par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Paris, José Corti, 1949.

3. A szemelvényeket az egyszerűség kedvéért megszámoztam. A címek tőlem valók.

4. Sartre különösen kedvelte ezt a töredéket, és többször is hivatkozik rá híres Flaubert-monográfiájában.

5. Flaubert a regény egyik vázlatában ezt a „rendezői utasítást” jegyezte fel magának: „*éreztetni, hogy maszturbál vele...*”.

6. A BOVARYNÉ 1856 végén, 1857 elején először a *Revue de Paris* hasábjain látott napvilágot.

Ádám Péter

Gustave Flaubert

AMI A „BOVARYNÉ”-BŐL KIMARADT

Ádám Péter fordítása

I. Színes üveglakok*

Két ablak volt, egyiken színes üvegrombuszok sorakoztak egymás mellett. Emma odalépett, és sorra átnézett a színes üvegeken. A kék üvegnyezeteken át minden szomorú volt. Az azúrkék köd, amely mozdulatlanul lebegett a táj fölött, megnyújtotta a síkságot, és odább taszította a dombokat. A fák koronáját világosbarna por lepte, bársonyosan, itt-ott nagyobb pelyhekbe gyűlve, mintha csak havazott volna, egy réten pedig, valahol a távolban, az égő szénaboglya tüze spirituszlángra hasonlított. A sárga üvegen át a falevél kisebbnek, a pázsit világosabbnak látszott, mintha az egész tájat fémből öntötték volna. A gomolygó felhők dagadó dunnák voltak, és csak úgy áradt az égből a tündöklő ragyogás. Csupa derű volt minden. Emma valami nagy-nagy melegséget érzett ebben az azúrkékkel keveredő topázzsín világban. Majd a zöld üveg következett. Egyszerre zöld lett minden, zöld a homok, a víz, az összes virág, még a föld is, egészen beleolvadva a pázsitba. Feketék voltak az árnyak, a parton mozdulatlanlanná dermedtek az ólmos hullámok. A piros ablaküveg előtt maradt legtovább. Bíborfény árasztotta el a tájat, elnyelve a színeket, a lombok egészen elszürkültek, eltűntek még a vörös különböző árnyalatai is. A megduzzadt folyó rózsaszín áradat volt, a virágágyás megalvadt vértócsa, és az ég úgy izzott, mint egy hatalmas máglya. Emma megijedt. Gyorsan elfordította fejét, és a másik ablak üvegtábláján át hirtelen előbukant a megszokott világ, fakón, piszkos kis felhőfoslányokkal az ég színén.

* Közli Pierre-Marc Biasi, i. m. 549–550. o.

II. Az Homais gyerekek játéka*

...Bevonult Madame Homais is mind a négy csemetéjével, akik valami elképesztő szerkentyűt húztak maguk után, azt az ajándékot, amelyet Charles megbízásából az adószedő meg a posztókereskedő közösen vásárolt.

Az orvos kérésére a két atyafi felutazott Rouenba, nyakába vette a várost, és ugyanazzal a kéréssel állított be minden üzletbe: „Valami szép dolgot szeretnénk egyik ismerősünknek, aki ezzel szeretné kifejezni háláját valakinek”, míg végül rá nem akadt egy ritkaságra, amely ötven tallérba került, de nem ért két fillért.

Valamiféle fakorong volt körös-körül csengettyűkkel díszítve, amelyen pirosra festett házacskákat között apró emberkéket serénykedtek. Olyan volt az egész, mint egy kisváros. A korong közepén álló székesegyház főbejárata előtt az öntött üvegfigurák épp keresztelőre igyekeztek. Valamivel távolabb egy nyúlászóru számár szilvamagokat vitt a kosarában görögdinnye gyanánt, és a halaskofa ponyvája alatt a gipszlapacok, amelyeknek feje narancsvörösre volt festve, csokoládészivarra hasonlítottak. Látni lehetett egy mustárárust, amint talicskán tolja mustároshordóját, meg egy hentest disznóvágás közben. Aztán voltak ott még paróka módjára bodorodó fák, majd a kék, fehér, szürke színek kavargásában, az otromba vonalaknak és a lehető legképtelenebb helyzeteknek az összevisszaságában borjak, lovak, talyigák, tejeskannák, mert itt minden ízlés és mindkét nem megtalálhatta a kedvére valót. Négy katona, fejükön tollbokkrétás csákó, mósárágyút fogott közre, a víz nélküli medencében pedig, ahol a szörnyűséges alkotmány minden piszka-pora felgyülemlett, mosónők mosták nem létező szennyesüket; és ha már nem volt valami új, az csakis annak tudható be, hogy mindennap azért mégsem gyártanak ilyesmit. Ezt például, esküdözött a kereskedő, valamikor a Sasfióknak szánták.

A patikus annyira el volt tőle ragadtatva, hogy a szalonban keresett neki helyet; és mindenkinek mutogatta, aki csak betért a patikába: „Én mondom, ennek a műremeknek múzeumban volna a helye!”, kiáltott fel ilyenkor minden alkalommal.

De nem telt bele sok idő, és ez a játéksoda máris vizályt szított az Homais családban. Először is a gyerekek annyit fogdosták, hogy az összes festék lekopott róla. Majd amikor elunták, hogy közösen nézegessék, mindegyikük megpróbálta megszerezni belőle, ami a legjobban tetszett neki. De a kitüremkedő enyv, amely csizmát formázott az emberkének lábára, és lávaként bugyogott fel a házak mentén, olyan jól kötött, hogy egyetlen figurát sem lehetett úgy kiszedni, hogy ezzel az összes többit tönkre ne tennék. Napóleon megkaparintotta a katonákat, és közben ripityára törte a katedrális, mire Athalie bömbölni kezdett, Franklin pedig bosszúból szétrombolta a baromfiudvart, mert Irma tönkretette a számár szőrét, amikor vizet öntött a medencébe.

Mindez együtt az Homais gyerekek természetére is rávilágít.

Napóleon eleven volt, zabolátlan, grimaszokat vágó. Neki szánták a patikát, hacsak nem akar inkább jogot tanulni, akkor még tisztviselő is lehet belőle. Athalie csupa szélső volt, és máris csupa kacérság. Irma jó háziasszony lesz, akárcsak az anyja. Ami Franklint illeti, ő hallgatag volt, tűnődő, bosszúálló és a békésebb játékok híve. Apja azt tervezte, hogy hadmérnöki akadémiára küldi. De az anyja félt, hogy nem fogja bírni, és még szétveti fejét a sok tudomány.

* Közli René Dumesnil, i. m. II. köt. 315. o.

– Ugyan, fiam – mondta Homais úr –, először majd rajzolni tanítjuk, mihelyt tizen-négy éves lesz. Ez a jó ízlés legjobb iskolája, aztán ha látjuk, hogy ráharap, és kedveli a tusrajzot, a műszaki rajzot meg a földmérést... akkor, rendben, irány a matematika.

Hallani kellett volna, ahogy mondta: matematika! Azt a pátoszt, azt a lendületet! Nagy csodálójá lévén a tudománynak, Homais semmitől sem riadt vissza, csak hogy gyerekeibe is beleverje ezt a fanatizmust.

III. Éjnek idején*

Megesett, hogy éjnek idején felkelt, ilyenkor gondosan összehúzta a hálófülke függönyét, a kandalló elé tolta fésülködőasztalkáját, haját hosszan fésülte, derekát fűzőbe szorította, fehér selyemharisnyát húzott, és előkereste a szekrényből legszebb ruháját. És amikor felöltözött, mintha bálba készülne, néhányszor kecsesen meghajolt a tükör előtt, nagyokat pislogva, mintha ismerősöket üdvözölne, aztán ide-oda bolyongott a házban, míg végül visszament a hálóba, ahol annyi gyertyát gyújtott, amennyi gyertyatartó csak volt a szobában. Ekkor leült a tűz elé, és kedvtelve nézegette fényezett papírra nyomott vizitkártyáit, amelyeken ez állott enyhén dőlt, cikornyás betűkkel: „Emma Bovary”. Aztán fogott egyet, hüvelykujjával behajtotta a sarkát, olyan mozdulatot tett, mintha átnyújtaná valakinek, majd a vállá fölött hátradobta, és kezdte előlről. Miután eltöltött így két-három órát, levetkőzött, és visszabújt az ágyba, nesztelenül, az alvó Charles mellé.

IV. A kesztyű**

Egyik este – épp a patikusnál voltak – Bovaryné a beszélgetés hevében leejtette a kesztyűjét. Léon lábával óvatosan becsúsztotta az asztal alá, majd később, amikor már mindenki aludt, visszalopódzott érte. A sárga bőrkesztyű, amelyet az ujjak hajlatában apró kis ráncok barázdáltak, a hüvelykujj tövéénél volt a legjobban kitágulva, ott, ahol legpárnásabb a kéz. Léon nagyokat pislogott, szinte látta a kesztyűt Emma kezén, begombolva, feszesen, amint kacéran libben ide-oda. Majd magába szívta illatát, megcsókolta, felhúzta jobb keze négy ujjára, ráhajtotta a fejét, és elaludt.

V. Homais és Léon***

A patikus kertjében, amelyet keskeny sétányok szeltek keresztül-kasul, hosszúkás virágágyások sorakoztak egymás mellett; nem nőtt ebben a kertben semmi, amiből a patika hasznot ne húzott volna. Amerre csak nézett az ember, mindenfelé borragófü, komló, fehér mályva és arkangyalfű nyiladozott az ágyásokban a csodatölcsér meg a kamilla mellett; és ezek a gyógynövények egy kicsit még a veteményeskert káposzta- és paradicsompalántái közé is befurakodtak, mint ahogyan az Homais fejét színültig

* Közli Claudine Gothot-Mersch, i. m. 195. o.

** Közli Pierre-Marc Biasi, i. m. 561. o.

*** Közli Pierre-Marc Biasi, i. m. 564–565. o.

megettő tudományos ismeretek is túlsordultak, és összekeveredtek a mindennapok ügyes-bajos gondjaival.

Homais úr a kiadós zabpehelyreggeli után még ingujjban minden áldott reggel kiment a kertbe összeszedgetni a kanalas orvosság készítéséhez szükséges meztelen csigákat. Gyakran Léon is csatlakozott hozzá, és ilyenkor a patikus, akit nagyon érdekeltek a fiatalember szerelmi ügyei, kérdések özönét zúdította az ügyvédbojtárra. És amikor Léon már-már azt hitte, végre lezárták a témát, a patikus egyszerre letette a földre a csigákkal teli edényt, odament hozzá, és oldalba bökte a könyökével: „Csinos legálább? Ha valakinek, nekem elmondhatja...” Léon szabadkozott.

– Jó, jó, tudom én, nagy kujon maga! – folytatta a patikus, majd mintha csak hirtelen megértette volna a fiatalembert, és tiszteletben akarta volna tartani szégyenlősségét: – A teringettét! Tudja, mit, igaza van. Fiatalság bolondság! Hiszen ismeri a filozófiát. Itt van például a nagyobbik fiam, Napóleon, akit jogi pályára szánok; eleven a fiú, mint a csík, már most látni, hogy nem víz folyik az ereiben. És ha majd a diákévei alatt kirúg a hámból, azt hiszi, hogy – mint valami vígjátékbeli pedagógus – én is egyre csak korholni fogom? Eszemben sincs, hadd fusson a szoknyák után, ha kedve tartja, de vigyázzon az egészségére, és maradjon tetőtől talpig becsületes. Nem bánom, élje világát, de ne legyen jellemtelen, és tartsa tiszteletben az erkölcsi normákat. Ezért bölcs dolog jó előre hozzászoktatni a gyereket a szabadsághoz, így azután, ha majd eljut odáig, már tudni fogja, mit kezdjen vele. Igaz, vannak vakbuzgó nevelők is, ezek csupa ostobasággal tömik tele a gyerek fejét, nem csoda, hogy ez a tudás megfekszi a gyomrát. De mi lesz az ilyen gyerekből, már megbocsásson? Mihelyt saját lábára áll, és családot alapít a szerencsétlen, megpróbálja kárpótolni magát az elveszett évekért (a természet, ugyebár, követeli jogait), és nem ismer határt a kicsapongásban, cselédeknek csapja a szelet, meg kávéházba jár nős ember létére, felelőtlenül tékozva a vagyont, amelyet az apósa nemritkán véres verítékkal szerzett – egyszóval minden jó hírét elveszíti. És mindezt miért? Mert nem eresztették lazára a gyepőt, amikor kellett volna! Ami engem illet, százszor inkább adom a lányomat olyan fiatalemberhez, aki kedvére kitombolta magát, és akinek már benőtt a feje lágya, mint egy papok nevelte ostoba fajankóhoz; mert az ilyen csak képmutatást tanul, semmi mást, s mivel senkitől sem kap jó példát, alattomban űzi kisded praktikáit, és amikor lehull róla a lepel, csak szégyent és gyalázatot hoz a társadalomra! Úgy bizony, kedves uram! – mondta nagy hévvel, miközben hátravetette gyapjúsipkája aranyozott bojtját, mert a szemébe lógott. – Csak szégyent és gyalázatot. Az a derék fiatalember viszont, aki eleget mulatott, legálább tudja, hogy mi az élet, és hogy mi kell az asszonyépnek.

VI. Homais, Charles és Charles anyja*

– Már megbocsásson – vágott a szavába Homais úr –, attól még nem lesz akasztófára való zsvány az ember, hogy letér a vallás útjáról. Utóvégre minden lehetséges. Nem szemellenzővel, filozófiával kell nézni az életet, és nem szabad alapos vizsgálat nélkül elfogadni a dolgokat; nem a vallás ellen beszélek, én tiszteletben tartom a vallást, tudom, hogy szükség van rá. De az erkölcsnek semmi köze a dogmához, ahogyan az

* Közli Pierre-Marc Biasi, i. m. 568–570. o.

erénynek sincs köze a hithez. Itt vannak például a spanyol nők, meg az olaszok és az andalúziaiak, tudja, akikről könyvekben olvas az ember, csupa kéjszívű asszony, bika- viadalra járnak, meg tört rejtjenek a harisnyatartójukba, de hiába olyan vallásosak, attól még...

– Ön, Homais úr – szólalt meg Charles anyja –, tudós ember. Magának is megvan- nak a nézetei... meg nekem is. De azzal, gondolom, maga is egyetért, hogy egy nő nem úgy gondolkodik, mint egy férfi. Már csak azért sem, mert nem tud latinul. Fogalma sincs, hogyan kell mérlegelni a dolgokat; én amondó vagyok, hogy ha valaki csak gyötri, sanyargatja magát a tanulással, annak előbb-utóbb betegség a vége. Kép- zelje csak, ez az én menyem is azzal tölti az éjszakát, hogy...

– Borzasztó! Borzasztó! – kiáltott fel a patikus, hirtelen megenyhülve a dicséret- től –, nincs is annál rosszabb, mint amikor valakinek nappal az éjszaka és éjszaka a nappal. Én például, akármilyen sok volt a tanulnivaló, még diákkoromban is mindig lefeküdtem tíz óra előtt. De nyáron hajnali négykor, télen ötkor már talpon voltam! Különben is, hat óra alvás bőven elegendő, több nem is kell a szervezetnek. *Septem horas pigro, nulli concedimus octo.*

Az az igazság, hogy elpuhult kor ez a miénk; hol vagyunk már a jó öreg ősök góti- kus szilajságától! Mindazonáltal magam is osztom a véleményét, én is úgy gondolom, kedves asszonyom, hogy az ágyban heverészás, kivált amikor a könyvek iránti rajongás társul hozzá, olykor bizony végzetes is lehet. Az izmok tétlensége ugyanis nem ellen- súlyozhatja a lázas agytevékenységet; arról nem is beszélve, hogy már maga az éjszaka is erősen megviseli az idegrendszert; éjszaka sokkal érzékenyebb az ember, és könnyebben kap szárnyra a képzelet. A látóideg persze továbbra is szállítja a külön- böző ingereket, és ezzel nemcsak megterheli az agyat, de komoly gyulladást is okozhat. Mint valami fűró, úgy roncsolja az agysejteket. Következmény: szívdobogás, émelygés, étvágytalanság, emésztési problémák, idegrendszeri zavarok: ilyenkor éber állapot- ban is olyan érzése támad az embernek, mintha aludnék, és alvás közben is olyan, mintha ébren volna; és ha végül nagy nehezen elalszik, lidércnyomás, rémálom gyötri, hogy a többi kétségbeejtő tünetet, a magnetizmust meg az álomkórt már ne is említ- sük. És a lényegről, kérem tisztelettel, még nem is beszéltem. Mert ha úgy isten- igazából mélyére néznénk a dolognak, akkor nemcsak a morál meg a fizika összefüg- géseit kellene tüzetesen szemügyre vennünk, de azt is, hogy az irodalom és a művészet miképpen viszonyul a pszichológiához. De egyelőre maradjunk a dolgok felszínén, tekintsük át csak úgy, kutyafuttában, mi mindent találunk mainapság a modern írók műveiben, és próbáljuk bebizonyítani, már amennyire lehetséges, hogy...

– De ha egyszer szeret olvasni – mondta Charles döbbenet.

– Az nem olyan egyszerű! – kiáltotta Homais, akit elfogott a hév.

– Homais úrnak igaza van – szólalt meg Charles anyja.

– Barlangokat – folytatta Homais úr –, kísérteteket, várromokat, temetőt, pénzha- misítőkat, holdfényt, ki tudná mind felsorolni! Mindenféle csüggesztő jelenetet, amely kivált alkalmas rá, hogy búskomor hangulatokba ringassa az embert. Meg aztán ezek a lázas termékei a tobzódó képzeletnek telis-teli vannak neologizmusokkal, idegen sza- vakkal, mindenféle kacifántos kifejezéssel, aztán törheti a fejét az ember, míg rá nem jön, miről van szó. Én például, megmondom őszintén, egy kukkot sem értek a mos- tanság divatos írók műveiből. És nem a kisebbekről beszélek, hanem a nagyokról, azokról, akik már hírnevet szereztek, akik már befutottak! Lehet, hogy az én hibám, lehet, hogy szégyenkezni kellene miatta, de hiába minden, nem értem őket, nem

értem, nem értem. És énszerintem egyáltalán nem meglepő, hogy ezek a nyelvet kerébe törő, jó ízlést megcsúfoló, erkölcsöt lábbal tipró elmeszülemények végül a szervezetet is tönkreteszik. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy Bovaryné asszony esetében is ez a helyzet, dehog, távol áll tőlem az ilyesmi, őt én tisztellem és becsülöm, mindössze arról van szó – hacsak nem tévedek –, hogy egy kicsit izgága, egy kicsit egzaltált.

– Ne szabadkozzék, Homais úr – kiáltott fel Charles anyja –, önnek tökéletesen igaza van; azok a könyvek, amelyekről beszél, csak a szebbik oldalát mutatják az életnek, így azután az embernek, amikor szembekerül a valósággal, annál nagyobbat kell csalódnia. Erről van szó, a fejemet teszem rá, jól ismerem a menyemet, az az ő nagy baja, hogy az élet nem olyan, mint amilyennek elképzelte. Bizony, az élet nem leányálom. Az élet szenvedés is. Egy feleségnek helyt kell állnia. Egy feleségnek rendben kell tartania a házat. Rettenetes. Rettenetes... Nem ártana, fiam, ha néha a körmére néznél. Ugye, Homais úr, magának is ez a véleménye?

VII. Emma, a vámpír*

Egyik nap, ahogy Léon magához ölelte Emmát, ujját felsértette a fűző fémkapcsa. Emma sikoltva rávetette magát a vérző ujjra, szájába vette, és mohón szívni kezdte. És ahogyan ott ült Léon remegő térdén, kényelmetlenül, sápadtan, reszkető pillákkal, olyan volt, mintha inna, hosszan, kéjesen, fejét kecsesen hátravetve, és ide-oda himbálózva, mint egy csöndben lakmározó kígyó.

Németh G. Béla

„PROBLÉMAVERSEK”

Szabó Lőrinc emberszemléletének összefoglalása A HUSZONHATODIK ÉV UTÓHANG-jában

I. A lírai versciklus, kivált a reneszánsz óta, kedvelt alkotásformája az európai irodalomnak, mindenekelőtt a petrarkista hagyomány jegyében született szerelmi költszetnek, de számtalan más tárgyú fajtáját is meg lehet találni ennek a fűzérbe fogott lírai sorozatnak. A petrarkista hagyományhoz ragaszkodók rendszerint szonettkoszorút alkotnak, de más, többnyire ugyancsak zenei s versbravúrt követelő vers- és szakaszformákat is teremtenek. Nem minden ciklus születik szakadatlan folytonosságban, más-más időben keletkezett tagjait gyakran később fűzi egybe szerzőjük. S az is

*Közli Pierre-Marc Biasi, i. m. 595. o.

előfordul, kivált a szerelmi ciklusoknál – bár ritkán –, hogy csak maga a tárgy, a szerelem a közös, az, akihez kötődik az érzélem, nem.

A magyar irodalomban Balassi óta (Júlia-versek) szokás némelyeknél utólag így tekintett szerelmi ciklusokról beszélni. Legismertebb alighanem Csokonai Lilla-verseinek s a méltánytalanul mellőzött Kisfaludy Sándor Kesergő és Boldog szerelmeinek sora, de Petőfi és Ady ily tárgyú, egybetartozó verseit is említhetnénk, a Júlia- s a Léda-versek csoportját, bár azok csak kevésbé vagy egyáltalán nincsenek füzérré egybe-fonva.

A huszadik század magyar költészetének legismertebb valódi szerelmi ciklusalkotója minden bizonnyal Szabó Lőrinc A HUSZONHATODIK ÉV című kötetének sorozatával. Ezt voltaképp megelőzte a TÜCSÖKZENE című lírai, verses-novellisztikus önéletrajz (vagy mint ő mondja: „*életrajzi, visszaemlékező vers*”) többsége, amelynek „*befejező részét*” viszont, mint jelzi, jóval A HUSZONHATODIK ÉV után írta. (VERS ÉS VALÓSÁG, II. k. 69.) Így került előbbre a későbbi, amelynek keletkezési évköre „1950–56”, míg a TÜCSÖKZENE-é „1945–1957”. Mindkettőben vannak azonban olyan versek, némelyek átírtan, némelyek változatlanul vagy csak alig változtatva, amelyek jóval a jelzett évkörök előtt születtek, s csak utólag illesztődtek bele a végső rendbe.

2. Szabó Lőrinc, irodalmunkban alighanem egyedülálló módon, utolsó esztendeiben nagyszámú verse szinte mindenikéhez, pontosabban azokhoz, amelyek már életében egybe voltak gyűjtve, keletkezést s gyakran értelmezést, sőt esztétikai és rokonszenv- meg alkotásmódi kommentárt fűzött. S az egyes kötetek elé (s néha után is) hasonló jellegű bevezetéseket (illetőleg záró írást) illesztett, amelyekben többször a fogadtatásról is beszámolt.

Mindez a pozitivistá filológusnak, irodalomtörténésznek kitűnő adattár. Az alkotáslelektan kutatójának is ajándék, s a teoretizáló nyelvfilozófusnak is magát kínáló alkalom. S ne tagadjuk, a passzióvers olvasónak is segít olykor. (Ám aki a maga lelkisége megfogalmazását, életérzésének elmélyítését és tisztázását, világszemléletének és létérzékelésének értő segítségét várja, annak – úgy lehet – többnyire fölöslegesen s tán kedvetlenítő is, mert gyakran kibeszélően közlékenyek, társaságian „intimek”, nemegyszer tapintat nélküliek, szóbeszéd szintjét közelítők. S nyelvi tekintetben is néha csiszolatlanok. Mindezt azonban melleleg mondtuk. A versek értékéhez, kivált esztétikai értékéhez vajmi keveset adnak, s el sem vesznek valami sokat.)

3. Nem is a kötet egészéről, verset vers után véve, kívánunk ezúttal szólni, hanem a HARMADIK RÉSZ-ről, az UTÓHANG-ról. S ott sem a versek esztétikai kérdéseiről, hanem a szerző szemléletéről, szerelem- s férfi-nő-kapcsolatának fölfogásáról, az életalakítást illető vélekedéséről s az önmegnyugtatás kísérletéről. A ciklus első és második részéről (AMIT MÉG LÁTOTT, A HALÁLA UTÁN) maga mondja: „*Tulajdonképpen egy lírai napló lehetne ez a könyv Erzsike légkörében.*” Ez a visszaidéző szerelmi napló – mint előszavában ezt is mondja – a folyóiratközlések nyomán oly érdeklődést váltott ki, amely „*föltétlenül hozzájárult ahhoz, hogy ilyen tartósságában megőrizte a heveny lelkiállapotot*”. (II. 71.)

A gyászév leteltével azonban nem az emlékekkel, hanem annak folyamatos, történeteszerű, mozzanatok köré épített földidézésével óhajt szakítani. „*Nem akartam ugyanis olyan teljességgel hozzákötöni minden érzésemet és cselekedetemet, ahogyan addig tettem*” (uo.). Amikor „*kiszokott*” „*ennek a centrális élménynek a versbeli emlegetéséből*”, az akkor keletkezett UTÓHANG verseinek jelentős része csakugyan szakít a naplószerű, eseményidéző érzelmreprodukcióval. A szorosabbban vett érzelmiség elsődlegességét a gondolati, az eszmélkedő elem váltja föl. Hozzájárult ehhez, mint maga mondja, az, hogy a Ferenczy Béni

által készített „Erzsike-plakett” nyomán a hozzá közelállókkal „megtárgyaltuk Erzsikét, a női természetet, az emberit, az egymásét, a kölcsönös jókat és a szokásos társasági hazugságokat, amelyekkel elviselhetővé tesszük embertársainkkal az életet”. (II. 162.)

Ennek jegyében létszemléleti kérdések kerülnek előtérbe az őket övező, a belőlük fakadó életérzési támasszal. Maga „problémavers”-ről szól, tudósításának zárómondata pedig ez: „Erzsike itt mintegy csak apropó.” (II. 163.) S az első (A BAJ című) vers ezzel a rendkívül nagy súlyú filozofikus mondattal így indít:

*„Hogy nincs Isten, veled is az a baj;
mint mindennel! Ha volna, egy kicsit
tán csak használna az ész vagy a szív,
a becsület, a munka vagy a jaj;”*

S így zárul:

*„s nincs más, kihez fordulni; újra s újra
kétségbeelit minden cél örök útja.
Mint veréb csőre a rémült magot,
fogatnak szájukban a gyors napok...
Csoda, ha már tőled is borzadok?”*

Nos, utolsó mondata a döntő, hiszen itt az általa a legszorosabbnak tartott létkapcsolatról s élete legbensőbb társáról van szó. Hogy ateista, azt jó néhány versében s tán még több kommentárjában is elmondta, hol kihívóan, hol tárgyiasan, hol sajnálkozva. Mily válfajú, mily indítékú, mily eszmei-erkölcsi telítettségű volt e kései szembenéző s összegző versei szerint ateizmusa?

4. Az első alighanem az életkultusz: a nagybetűs, az önmagáért való, az önmagát teremtő élet kultusza, mítosza. Indulása idejéről elég egyik oldalon Ady „óh Élet, óh Élet” kultuszára, másikon Kassák az ÖRÖMHÖZ-féle verseinek expresszionista, avantgárd himnikus élethangzataira utalni. S mögötte persze Bergson és sokkal inkább Nietzsche életkultuszára. De ezt a nietzscheánus kultuszt áthatotta a Haeckel-féle biológizmus, s így egyfajta vitalizmussá vált, amely a Weininger s Freud nevével jelölhető pszichológiától is átjárva, *erotizmusként* szublimálódott mint a kultúrának s benne a költészetnek is egyik fő-fő mozgatója. S mindezt egybefogta, annyira-amennyire, a Russell-Whitehead-féle materialista „matematikai logicsztika”.

S emlékeztetni kell arra is, hogy ez a sokat (bár néha felületesen sokat) olvasó költő különös érdeklődést és rokonszenvet mutatott a kínai s nem kevesebbet az indiai kultúra és művészet iránt. Következtethetően egyiknek materializmusa, másiknak erotikus telítettsége jegyében. Maga a TÜCSÖKZENE 319. darabjának kommentárjában „materialista panteizmusról” szól mint létélménye lényegéről, összefogójáról.

Az erotizmus szinte kezdettől jelen volt költészetében, s később is hol kisebb, hol nagyobb erővel lett versei jellemzője vagy éppen központi mozgatója. Maga is tudta és tudatosította, hogy a közönség érdeklődésének versei iránt nem utolsó élesztője s ébren tartója ez. A SEMMIÉRT EGÉSZEN című verséről joggal állapítja meg, hogy ez talán a legtöbbet emlegetett s mondott verse. S többször említi azt is, hogy híres szép nők (például Bajor Gizi) kacérkodva kérdezték tőle, ír-e, írt-e hozzájuk, róluk (szerelmes-erotikus) verset.

Most azonban, az elsíratás után, midőn az emlékezésben ennek az élettényezőnek,

az erotizmusnak szinte minden rezdülését újraélte, ennek erős értékbizonyossága, tiszta célértéke tekintetében is meginog. S ha előbb azt mondta az első, A BAJ című versében: „*kétségbeejt minden cél örök útja*”, a következőben, a SZÍNHÁZ címűben, mely talán az előbbinél is nagyobb művészettel van megalkotva, egy kukac életét mentő, menteni akaró rajzolásába belép három másik célértéket elbizonytalanító tényező: „*a vak véletlen*”, a „*bűntudat*” s főleg a „*halálfélelem*”.

„...életed ura
a vak véletlen!«... sorstragédia
színháza lett az a kék szilvaszem...
S hőse? Úgy fájt, mint bennünk, kedvesem,
bűntudat, néha, s halálfélelem!”

A következő versben (ha önellentmondás nem volna, azt mondhatnánk: egy tragikus idillben) azt beszéli el, hogy egy általa is, családja által is szeretett kis nyúl hogyan zuhan le lakásuk erkélyéről, és kinlódva miként pusztult el. „...*nagyon szenvedtem tőle*”, mondja kommentárjában. S így folytatja: „*Véleményem szerint végül az emberiség egyetlen közös szín-, szag-, hús-, vér- stb. habarcs lesz sok százezer év múlva.*” A versben pedig mintegy szenvtelenítő, semlegesítő, öncsillapító módon ezt mondja:

„*De kár siratni bármit:
hagyom is abba; magával csatázik
a vergődő agy s kínja orgiáit
ünnepli csak... A port s a húst sirattam
s szégyellem, hogy, gyermekmód, újra szídtam
azt, amiben régesrég megnyugodtam!*”

(ÖNGYILKOSOK)

Ez az ő materialista, ez az ő biopozitívista bizonyossága csillagmérőföldnyi távolságban áll mondjuk a dogmatikus marxisták, például Lukács György, vagy a pozitivisták, teszem Spencer roppantul fölényes, mindenre feleletet tudó „*dialektikus materializmus*”-tól, illetve tudományhitétől, de igazában a Russell és társai pszichomatematikai materializmusától is. S nem áll messze (annak hatalmas dikcióját és pátoszatát leszámítva) Nietzsche materiális vitalizmusától („*Die Welt ein Tor, zu tausend Wüsten stumm und kalt*”), s nem Gottfried Benn (ennek meg anatómiai pontosságától eltekintve) medico-vagy éppen bonctani antropológiájától sem.

5. Ámde nem az az embertípus volt – mondhatnánk: nem az a vitalista –, aki búskomorságában s létmegvetésében vegetatív módon tudott volna élni. Keresi a megoldást, a kivezető utat. Jellemző a MÉRLEGEN című verséhez írt kommentárja, amelyből egy részt már idéztünk: „*Az UTÓHANG verseinek [...] figyelmeztető, tanító, óvó jellegük is van. [...] Bizonyos elképzelt félelmes esetben szintén kívánta, hogy ez a probléma ilyen őszintén [...] megtárgyaltassék: remélni kellett, hogy esetleg elhárít vagy enyhít valami tragikus fejleményt. Ő [...] nagyon hatott rám a maximális igazságkeresés és őszinteség tekintetében. Nélküle kevésbé volna fájdalmas az UTÓHANG atmoszférája, kevésbé nyílt az őszintesége a végső dolgokban is.*” (II. 167–168.)

Mik hát ezek a „végső dolgok” az „őszinteségben”? Először az emberi, az állati, az élőlényi természetre próbál magyarázatot találni, s vele szembenézni A SZÖRNYETEG

című versében amaz „ördögi elv” adottságával, amely mindnyájunkban úgy „*Bőg teste óljában*”, mint „*a szörnyeteg*”, s amelynek jegyében „*még a legjobb sem elég, amíg egy*”.

Tán ezzel kergette a maga „*semmi megértést nem ismerő erotizmusával*” halálba szerelmét, véli, vádolja magát. Am e vers, A SZÖRNYETEG utolsó sorában (zárójelben bár) megpendíti a kérdést, van-e egyáltalán kivétel, s főleg kivétel volt-e így, e tekintetben szerelmes társa: „*(De hátha te is így voltál velem?!)*” S igen sokatmondóan a következő versnek már ez a címe s ez az első sora. De immár nyíltan, zárójel nélkül teszi föl a kérdést. S fokozza is tovább: „*Hátha te is így, így, emberien.*” Azaz: mindnyájan így vagyunk ezzel, egyetemlegesen.

A vers kommentárjában pedig arról szól: „*Szóvá kellett tennem becsületesen a szabad-szerelmem kérdését, s vele a nő jogait is.*” S így fejezi be: „*A zárókép Erzsikére vonatkozik, hogy talán mégis az önvád vitte a sírba.*” A vers záróképe meg így:

„*Óh, végzet romlékony kalandja!... Tetszik,
nem tetszik, saját férgei kikezdek
az élőt, még mielőtt sírba fekszik!*”

S hogy mennyire valamilyen „megnyugtató” megoldás, „fölldó” tézis felé kísérel eljutni, mutatja a következő vers, a KÖDÖK, amelyről ezt mondja, méghozzá felkiáltójellel: „*Nagy versnek tartom! Lényege az a mondat, hogy a bűnt is valamilyen jog teremti.*” Majd meg ezt: „*Mindenképpen életben kell maradni! Világosan kitetszik a nagy hatás, melyet gondolkodásomra az asszonyok tettek.*” (Csak zárójelben utalunk arra – mert semmi filológiaián is hiteles bizonyítékot nem találtunk rá –, hogy a Weininger-féle, a költő ifjúsága idején közkedvelt férfi-nő különböztetés látszik itt föl villanni: a nő szellemi tekintetben alatta, vitális, a természeti, életviteli, animális vagy materiális alkata tekintetében viszont fölötte áll a férfinak.) A vers pedig, amely az „ős” emberi tulajdonságot a „modern gyengeséggel” köti össze, így hangzik:

„*Köd fed: nem látok... Tán én öltelek meg?...
Légy, mondtam (majd: Ne légy!) az, aki vagy!
Lett volna erőm túrni jogodat,
hogy törvényeid te magad teremtsd meg?
Ilyen jog nincs készen. Te megszerezted?
S túlnehéz volt? S a tiltó »Ne!« miatt?
Rám-rámnéz a Nem-Lett-Volna-Szabad
s öreg lelkemben megborzong a gyermek:
önzése nem bírta a másikat.
Bűnt is jog terem! Vád s önvád elég
volt itt, ős pokol s modern gyengeség.
Bűn volt többet kérnem, mint amit adtál.
Bűn, ha olyat tettél, mit nem akartál.
Legnagyobb, hogy – akármit! – behaltál.*”

S a következő négy, a négy utolsó vers már-már makulátlan gyönyörűséggé tisztult s emlékké nemesült kapcsolatról szól, melyben a szenvedés is boldogság lett, s melynek asszonyhősét immár „*Kétezer évig*” „*férfi sóváran, asszony irigyen*” figyeli, az ő, a költő szava nyomán...: „*aere perennius*”.

6. A TÜCSÖKZENÉ-t időrendben mögéje helyezte A HUSZONHATODIK ÉV-nek. Joggal: noha maga mondja, hogy annak jelentős, jelentősebb része ez előtt keletkezett, de jó néhány tiszta harmóniájú, múltidéző, emlékből gyönyörködő darabja született A HUSZONHATODIK ÉV után. A „vitalista materializmus” bizonyos bensőséges, sztoikus szemlélődés jegyében láttatta s idéztette múltját, vétette jelenét s fogadtatta el a bekövetkező végesség tudatát. Csak néha pendül meg bennük az UTÓHANG keserű, lázadó vagy rezignált, a létet szatirizáló hangneme.

Nem volt harcias ateista. Időnként szinte vágyakozva tekintett azokra, akik a vallások megváltásígéretében vagy a társadalmi tanok tökéletes világot ígérő teleológiájában megnyugvást nyertek. A társadalmi igazságtalanságokra, kivált fiatalabb eszten-deiben, fölháborodással tekintett, bár akkor sem hitt a hibátlan szociális rend fantazmagóriájában. Mint egykor mestere, Babits, az egyéni kapcsolatok etikus, szociális, kulturális, pszichikus fajtáiban vélte annyira-amennyire az emberi együttélés ellentmondásainak olyan-amilyen feloldását, illetőleg a minden élőt vágya, akarata ellenére elérő, kiszámíthatatlanul elérő vég tudatának elviselését.

Nehéz volna azt állítani, hogy valamely tételes felfogáshoz vagy felfogásokhoz határozottan kötődött volna, bár egyesekhez kétségtelenül közelebb állt, mint másokhoz. A század emberének, művelt polgárának tán legjellegzetesebb magatartásfajtája az övé, az agnoszticizmus. Ezen belül az emberi kapcsolatok, sőt minden létezők kapcsolatának legintenzívebb fajtájaként a szerelem teljességét tekintette. Magáról az orgazmusról hol nyíltan, hol burkoltan mint a lét eksztatikus föloldó pillanatáról szól. A 314-es tücsökversben ezt mondja:

„az
*én gyönyöröm is mint teljes burok
 borulhat a tiédre: Itt meg Ott
 nincs többé, s mint a világegyetem
 csap szét bennünk valami végtelen.”*

Ám hogy az agnosztikus érzület milyen erős, arra jellemző, amit a 315-ös tücsökvers kommentárjában panaszol: „*Még mindig nem tudom, mit éreznek ilyenkor a nők.*” Miközben a maga ilyenkori lélekállapotát egyenesen a „*bibliai, pünkösdí*” „*lángnyelvek*” eksztatikus önkivületével, metafizikai megvilágosodásával, beteljesülésérzetével jellemzi.

Röviden: szemléletét, kijelentett, vállalt ateizmusát, materializmusát többféle megkülönböztető fogalom-, irányzat-, felfogástársítással jellemezhetjük. Mondhatjuk vitalista materializmusnak, mondhatjuk (mint ő maga is mondta) panteista materializmusnak. De szűkebben biologikus materializmusnak vagy éppen materialista erotizmusnak is. Végső feleletet mindenesetre sem egyik, sem másik változat nem adott neki. S alapjában nem is hitt ilyen felelet lehetőségében úgy, mint hisznek a vallások vagy egyes (alapjában vallási bizalommal telt és vállalt „tudományos”) materializmusok.

Déry Tibor

ELBESZÉLÉS (III)

Három nap múlva, mely alatt láthatóan nagy gondban volt, este, vacsora után bekopogott anyjához, ennek a Nagymező utcára nyíló tágas szobájába, mely szokott bájos s mindig mulatságos rendetlenségével fogadta. – Azért jöttem, hogy megint egyszer elbeszélgessünk, édesanyám – mondta még az ajtóban állva. – A múltkor oly finoman elbeszélgettünk. Nem zavarom? Meséljen nekem a házasságáról... meg édesapámról, oly keveset tudok magukról.

– A házasságunkról? – kérdezte az anya meglepetten, s alig észrevehetően elpirult.
– Az apádról? No miért állsz az ajtóban, fiam? Gyere be, s ülj le!

Tamás kikeresett magának egy széket, melyen nem hevert épp egy kesztyűnyújtó, rajta egy fél kesztyűvel, vagy egy rövid szőrmekabát, vagy egy fellapozott könyv papírkéssel, mellette egy üveg kölnivel, melynek támláján nem volt átvette egy pongyola, vagy a délelőtt levetett ruha, vagy ülökéjére lebegtetve illatos halomban egy világoskék fésülködőköpeny. Az ablak mellett talált egy támla nélküli, órózsaszín selyemmel kárpitozott alacsony kis széket, mely dologtalanul bámészkodott a levegőbe, ráült, és szétnézett. A szobában semmi sem volt a helyén, s mégis minden oda illett, ahol épp volt. A bútorok is megint másképp álltak, mint amikor utoljára, tán két hete itt járt; anyja minduntalan átrendezte őket, s az új kompozícióban olyan öröme telt, mintha mindannyiszor vadonatújongan rendezték volna be a szobáját. Az ingóságok folyamatos körforgalmában egyetlen állópontként ő maga sugárzott örökifjú vidámságával s édes kacagásával.

– A házasságunkról beszéljek? Találtál helyet? Hogy jut eszedbe, fiam?

– Meg az apámról – mondta Tamás. – Úgyiszlán semmit sem tudok magukról.

– Már hogyne tudnál – mondta az anya, s elnevette magát. – Huszonkét éve élsz velünk.

– Édesanyám – mondta Tamás –, maguk ugye boldog házasságban élnek?

– Igen, fiam – mondta az asszony komolyan.

– Akkor arról lehet beszélni.

– Édes fiam – mondta az anya –, mindenről lehet beszélni a világon, ha az ember tud hazudni. Csakhogy én nem tudok, mert mindig elszóloom magam.

Tamás elnevette magát. Nézte az anyját, amint apró fehér kezének gyors, kecses mozdulataival a haját igazgatta a tükör előtt: imádnivaló volt. – De ha boldog volt a házasságuk – mondta hirtelen elkomolyodva –, akkor nem kell félnie attól, hogy elszólja magát. Ha... ha az édesapám tényleg boldoggá tette?

– Az apád boldoggá tett – mondta az asszony. – Nem választhattam volna jobban. De minden boldogság csak megalkuvás árán jön létre, édes fiam.

– Aha – mondta Tamás önkéntelenül.

– Szóltál valamit?

– Nem – mondta Tamás.

– A boldogságra születni kell – mondta az anya, s a tükörből rámosolygott fiára. – Énnekem megvan a hozzá való tehetségem.

- Hál’ istennek – mondta Tamás. – Hála annak a jó istennek.
– Az apád...
– Azt nem kérdelem, hogy édesapám boldog volt-e maga mellett, mert az természetes
– mondta a diák. – Azt szeretném, ha arról beszélne...
– Várj! – mondta az asszony, szembefordult Tamással, és úgy nézett komoly szemmel fiának magas homlokú, nagy, lapos arcára, mely most a rejtett izgalomtól tarkán kifoltosodott. – Ne légy igazságtalan! Nekem velem született tehetségem van a boldogsághoz, mint más nőknek a zongorázáshoz vagy a nyelvtanuláshoz. De apádnál a boldogság nem tehetség, hanem ész és türelem kérdése. – Megnedvesítette ajkát, s kissé ellágyulva újra rámosolygott fiára. – Ha apád boldog volt velem, az elsősorban az ő érdeme. – Nem hiszem – mondta Tamás. – Maga mindig túl szerény, édesanyám.
– Nem hiszed?
– Nem – mondta Tamás.
Az anya kíváncsian, szinte hitetlenkedve nézett az előtte ülő nagydarab fiatal férfira.
– Te azt gondolod, hogy az apádnak nem volt mit elnézzen nekem?
– Azt, szilárdan azt – mondta Tamás.
– S hogy én hibátlan vagyok?
– Hibátlan – mondta Tamás. – Persze nem számítom a köznapi élet apró összeüt-közéseit, melyekben hol az egyik fél fog mellé, hol a másik, ezeket persze kihagyom a számításból.
– Pedig... – mondta az asszony. Hirtelen a szájára ütött, elcacagta magát.
– Most aztán majdnem elszóltam magam – mondta, nagy fényes fekete szemével a fia arcát lesve. – No, nagyot néztél volna! – tette hozzá, s újra nevetni kezdett, apró öklével a száját ütögetve. – Mit faggatod te az embert, mi? Nem vagy te a gyóntató-atyám! – kiáltotta hirtelen bosszúsán, s ezen megint csak nevetnie kellett, s a kacagása oly ragadós volt, hogy Tamás is elröhögte magát.
– Te meg mit nevezsz? – mondta az asszony. – Neked mi nevetnivalód van? – Egy-mással szemben ültek, a fiú az alacsony, támlátlan selyemszéken, az anya a fésülködő-asztala előtt, s úgy nevettek, hogy a kis parfümös kristályüvegek, púderesdobozok, kenőcsös téglék meg-megcsörrentek az asztalon, Tamás alatt ide-oda kopogott a szék. – Magával nem lehet komolyan beszélni, édesanyám – mondta szemrehányón a fiú –, tisztára olyan, mint azok a kuncogós süldő lányok, akikhez egy szót nem lehet szólni, mert rögtön pukkadoznak. De várjon, kérdezni akarok valamit. Az imént azt mondta, hogy a boldogság csak megalkuvás útján érhető el. Emlékszem, egyszer kisfiú koromban, talán nyolcéves lehettem, napokig ki volt sírva a szeme, folyton bezárkózott a szobájába, az étkezésekhez sem jött ki. Akkor mivel bántotta meg az apám?
– Honnét tudod, hogy az apád bántott meg?
– Gondolom.
– Nem gondolod, tudod – mondta az asszony.
– Nem tudom.
– Azt is, hogy mivel bántott meg – mondta az asszony.
– Nem tudom – ismételte Tamás.
– Emlékezzél csak vissza!
– Nem emlékszem – mondta Tamás.

Az asszony ránézett a fiúra. – Most hazudsz – mondta. – Te szaladtál be hozzám sírva a szobámba, hogy a papa birkózik a szobalánnyal, ez meg meg akarja verni a papát, s már leütötte a szemüvegét. A szájad kék volt az izgalomtól, a kezed úgy járt,

mint a nyavalyatörősöknek, azt hittem, elájulsz. Az ilyen gyerekkori emléket nem felejtí el az ember.

– Hazudtam – mondta Tamás nagyon sápadtan. – Nem felejtettem el. Soha nem is fogom elfelejteni. De édesanyám szájából akartam hallani, hogy jól emlékszem-e.

– Minek?

Tamás nem felelt rögtön. – Hogy tudjam, mit tesz az, megalkudni – mondta egy idő múlva.

– Mi van veled, Tamás? – mondta az asszony csodálkozva. – Már megint hazudsz!

A fiú még mindig nagyon sápadt volt. – Igen, megint hazudtam – mondta. – Azért tettem szóvá, mert meg akartam tudni, hogy édesanyám számon tartja-e még ezt a... ezt a sérelmét?

– Már rég megbocsátottam – mondta az anya. – Már rég nevettek rajta. Akkor még nagyon önző és ostoba voltam.

Tamás lesütötte szemét. – S volt még egyéb megbocsátanivalója is?

– Semmi – mondta az asszony gyorsan. – Semmi.

Túl gyorsan mondta, a fiú tovább nézte a cipője orrát, és hallgatott. – Semmi ilyesféle – tette hozzá az asszony, hogy jóvátegye az elhamarkodott választ. – Minek ezeket tovább örölni, fiam? Én még arról is elfelejtkezem, hogy estére kit hívtam meg vacsorára, hát ezt a tizennégy éves régi történetet ne csaptam volna ki rég a lomtárba? A fene bajlódik a múlttal, amikor az embernek amúgy is van mindennap elég új nevetni-, sírnivalója.

Tamás felütötte fejét. – Sírnivalója?

– Ó, édes gyermekem – kiáltotta az asszony –, micsoda egy szörzszálhasogató ronda vénember lesz nemsokára belőled, ha így folytatod. Ha nem magam szültelek volna, el sem hinném, hogy az én fiam vagy.

– Édesapámnak is van egy sérelme – mondta Tamás egy idő múlva még mindig nagyon sápadtan. – Nem szóltam eddig róla, mert bizonyára nem azért mondta el nekem, hogy továbbadjam.

– Micsoda? – kérdezte az asszony látható ijedséggel. Mozgékony, sima kis arcának olyan nyílt játéka volt, hogy még az olyan elfogult, rossz megfigyelő is, mint Tamás, folyékonyan olvasható volna benne. De a fiú annyira el volt foglalva a saját izgalmával, hogy egy pókhálón sem látott volna keresztül. – Micsoda sérelme van apádnak?

– Amikor két éve eltörte a lábát – mondta Tamás –, és négy hónapig feküdnie kellett, s akkor moratórium is volt, édesapámnak elfogyott a készpénze, s Lajos bácsitól kért kölcsön. Lajos bácsi nem adott.

– Ó – mondta az asszony, s Tamás úgy látta, hogy finom kis arca elvörösödik.

– Édesapám akkor azt mondta nekem, hogy Lajos bácsi egy utolsó csirkefogó. Szó szerint így mondta: „utolsó csirkefogó” – ismételte Tamás, egy gyors fürkésző pillantást vetve anyja arcára. – Hogy tízezer korona hozományt ígért volna édesapámnak, amikor megkérte édesanyám kezét, s a mai napig nem adta meg.

– Ó – mondta az asszony. – Ezt mondta?

– Utolsó csirkefogó – ismételte Tamás lassan, mint aki fenéki ki akarja üríteni a szenvedések kelyhét. – Utolsó csirkefogó.

Az anya szégyenkező, kigyúlt arccal maga elé nézett. – A bátyám tényleg ígért velem hozományt – mondta. – De csak azért ígért, mert az apád kért.

– Aha – mondta Tamás.

– Nem... nem volt szép dolog az apádtól – mondta az anya –, nem volt gavallér

dolog, hogy hozományt kért a bátyámtól, aki akkor még kishivatalnok volt, s a fizetéséből tartott el bennünket, özvegy anyánkat meg engem, apádnak pedig akkor már jól menő praxisa volt. Nem volt előkelő dolog.

– Undorító volt – mondta Tamás.

Az anyának könnybe lábadt a szeme. – Pollák egy fillér hozomány nélkül elvett volna, gondolkodás nélkül. Jánosról nem is szólv...

– Miféle János? – kérdezte Tamás.

Az asszony nem felelt rögtön. – Hát Kiss János professzor – mondta egy idő múlva. Tamás lesütötte szemét. – Kiss professzor úr el akarta venni édesanyámat?

– Igen – mondta az asszony.

Tamás nem mert felnézni. – Értem – mondta. – El akarta venni.

– Igen – mondta az asszony.

– És dr. Pollák is?

– Igen – mondta az asszony. – S egyik sem kért hozományt.

– Undorító – mondta Tamás.

Az asszony felkelt, az egyik székhez ment, s a rajta heverő fellapozott könyv alól kihúzott egy kis csipkeszegélyű zsebkendőt, megtörülte a szemét. – Nem volt szép dolog édesapádtól, hogy ezt a régi históriát elpletykázta neked.

– Undorító volt – mondta Tamás.

Az asszony visszaült a helyére. – Jól tetted, hogy eddig nem szóltál róla.

– Mert azt hittem – mondta a diák –, hogy csak pillanatnyi elkeseredésében feledkezett meg ennyire magáról.

– De akkor most meg miért hoztad elő? – mondta az asszony egy idő múlva. – Megharagudtál valamiért az apádra?

– Nem – mondta Tamás.

Az asszony a zsebkendőjével játszott. – Hát remélem is. Mert ez olyan csúnya jellemvonás volna, el sem hinném rólad.

– Nem haragudtam meg – mondta Tamás.

– Akkor meg miért hoztad elő? Két évvel a beszélgetés után?

– Mert tudni akartam, hogy apámnak is van-e megbocsátanivalója édesanyámnak.

– Úgy? – mondta az asszony. – Szóval ez az a jó kis beszélgetés, amiért bejöttél hozzám? Azt hiszem, jobb tetted volna, ha a szobádban maradsz.

Tamás ezúttal, szokásától eltérően, nem sértődött meg, ha egy pillangó szárnyával orron ütötte. Kezét, tarkóját ellepte az izzadság, kissé belapított orra nagy, lapos arcában kékesfehér volt az izgalomtól. – Jól van, ne haragudjék már, édesanyám! – mondta. – Én annyira szeretem és tisztetem magát, hogy mindent meg szeretnék tudni az életéről.

– Te mamlasz – mondta az anya. Szeme alatt, az érzékeny bőrben még érezte a rászikkadt könnyek helyét, de ez a nagy, idétlen kamasz előtte már újra megmosolyogtatta. – Férfi sose legyen kíváncsi a nők múltjára.

– Ezt a közhelyet az udvarlóinak tanácsolhatná – mondta Tamás. – De a fiának?!

– Igazad van – mondta az asszony, s elnevette magát. – De te vagy a hibás, mert soha nálad tüzesebben még nem udvaroltak nekem, te mamlasz. Egyébként miféle udvarlókról beszélsz?

– Szóval Kiss professzor úr feleségül akarta magát venni, édesanyám? – kérdezte Tamás.

– Igen – mondta az asszony.

– Szerelmes volt magába?
 – De nagyon.
 – Értem – mondta Tamás.
 – Mit értesz? – kérdezte az asszony idegesen, hirtelen türelmét veszítve. – Mit értesz?
 – S ezért maradt agglegény? – folytatta Tamás, ügyet sem vetve anyja kérdésére. – Azért, mert az apám elhalásztta előle?

Az asszony hirtelen összegyűrte kezében a kis csipkeszegélyű batiszt zsebkendőjét, s a gombócot Tamás arcába hajította. Pontosan célzott, a bal szemét találta el, a fiú felszisszent fájdalomában s meglepetésében. – Mi közöd hozzá? – kiáltotta, látszott rajta, hogy most már komolyan haragszik. – Törődj a magad dolgával, hallod! Mit ütöd bele az orrod a más emberek szemétdombjába! Nézze meg az ember, már tényleg elvesztem a béketűrésemet, ha még sokáig itt kajtatsz a szoknyám körül, te ronda vízbornyú. Eriggy, mars vissza a szobádba, máskor majd meggondolom, hogy beengedlek-e magamhoz egy kis finom beszélgetésre. Alászolgája, jójcaját.

Tamásnak, holott maga is mérhetetlenül fel volt izgulva, nem nagy fáradságába került, hogy kibékítse a megharagított anyai szívet. Amikor néhány perc múlva kijött a szobából, egyenesen az előszobába ment, felvette télikabátját, leszaladt a lépcsőn. Tíz óra már elmúlt, a házmester engedte ki.

A fiatalember a jól elkezdett estét ügyesen folytatta, s az együgyű ártatlan lelkeket megillető szerencsével fejezte be: hajnalban tökrészezen került haza, miután kártyán az utolsó fillérig elvesztette nagyanyai örökségét, kerek húszezer aranykoronát, melyet apjával egyetértésben külföldi tanulmányutakra, tudományos pályájának kezdeti költségeire szánt. Abból a körülményből, hogy még életében nem volt részeg, s nem kártyázott, s mégis egyetlen éjszaka alatt ilyen említésre méltó eredményt ért el, nyilván egyenesen következtethetünk arra a minden képeletet felülmúló viharra, mely sajnálatra méltó keblében dült. Már az a tempó is, mellyel a kapun kilépve végigvágatott a behavazott Andrássy úton a Városliget irányában, joggal felkelthette mértékletes lelki éghajlatú emberek gyanakvását. Voltak, akik utánafordultak, s a fejüket csóválták. A Szív utca sarkán egy háta mögött felhangzó kiáltás hirtelen megszakitotta vágóját.

– Te hova rohansz? – kérdezte Rubinyi Elemér, egy idősebb volt diáktársa a bölcsészeti karról, akivel Tamás egy időben meghitt baráti viszonyban volt.

– Sétálok – mondta Tamás.

– Éjszaka?

– Éjszaka – mondta Tamás. – Szervusz.

De miközben elindult, elsőrangú, remek ötlete támadt. Megállt, hátrafordult. – Megihatnánk valahol egy pohár bort, ha van kedved?

– Kedvem? Van pénzed?

– A vendégem vagy persze – mondta Tamás készségesen.

Elemér csodálkozott. Jó néhány éve ismerte már Tamást, még nem látta inni. Pénzt költeni sem nagyon; bár Tamás nem volt fukar, de vagyonos híre lévén, gondosan beosztott, takarékos életmódja zsugorinak festette. Némi tanácskozás után, melyet Rubinyi a szórakozottan mellette álldogáló Tamás szótlán helybenhagyásával a saját hevesen ugráló, nagy ádámcsutkájával folytatott, ezzel végül is abban állapotok meg, hogy a kocsmák, kávéházak korai zárójára való tekintettel az Otthon Írók és Hírlapírók Körébe mennek fel, ahol akár reggelig el lehet időzni egy-két üveg jó bor mellett. – Tag vagyok – mondta Rubinyi –, s téged mint vendégemet viszlek fel. – Tamás csodálkozva nézett rá: Rubinyi nemrég még történelem szakos volt, s tanári pályára

készült. – Az újságírói pályán lehet ma a leggyorsabban boldogulni – magyarázta az ádámcsutka, a hegyesen kiugró áll s a nagy, horgas orr alatt, melyek mint az örök éhezés és a telhetetlen mohóság cégjegyzése rögtön szemem szúrtak mindenkit, aki eléjük került. – Azért a kis nyugdíjért a végén bajmóldjak én negyven évig Beregszászon vagy Kisújszálláson taknyos parasztkölykökkel? – magyarázta az ádámcsutka. – Inkább most töltöm meg a hasamat, amikor még tudok zabálni, s majd gyomorhajos öregségemre diétázok. – *Az Est* konzern lapjaiba írt, egyelőre még névtelenül, kisebb cikkeket, riportokat. Tamás kivételes lelkierője mellett tanúskodott, hogy nagy kinjai közepette ezen is el tudott csodálkozni; az egyetemről úgy ismerte Rubinyit, mint meggyőződéses, kárlelhetetlen antiszemitát, aki főképp a zsidó sajtót okolta az ország erkölcsi s gazdasági romlásáért s a háború elvesztéséért. – Az Otthonba már azért is érdemes felmenni – mondta Rubinyi, miközben az Erzsébet körútról befordultak a Rákóczi útra –, mert ott az ember mindig meghallja a legfrissebb politikai híreket.

– Nem érdekel a politika – mondta Tamás. Már megbánta, hogy elhívta Rubinyit.

– Az emberek is érdekesekek, akikkel ott találkozni fogsz – kiáltotta az ádámcsutka. – Az ő kezükbe van letéve az ország politikai tájékoztatása, sőt mi több, irányítása.

A diák ettől a biztatástól még rosszabb kedvű lett. Most már nyilvánvaló volt számára, hogy tévedett, amikor Rubinyihoz kötötte estéjét. Mindennek tetejébe a környék sem volt kedvére, ahol jártak; egy idő óta nem szerette a Rákóczi utat, még vilamoson sem szívesen járt rajta.

– Hol az az Otthon? – kérdezte szokatlanul mogorván.

– Az Esterházy utcában.

– Az meg hol van? – Mint a legtöbb pesti, Tamás sem ismerte a fővárost.

– Ötpercnnyire – mondta Rubinyi. – Közvetlenül a Pannónia Szálló előtt.

A diák elvörösödött. – A Pannónia Szálló – mondta szemrehányón. – Hát persze, a Pannónia Szálló.

– Mi bajod a Pannónia Szállóval? – kérdezte Rubinyi.

Az Otthon emeleti nagy éttermében kevesen ültek, itt-ott egy későn vacsorázó társaság, egy pohár bor mellett egy magányos bölény, feketekávéjukat hangosan szűr-csölgető, apró híreiket rágcsáló riporterek. Az egyik sarokasztalnál egy fekete bajszos, köpcös fiatalember nagyokat fújva oly lázasan írt, felkiáltójelezett, ritkított és törölt, hogy a riportot szinte el lehetett olvasni a feje fölött, a levegőben. A pincér a két újonnan jött elé tette az étlapot. Rubinyi vacsorára is meghívatta magát a diákkal.

Tamás az első pohár bor után már kaptos volt, a második után meglegedetten, szélesen mosolyogva nézett szét az étteremben, a harmadik fenekére érve pedig meg volt győződve arról, hogy csupa antropológus közé került, a világ legszeretreméltóbb, érdekesebb emberei közé; az egyik asztalnál magát Keith Arthurt vélte felfedezni Schmidt R. R. társaságában, egy másiknál alighanem Elliot Smith ült, *Az ember fejlődése* című munka világhírű szerzője. Minthogy Tamás tudta, hogy a tudósok pihenőidejükben nem szeretnek szakmájukról beszélni, az éjszaka folyamán egyszer sem árulta el, hogy felismerte őket, s hogy a maga szerény személyét is paleontológiai pályára szánta. Arca kivörösödött, füle kigyúlt, szeme már-már könnyes volt a meghatottságtól. Nagy jóakarattal szemlélte mellette ülő, bőségesen vacsorázó barátját is, aki elragadó házigazdának mutatkozott, és szeretetreméltóan beavatta őt a hely érdektele-nebbnél érdektelebb titkaiba. Úgy látszik, az antropológusok közé itt-ott néhány újságíró is elkeveredett, ha hinni lehetett Rubinyi szavaiban, márpedig Tamásnak semmi oka nem volt rá, hogy kételkedjék legjobb barátja szavahihetőségében s fedd-

hetetlen tiszta jellemében. A volt történész egy közeli asztalnál egy magas, teljesen kopasz urat mutatott a diáknak, aki állítólag személyesen ölte meg Tisza Istvánt. Egy másik asztalnál egy szőke szakállas, köpcös emberre hívta fel Tamás figyelmét, *Az Est* híres politikai riporterére. A diák még egyetlen sorát sem olvasta, érthető tehát, hogy mérhetetlen izgalommal vette szemügyre arcvonásait. Ugyanilyen heves, semmi más-hoz nem fogható falánk érdeklődést keltett benne egy testes, nagy fejű, simára borotvált férfi, egy közgazdasági hetilap szerkesztője, akit Krausz Simon, a Magyar Bank vezérigazgatója állítólag saját kezűleg megvert; Rubinyi ezt ugyan dicsekvésnek minősítette, mert szerinte csak Krausz Simon titkárja verte meg. Tamás az emberekbe vetett bizalmára támaszkodva mind a két változatnak hitelt adott.

A kártyaszobákban is, ahová Rubinyi a szigorú klubszabályok ellenére éjfél tájban becsempészte vendégét, a zöld posztóval bevont asztalok körül egymás hegyén-hátán ültek a nagy egyéniségek. A fiatal embernek itt is mindenki tetszett. Teljesen egyetértett a világgal, mely most újból bebizonyította, hogy mindenképp érdemes Tamás megfontolt, higgadt szeretetére. Egy jóllakott csecsemő elégedett mosolyával járkált az asztalok között, s alig-alig állta meg, hogy egy-egy rokonszenvesebb képű antropológusnak a keblén kedvére kisírja magát. Rubinyi, karját karjába öltve, egy remekbe készült arcképsorozatot hevenyészett a teremben tartózkodó hírességekről; Tamás a felét sem hallotta meg. A volt történész szerint legtöbbször lelkét e pillanatban súlyos gond őrölte: nem tudták, hogy a forradalom teremtette új helyzetben melyik párthoz előnyösebb csatlakozni. Egy-egy becses, drága opálkő volt mindegyik: hol vörös, hol zöld, hol fehér fényben játszott, aszerint, hogy melyik politikai égirány felé forgatta magát. Tamás jót nevetett barátjának ezen a nyilvánvalóan ártatlan csúfolódásán, s hálából úgy hátba vágta, hogy Rubinyinak az ádámcsutkája egy pillanatra teljesen eltűnt, bizonyára a gyomrába vagy az orrába szaladt. A történész, miután a becézéstől magához tért, átvitte Tamást a szomszédos nagy baccarat-terembe.

Az erős lámpafényben, melyet csak a sűrű dohányfüst homályosított el, tizenkét játékos és egy bankár ült egy nagy, tojás formájú asztal körül, mögöttük kettős-hármas sorokban tolongtak azok, akiknek már nem jutott ülőhely. Nyolcvan-száz ember szívta egymás lélegzetét a túlfűtött, forró helyiségben. Szemben a bankárral ült a fekete ruhás krupié, aki az előtte felhalmozott s pénznemek szerint osztályozott bankból kifizette a játékosok nyerő tétjeit; ha a bank nyert, nagy, hajlékony, széles fapallossal besöpörte az asztalon heverő vesztő téteket. A zöld posztón mindenfelé színes zsetonok csillogtak a lámpafényben, de itt-ott összegyűrt, ideges bankók lapultak közöttük, néha egész bankjegyekötegek röpültek elő a háttérből, és csattanva levágódtak az asztalra. Amikor Tamás belépett a terembe, a bank már jó ideje nyeresben volt, a széles fapallos rendre besöpörte a poentörök tétjeit, s a krupié előtt mind magasabb halomba gyűlt a csörgő, sokszínű zseton s a zöld és hússzínű bankjegycsomó. Az asztal fölött sűrű, kék füstfelhő lebegett; de Tamás, jó megfigyelő lévén, már az első negyedóránban megállapította, hogy Fortunának nyilvánvalóan nincsenek villámai: a sűrű felhőből a poentörök minden foháskodása ellenére a mennykő egyszer sem csapott bele a bankárba. A bank szünetlenül nyert, a játékosok vesztek. A diák egy ideig még várt, hogy nem történik-e valamilyen érdekesebb esemény. Súlyos verejtékszag áztatta a levegőt. Épp meg akart fordulni, hogy valami újabb, változatosabb szórakozást keresen, amikor Rubinyi hátulról meglökte.

- Tegyé fel nekem egy tizest!
- Tessék? – mondta Tamás.

– Tegyéél fel nekem egy tízest – ismételte Rubinyi. – Én nem érek oda.

– Egy tízest? Szívesen – mondta Tamás. – De hova tegyem?

– Csak oda magad elé az asztalra.

Tamás két fejjel magasabb lévén a magyar írói karnál, könnyűszerrel átnyúlt az előtte állók feje között, s a tízkoronás bankjegyet az asztalra lebegtette. A bank nyert. A pallos besöpörte az asztalon lévő téteket.

– Nem baj – mondta Rubinyi. – Tegyéél fel még egy tízest!

– Szívesen – mondta Tamás. Kivette pénztárcáját, elhelyezte a bankjegyet. Oly szorosan álltak körülötte, hogy könyökével minduntalan oldalba lökte szomszédait. – Bocsánat – mondta a fiatalember jobbra-balra. Az asztal fölött vastagon gomolygott a cigarettafüst. A bank újra nyert. – Elment – mondta Tamás hátrafelé.

– Tegyéél fel húszat! – mondta Rubinyi néhány pillanatnyi gondolkodás után.

Tamás újra elővette tárcáját, lelebegtetett egy húszast. A krupié a zsetonokat s bankjegyeket rendezte. Az asztal körül gyérülni kezdtek az álló játékosok sorai. Tamás előtt is megürült egy hely, egy sorral előbbre szorult. Szívesen elment volna már, de a mögötte tolongóktól moccanni sem tudott. A bank újra nyert, a pallos lágy suhanással a levegőbe emelkedett. – Negyven koronával tartozom – mondta Rubinyi –, majd mindjárt odaadom. – A bankár, egy vörös hajú, feltűnően fehér bőrű idősebb ember szemét lassan körüljártatta az asztalon, a kitett téteket számolta. Egyre kevesebb zseton volt az asztalon s egyre több bankjegy.

– Bocsánat – mondta Tamás háta mögött egy fehér szakállas, nagyon tiszta, ápolt külsejű úr.

Tamás hátrafordította fejét. – Kérem.

– Tegyen fel helyettem, fiatal barátom, tíz koronát – mondta a fehér szakállas úr. – Én nem tudok tolakodni.

– Szívesen – mondta Tamás.

Rubinyi újra meglökte hátulról. – Nekem még húszat.

– Szívesen – mondta Tamás. Szerencsére épp azipnap vette fel a bankban nagyanyai örökségének negyedévi kamatait, majd' háromszáz koronát, bőven volt pénze. Kivette tárcáját, leszámolt három tízest, az asztalra hajította őket. A bankár újra leosztotta a lapokat, kettőt a poentórnek, kettőt magának. A saját lapjait, színükkel lefelé, két ujjával az asztallapnak szorította. – Nem akarja, hogy a háta mögött állók belenézzenek – mondta Rubinyi. – Miért? – kérdezte Tamás. – Mert ha látják, hogy jó lapja van, visszaveszik a tétjüket, mielőtt a bankár feldobhatja a lapokat. – Azt nem teszik – mondta Tamás. – Hisz az csalás volna. – Rubinyi nem felelt. A poentór felborította lapjait. Hete volt. A bankárnak nyolca. – Nyolc a banknak – mondta a krupié. Rekedt, mély hangja volt, alig lehetett megérteni. – Nincs szerencsés kezed – mondta Rubinyi.

Tamás elpirult. – Már te is ezt mondod?

– Más is mondta már? – morogta Rubinyi.

– Igen – mondta Tamás megbántva. – Annak sem volt igaza. Most csak neked játszottam, nem magamnak.

– De nekem elvesztettél ötven koronát!

– Hatvanat – mondta Tamás. – Nem baj, nem számít. De minthogy a te kontódra játszottam, az nem bizonyít az én szerencsém ellen.

– Miért nem játszottál a magad kontójára is?

– Hát lehet? – kérdezte Tamás.

Hátrafordult. A fehér szakállas, tiszta öregúr már nem állt mögötte. Az asztal körül

is egyre cserélődtek a játékosok, többen sietve elhagyták a termet, a szomszéd kártyaszobákból csak kevesen óvatoskodtak be, rajongó tekintetű, bizakodó lelkű férfiak, akik játék után a nyerő bankárnál egy-egy kisebb, két- vagy ötkoronás kölcsönt szándékoztak felvenni. A bank már kilencszer ütött egymás után. Egy pincér egy fröccsöt helyezett a bankár mögött álló kis asztalkára, s elvitte az üres poharat. A fehér szakállas öregúr helyét Tamás mögött most Tisza István saját kezű gyilkosa foglalta el. – Játsszak magamnak is? – kérdezte Tamás.

– Felőlem – mondta Rubinyi.

Tamás kivette pénztárcáját. – Mennyit tegyek?

– Amennyit jónak látsz – mondta Rubinyi. – Nekem húszat.

Tamás felváltott egy százast, tíz tízkoronás zsetont kapott érte, ebből feltett négy darabot. – Mennyi van a bankban? – kérdezte a bankár a krupiéétól.

– Körülbelül tizennégyezer.

– Mennyi tét van?

A krupié lapátját körüljártatta az asztalon, egy-egy nagyobb halom zsetonra ráütött, felborította. – Legföljebb nyolcszáz – mondta. – Nyolc-kilencszáz.

– Azt le lehet adni – mondta valaki hangosan a bankár háta mögött.

– Még ezt is meg fogja nyerni – mondta egy ülő játékos.

A bankár ránézett. – Szeretném.

– Nem elég magának tizennégyezer?

– Nem – mondta a bankár.

A kéz feldobta a lapokat. A poentórnek hete volt. A banknak is. – Most mi történik? – kérdezte Tamás izgatottan. – Semmi – mondta Rubinyi. – Ha a bank most nem vonul vissza, akkor új lapokat oszt ki. De ez rossz jel. Ankárt erősíti a bankárt.

– Lehet igazítani – mondta a krupié nagyon rekedten.

Többen visszavették tétjüket, mások hozzátettek. A bankár újra osztott. A poentórnek újra hete volt, a bankárnak hatja. – Most mi történt? – kérdezte Tamás. – Nyertünk – mondta Rubinyi. – Nem látod, hogy a krupié már fizet? – Tamás oly hangosan nevetett, hogy többen figyelmesek lettek rá. A bankár visszavonult, kosarat kért. Két kis szalmafonatú lapos kosarat hoztak, a krupié az egyikbe a zsetonokat, a másikba a bankjegyeket dobálta. Ötven korona borraivalót kapott. – Lehet a bankra licitálni – kiáltotta a játékvezető, egy volt sporthírlapíró, aki a tojás formájú asztal egyik végében egy magasított fa karosszékből ellenőrizte a játékot, s aki ezért a munkájáért a nagyobb nyerő bankoktól tíztől harminc koronáig terjedő sápot szedett. Az új bankár ezer koronával indult. Hátul, a terem egyik sarkában, egy asztalnál a visszavonult vörös hajú bankár, egy ismert fővárosi ügyvéd a kosarakból kiborított pénzt számolta, az asztal körül egy tucat ember körözött, a lehulló morzsákra összefutó nyálát szipogatva.

– Most már maradjunk! – mondta Rubinyi a diáknak, aki húsz korona nyereséggel a zsebében, boldogan vigyorogva a terem kijárata felé indult. – Egyrészt mert én még vesztésben vagyok, harminc koronával lógok nálad...

– Negyven – mondta Tamás. – Nem baj.

– Másrészt mert most Beöthy adja a bankot, s az a gatyáját is itt szokta hagyni – mondta Rubinyi, kéjesen remegtetve ádámcsutkáját, melynek lejtéseit – minthogy eddig háttal állt neki – Tamás már hosszabb ideje nem kísérhette figyelemmel. – Ki ez a Beöthy? – kérdezte a fiatalember.

Rubinyi végignézte. – Még azt sem tudod? A Király Színház igazgatója.

A Beöthy-bank hírére a szomszéd szobákból seregestül tódultak be az új játékosok.

Akik már elvesztették pénzüket, újtottak: a klub egyik fele kölcsönkért a másiktól, mely nem adott. Ami friss pénz mégis forgalomba került, azt javarészt a kör személyzete bocsátotta ki, a krupié, a fizető- és kiszolgáló pincérek, a szolgálk, a borbély és a ruhatáros, akik megfelelő kamat ellenében öt koronától ötezer koronáig terjedő összegeket kölcsönöztek törzsvendégeiknek. Az utcáról is bevetődött valamennyi friss tőke, a reggeli lapok éjjeli szerkesztői hozták a legfrissebb hírekkel együtt, egy-egy vendégségből hazatérő közéleti férfi vagy egy későn fekvő polgár is felfrissítette olykor megbízható pénztárcájával a lankadó körforgalmat. – Bátran maradhatunk – mondta Rubinyi –, van itt pénz, ne félj!

– Nem félek – mondta Tamás. – Mitől félnék?

– Itt van Kaiser, a kalapkirály, az legalább ötezer koronát hoz magával – mondta Rubinyi –, másik ötezret pedig a krupiéól kaphat, az tízezer. Most futott be Szentirmai, a budapesti árvaházak igazgatója, az is elhozott három-négyezret az árvaház pénztárából, valamennyi hitele is van. Beöthy legföljebb háromezerre becslöm, de az is pénz. Aubry kormányfőtanácsos már sokkal tartozik a krupiénak, de azért még két ezrest ki tud belőle vágni, ne félj!

– Nem félek – mondta Tamás. A szomszéd teremből e pillanatban lépett be Elliot Smith, *Az őseber eredete* című munka világhírű szerzője még négy-öt más antropológus társaságában. Magánál a bakkasztalnál is már több őstörténész ült élénk beszélgetésbe merülve. Tamás annyira tisztelte inkognitójukat, hogy egyiket sem szólította meg, csak néha-néha hunyorított feléjük, tapintatosan jelezve, hogy van, aki felismer-te őket. Az első sorban állt most, közvetlenül az ülő játékosok mögött; hasa alatt összetöpörödött, szutykos, büdös kis öregember ült, aki svábbogárszerű, gyors, ijedt mozdulatokkal egykoronás tétet rakosgatott ki az asztalra. A játék megindult. A bankár leosztotta a lapokat.

– Kilenc nyert – mondta a krupié rekedten. Tamásnak húsz koronát fizettek ki a tétjére. – Nekem nem tettél? – kérdezte Rubinyi csodálkozva. – Nem szóltál – mondta Tamás. – De hisz az csak természetes! – kiáltotta Rubinyi felháborodottan. – A veszítő tétjeidben benne vagyok, a nyerőkben nem? – Tamás elpirult. – Dehogynem! – mondta. – Természetesen benne voltál. – A bankár újra osztott. A kéz feldobta a lapokat, újra nyert. – Hát ebben? – kérdezte Rubinyi. – Ebben is. Édes barátom, az csak természetes, hogy nem hagylak vízben – mondta Tamás túlláradó szívéllyel, s gyöngéden magához ölelte a sovány történést. – Bennem megbízhatsz, nekem szerencsés kezem van. – A két ütés gyorsan elterjedt hírére a szomszéd szobákból egyre több ember tódult be a terembe. Minthogy Tamás elfelejtette pénzét levenni az asztalról, a harmadik leosztás után, melyet ismét a poentör nyert meg, már 160 koronája feküdt a zöld posztón. – Kié ez a pénz? – kérdezte a krupié. Tamás nem jelentkezett, nem tudta, hogy az övé. Rubinyi meglökte.

– Rajta hagyd?

– Igen – mondta Tamás, aki nem tudta, hogy mit hagy rajta és hol, mert a bankárt figyelte, aki nagy horgas orrával, felfelé kunkorodó állával s apró szemével egy tátott csőrű, reménytelen keselyűre emlékeztette, melyet nemrég figyelt meg az állatkertben etetés közben; egy másik, erősebb testalkatú keselyű minduntalan elrángatta előle a nagy darab véres lóhúst, melyet az ápoló eléje vetett. A bankot már szinte teljes egészében kivették, újítani kellett. Beöthy előhúzza pénztárcáját, tíz darab százast számolt le a krupiénak. Ez átváltotta zsetonra. – Csendet kérek – mondta a játékevezető. Beöthy kiosztotta a kártyát. A poentör nyert. – Nyertünk – mondta Rubinyi.

Tamás elégedetten nevetett. – Ugye hogy szerencsés kezem van?

– Vedd ki a pénzedet! – mondta Rubinyi.

Tamás lenézett az asztalra. – Hol a pénzem?

– Az a nagy halom zseton előtted – mondta Rubinyi.

– Az nem lehet – mondta Tamás. – Én csak húsz koronákat tettem. – De bennhagytad az egészet a mindenkori nyereménnyel együtt, a krupié meg azt fizeti ki, amit lát – mondta Rubinyi. – 320 korona, a fele az enyém, 160 korona, negyvennel tartozom, nyújts át százhuszat.

– Biztos, hogy az az enyém? – kérdezte Tamás.

– Ne félj, ha vesztesz, el is vitték volna az egészet – mondta Rubinyi sápadtan.

Tamás boldogan nevetett. – Jól van, vigyék – mondta. Előszedte pénztárcáját, egy százast, az utolsót, átnyújtotta a történésznek. – Csak százat kapsz, mert a húsz korona tétet nem adtad ide, igaz?

– Köszönöm, hogy figyelmeztettél – mondta a történész keserűen. – Milyen jól tudsz számolni!

– Csak szerencsém van – mondta Tamás szerényen.

– Benn hagyod az egész pénzt?

Tamás nevetett. – Természetesen – mondta.

A bank ismét üres volt, harmadszor is újítani kellett. A fiatalember szánakozva nézett a keselyűre, aki egy újabb ezrest számolt le a krupié kezéhez, ez ismét beváltotta zsetonra. – Kié az a nagy halom zseton a hatos helyen? – kérdezte a játékvezető a magasított karosszékekben, az asztal végén. – A hátam mögött álló úré – felelte a kis büdös svábbogár Tamás hasa alatt. A bankár újra kiosztotta a lapokat. A kéz az ötös helyen volt, közvetlenül Tamás bal oldalán. – Ez még életében nem ütött ennyit – mondta Rubinyi halkán Tamás háta mögött. – Hires rossz kéz. Egyébként civilben ügyvéd és országgyűlési képviselő, pillanatnyilag baloldali nézetekkel. Leül az asztalhoz, elpecheli az egész tablót, s miután röhögve elvesztette a maga tíz koronáját, elégedetten hazamegy. – Csend – mondta valaki.

A képviselő felborította a lapokat. – Hat – mondta rövid szivarjának kipöfögtetett felhője mögött.

A bankárnak négye volt. Még egy lapot húzott le a koporsóból. A keze reszketett. A szomszéd szobából behallatszott a kiszolgáló pincér tányércsörgetése. A bankár meg nézte a lapot, aztán fonákjával fölfelé az asztalra vágta. – Nyert – mondta a krupié rekedten. – Mennyi a tétje? – kérdezte Tamástól. – Háromszázhusz – mondta a svábbogár, kis büdös füstfelhőt bocsátva ki fapipájából. A krupié három sárga százast dobott és egy kék húszast dobott rá. Minthogy az asztal túlsó felén a maradék is ki volt téve, a bankár felállt. – Átvehető – mondta. Helyébe Kaiser, a kalapkirály ült be, 1200 koronás induló bankkal. Kopasz, kissé négyszögletes feje fénylett a lámpavilágban, franciásan nyírt pofaszakállá simára ki volt gereblyézve, s mint egy eleven fűszerszám, szünetlenül árasztotta magából a rápermetezett kölnivíz illatát. Szakadozott gyors mozdulatokkal osztotta ki a kártyát.

– Az egész 640 korona áll, kollégám? – kérdezte a játékvezető Tamástól.

– Meg vagy örülve? – súgta a háta mögött Rubinyi.

– Áll? – kérdezte újra a játékvezető.

Tamás el volt bűvölve a játékvezető figyelmességétől. – Áll – mondta boldogan, kivörösödött füllel. A bankár meg sem várva, hogy a poentőr felfedje lapjait, az asztal közepére csapott egy pikk királyt s egy káró nyolcast. – Nyolc – mondta a krupié re-

kedten. – Máskor szíveskedjék megvárni a poentőrt. – Az asztal körül más hangot nem lehetett hallani, mint a svábbogár pipájának szortyogó pöfékelését. Az 5-ös kéz felvette lapját, egy ideig nézegette. – Ne tessék gusztálni! – mondta a játékvezető. A kéz maga elé terítette a lapokat. – Kilenc, nyert – mondta a krupié. Behúzta Tamás tétjét, s helyette 1280 koronát nyújtott át lapátján a fiatalembernek 500-as és 100-as címletű zsetonokban. Tamás az egészet visszarakta az asztalra. A krupié tovább fizetett, de a maradékból már nem jutott minden nyerő tétre. A kárvallottak halkán szitkozódva, ingerült tekinteteket vetettek a boldogan mosolygó fiatalemberre. – Nekem is van egy újságíró jó barátom – mondta ez szeretetreméltóan bal oldali szomszédjának, egy nyírott bajszú pirosposzsgás ifjúnak, aki egész pénzét elvesztette az első bankon, s most egyetlen nyerő tétre sem tudott tenni. – Ki az? – kérdezte ez rosszkedvűen, fehér fogait villogtatva.

– Dr. Pollák a *Pester Lloyd*tól.

– Gondoltam – mondta az ifjú epésen. – Nincs mit dicsekednie az ismeretséggel.

– Miért? – kérdezte Tamás ámuldozva.

– A játékra tessék figyelni – mondta valaki a háta mögött. Rubinyi is oldalba lökte.

– A játékvezető szól hozzád. – Mi tetszik? – kérdezte Tamás szégyenkezve. – Tessék?

– Az egész tétje áll, kedves kollégám? – kérdezte előrehajolva a magasított karoszekben ülő sporthirlapíró. – Csak azért kérdem, mert az egymaga több, mint a bank, tehát a maga mögött következő játékosokat, majdnem az egész tablót kizárja a játékból.

– Isten ments! – kiáltotta Tamás szégyenkezve. – Szó sem lehet kérem arról, hogy én bárkit is kizárjak a játékból. Nem áll kérem, egy fillér sem áll.

– Mondjuk, hogy tétek után? – ajánlotta a játékvezető.

Tamás ezt nem értette. – Nem, kérem – kiáltotta –, semmi esetre sem. Egy fillér sem áll.

A krupié lapátjára kapta, majd felnyújtotta Tamásnak a zsetonokat, ez a zsebébe csörgette őket. A bankár kiosztotta a lapokat. A banknak kilenc volt, a krupié söpört. A teremben hirtelen csend lett, csak a zsetonok csörgése hallatszott. Egy pincér egy fröccsöt hozott, s a bankár mögötti kis asztalkára állította. A krupié már újra söpört. – Ebből kimaradtál – mondta Rubinyi. Tamás az asztal túlsó oldalát figyelte; az 1-es helyen egy simára borotvált, zsiros arcbőrű, kövér, monoklis úr mutatóujját szórakozottan rajta felejtette a maga elé tett zsetonon, s valahányszor a bank nyert, a tétet egy alig észrevehető rándítással, mely a legszemrevalóbb reflexmozdulatok között is megállta volna helyét, hirtelen elkapta a krupié lapátja elől. – Láttad ezt? – mondta Tamás felháborodottan. – Miért ne láttam volna? – mondta Rubinyi. – Fritzi bátyánk a miniszterelnökségi sajtóosztálynak magas rangú tisztviselője. – S ezt miért engedik meg neki? – kérdezte Tamás hüledezve.

– Mert tudják róla, hogy nem szeret veszteni – mondta Rubinyi.

Tamás a fejét csóválta. – Micsoda kitűnő emberek vannak itt – mondta egy idő múlva. – Ha csupa ilyen tapintatos ember között lehetne élni.

Két fröccsöt ivott meg csendes, télen beszélgetés közben, a svábbogár háta mögött állva, miközben a bank folyamatosan nyert, s a krupié előtt heverő zsetonhalom egy női mell formájába s magasságába emelkedett. Tamás megállapította, hogy a teremben még többen vannak, akik nem szeretnek veszteni. Erről eszébe jutott, hogy az 1280 korona értékű zseton még mindig a zsebében van. Előszedte, de már csak 1180 korona volt; egy százast alighanem kiejtett a zsebéből. A nyírt bajszú, pirosposzsgás fiatalember, akinek oly kedvezőtlen véleménye volt dr. Pollákról, már nem állt mel-

lette; így hát nem kérhette meg, hogy indokolja meg nézetét. Rubinyi is eltűnt mellőle, mintha a föld nyelte volna el. Lehajolt a svábbogárhoz. – Mit gondol, kollégám, most már játszhatok? – Természetesen – mondta a svábbogár –, természetesen. Tessék csak ideadni a pénzét, majd én kezelem. – Nagyon köszönöm – mondta Tamás. – Dehogy merem én még ezzel is terhelni, amikor a hasammal amúgy is majdnem agyonnyomom. Köszönöm, ne tessék fáradni!

Amikor Rubinyi egy negyedóra múlva elhívta, a zsebei tele voltak zsetonnal.

– Mennyit nyertél? – kérdezte a volt történész.

– 4360 koronát – mondta Tamás. – Illetve 240 koronával kevesebbet, mert annyi saját pénzzel kezdtem. Menjünk inni!

Örült, hogy elmehet, unta magát. – Hova megyünk? – kérdezte jókedvűen.

– Majd elmagyarázom – mondta Rubinyi.

– Helyes – morogta Tamás. – Menjünk inni. – Száz koronát adott a krupiénak. – Eröss bácsinak nem adsz? – kérdezte Rubinyi.

– Nem sértődik meg?

– Nem – mondta Rubinyi. – Adjál neki egy tízest!

Tamás egy zsetont csúsztatott a svábbogár elé. – Az egy százaz zseton – mondta Rubinyi sápadtan.

– Igen – mondta Tamás. – Hova megyünk?

Rubinyi nyelt egyet. – Majd elmagyarázom.

– Helyes – mondta Tamás. – Menjünk inni!

Rubinyi a szomszéd kártyaterembe vezette. – Itt lehet inni? – kérdezte Tamás. – Nagy hálával tartozom neked, hogy megismertettél azokkal az emberekkel, akiknek a kezébe van letéve az ország politikai irányítása.

– De hisz még senkivel sem beszéltél!

– Nem baj – mondta Tamás. – Menjünk inni!

Rubinyi egy sarokasztalhoz vezette, amely körül négy úr ült. Az egyik az angol Keith Arthur volt, *Az ember őskora* című munka szerzője. Tamás nem árulta el, hogy felismerte inkognitóját, csak egyszer hunyorított rá, amikor a többiek épp nem néztek oda. Rubinyi bemutatta a fiatalembert. – Vezérem – mondta Keith Arthur – szeret cheminezni?

– Nem – mondta Tamás. – Illetve bizonyára szeretnék, ha tudnék.

– Nem kell azt tudni – mondta egy másik antropológus. – Bakkozni sem tud, mégis nyert.

– Mert szerencsés kezem van – mondta Tamás.

– Mennyit nyert?

– 4120 koronát, tisztán – mondta Tamás büszkén. – Nem is tudom, mihez kezdjek vele.

– Szép pénz – mondta Keith Arthur. – A chemint ugyanúgy játsszák, mint a bakkot, csak azzal a különbséggel, hogy a koporsó körbemegy az asztalon. Lajos, egy cheminkártyát kérünk!

– Nem innánk inkább egyet? – ajánlotta Tamás.

– Majd Rubinyi barátunk kisegíti, ha valamit nem tud – mondta Keith Arthur. – Ha öt vagy ötnél kevesebbje van, egy harmadik lapot is vehet.

A pincér elhozta a kártyát. – Kártyázás közben is lehet inni – mondta a másik antropológus. A harmadik úr, a budapesti árvaházak igazgatója fejét csóválta. – Kártya közben nem ajánlatos – vélte. – Az ember tartsa tisztán a fejét, fiatalember. – A fejemmel nincs semmi baj – mondta Tamás. – Egy fröccsöt meginnék, engedelmével. Pincér, egy fröccsöt!

– Egyet nyugodtan – mondta a negyedik játékos, a *Pesti Hírlap* közgazdasági rovatvezetője. – Amikor báró Kohner két éve megvette a Grödl-féle fakonzernét, aznap délután a szemem láttára megivott tizenegy dupla konyakot, s utána olyan szerződést kötött Grödlékkal, hogy mire azok felocsúdtak, már a báró zsebében volt az egész erdélyi fakitermelés.

Reggel három óra felé járt az idő. Tamás elkeseredetten unatkozott, már az ivás sem szórakoztatta. A bakkszobában befejeződött a játék, az emberek a kisebb kártyaszobákba vonultak át, egy játszma alsóra, römire vagy makaóra. A levegő savanyú volt az áporodott dohányfüsttől és verejtékszagtól. Az asztal körül, amelynél játszottak, tíz-tizenkét ember álldogált, előrenyúló cigarettákkal szájukban s keresztbe álló szemmel, markukban zsetonok, melyek közül néha egyet-egyet elhelyeztek az asztalon. Rubinyi Tamás háta mögött járatta ádámcsutkáját, de a fiatalember csak minden második mondatára ügvelt, s azt is félreértette. Két dupla konyakot ivott, ez kissé felfrissítette érdeklődését környezete iránt, melynek főképp soha nem látott mocskossága szemlátomást mély benyomást tett rá. Megnézte a kezét, az is szutykos volt, a körme fekete. Kiment a mosdóba, alaposan megtisztálkodott. Visszajövet három ismeretlen antropológus állította meg a folyosón egymástól néhány lépésnyi távolságban, s tíz-tíz korona kölcsönt kért tőle. Tamás boldogan adott. Egy idősebb testes úr már csak a kártyaszoba bejáratánál érte utol, lihegve a futástól.

– Tíz korona? – kérdezte Tamás érdeklődve.

– Hova gondol, fiatal barátom! – mondta az idősebb úr.

– Húsz? – kérdezte Tamás.

Az idősebb úr kecskeszerű makrancos fejmozdulattal felelt. – Hova gondol! – mondta kissé mekegő hangján. – Idegenektől nem fogadok el pénzt, még kölcsönbe sem.

– Tompa Tamás vagyok – mondta Tamás.

Az idegen kezét nyújtott. – Örvendek. Dr. Brankovich. Ha több emberismeret volna önben, fiatal barátom, akkor első pillantásra észrevehette volna, hogy nem megvágni akarom, mint ezek a sajnálatra méltó kis nyomorultak, akik kollégáimnak nevezik magukat, s úgy látom, az est folyamán már többször megkárosították. Parancsoljon ide betekinteni! – Az idősebb úr elővette pénztárcáját, s Tamás felé fordítva kinyitotta: egyik rekeszében százas bankjegyek feküdtek. – Azért szólítottam meg – folytatta az idősebb úr –, mert óvni akarom a csalfa barátoktól.

– Éspedig? – mondta Tamás.

– Senkit sem akarok meggyanúsítani – mondta dr. Brankovich –, de azok, akik most az ön játékát irányítják, nem elsősorban az ön érdekeit nézik.

– Érdekes – mondta Tamás. – Tehát mi a teendő?

– Társuljunk, fiatal barátom. Mi ketten, ön meg én – mondta dr. Brankovich kissé vékony fejhagján. – Én játszom ön helyett, mert az ön játéktudása még meglehetősen kezdetleges. Minden bankjában benn vagyok tíz százalékkal. Ha veszünk, megtéríttem önnek a rám eső veszteséget, ha nyerünk, a nyereséget fele-fele arányban felosztjuk. Úgy vélem, első pillanatra felismerhető, hogy ajánlatom méltányos.

– Nem tudom megítélni, hogy méltányos-e – mondta Tamás vigyorogva –, mert azt hiszem... engedelmével... hogy kissé el vagyok ázva. Mindenesetre hálásan köszönöm szíves ajánlatát, sajnos későn jött.

– Hogyhogya? – kérdezte dr. Brankovich meghökkenve.

– Úgy – mondta Tamás, s orra mellé emelte mutatóujját –, hogy az a hús korona, amit az előbb önnek felajánlottam, az utolsó pénzem.

Odakünn már világosodott. A virradat az ablakokba akasztotta szennyes kendőit. A fiatalember elbúcsúzott társaságától. A *Pesti Hírlap* közgazdasági rovatvezetőjének 6000 koronával tartozott, Keith Arthurnak, aki Kelemen Lajos, Király u. 12. fedőnéven tartózkodott Magyarországon, 13 500 koronával. A két adósságról annak rendje s módja szerint kötelezvényt állított ki. – Bár az aláírásom nem sokat ér – mondta ravasz-kás mosollyal –, tekintve, hogy még kiskorú vagyok, s örökségemet édesapám mint természetes gyámom kezeli. De azért a tisztelt kollégák legyenek nyugodtak, adósságomat az utolsó fillérig ki fogom fizetni.

– Mikor? – kérdezte a *Pesti Hírlap* közgazdasági rovatvezetője.

– Holnap vagy holnapután – mondta Tamás. – Addig itt hagyom önöknek zálogban legjobb barátomat, Rubinyi Elemért, *Az Est* kiváló riporterét.

A fiatalember lehajolt, megfogta Rubinyi székének jobb oldali elülső s bal oldali hátulsó lábát, s még mielőtt a volt történész magához térhetett volna meglepetéséből, látszólag minden különösebb megerőltetés nélkül a levegőbe emelte, majd a kártyasztalra állította a széket, a szanaszét heverő zsetonok és kártyák közé. Az ajtóhoz érve még egy utolsó elégedett tekintetet vetett a terembe: Rubinyi még az emelvényen ült, s ádámcsutkájának erős ingamozgásával, kézzel-lábbal hadonászva magyarázott valamit az alatta ülő szóltan társaságnak.

A szabadba érve Tamás azonnal szédülni kezdett, a hűvös hajnali levegő kiváltotta részegségét. Gyalog akart volt hazamenni, de már néhány lépés után másként határozott, az Esterházy utca sarkán konflisba ült. Sajnálta ugyan a két korona fuvarköltiséget, de belátta, hogy másként aligha érne haza. Otthon, a lépcsőházban annyira szédült, hogy néhány lépcsőfok után kénytelen volt négykézlábra ereszkedni. Hol tenyerét, hol térdét emelgetve óvatosan kúszott felfelé, homlokán aggodalmas ráncokkal, szégyellősen mosolyogva, mint egy tánciskolai növendék az operaház felvételi vizsgáján. De amikor egy negyedóra múlva felért a második emeletre, észrevette, hogy a lakáskulcsot odahaza felejtette. Ha nem akarta felzavarni szüleit, be kellett kopognia Erzsinek a folyosóra nyíló ablakán. – Ki az? – kiáltotta Erzsi egy idő múlva. – Én vagyok – mondta Tamás.

Erzsi nem felelt rögtön. – Ejnye, ki az az én? – hallatszott a hangja.

– Én... Tamás – mondta a fiatalember.

– Mi tetszik?

– Be akarok menni – mondta Tamás türelmetlenül. – Nincs lakáskulcsom.

Bentről motoszkálás hallatszott, a világos kretonfüggöny tenyérynire félrehúzódtott, az üveg mögött egy arc halvány foltja feslett ki. – Nem látok én senkit – hallatszott Erzsi hangja egy idő múlva.

Tamás csak most kapott észbe, hogy négykézláb guggol az ablak előtt. A konyhaajtó elé mászott. – Itt vagyok a konyhaajtó előtt – mondta nagyot nevetve, mialatt a kilincsbefogózkodva óvatosan két lábra húzózkodott. – Nyissa már ki, Erzsike!

A zárban megfordult a kulcs. – Tessék várni egy pillanatig! – mondta Erzsi belülről. Tamás gyorsan benyomta az ajtót, de mire maga is benyomakodott a konyhába, Erzsi mögött már becsapódott a cselédszoba ajtaja. – Nem baj, most az egyszer beamegyek – gondolta Tamás jókedvűen. A konyhában már egész világos volt. De az ajtó előtt, a kredenc mellett, a fekete-fehér kockás kőpadlón egy pár férfibakancsot pillantott meg. Egy ideig nézte. A cselédszobából semmiféle hang sem hallatszott. Hallgatódzott. Az

udvar is néma volt még. Még egyszer megtekintette a bakancsot, aztán nagyot sóhajtva gyorsan kiment a konyhából.

*

A fiatalemberre nehéz napok virradtak. Apjával összekülönbözött, először életében: ez nem akarta kifizetni adósságait. – Bolond vagy? – mondta neki az orvos. – Nem látod, hogy a szó szoros értelmében előbb leitattak, aztán kifosztottak? Nem szólva arról, hogy ha színjózan vagy, akkor is becsstelenség olyan emberrel játszani, akinek még életében nem volt kártya a kezében. S ekkora összegekben! S mindennek tetejében még kiskorú is vagy...

– Azt nem tudhatták – mondta a diák.

Az orvos elvörösödött dühében. – Csak rád kell nézni – mondta. – Egyébként pedig az aláírásod egy fillért sem ér. Óvakodni fognak attól, hogy bepereljenek. Ellenkezőleg, nekem volna kedvem feljelenteni őket...

– Azt nem fogja megtenni, édesapám!

Az orvos egyre jobban feldühödött. – Miért ne tenném meg? – kiáltotta, mankóját a szőnyegbe döfve, amelyből azonnal kis porfelhő emelkedett a cipője köré. – Miért ne tenném meg? Nyomorult csirkefogókat, hamiskártyásokat miért ne jelentenek föl? S elsősorban magát az Otthont, ahol eltűrik, hogy utcáról betévedt kiskorú kamaszok tiltott szerencsejátékokat játsszanak...

– Az istenért! – mondta a diák kétségbeesetten. – Tönkreteszi Rubinyit.

– Hisz az ugratott be, az a nyomorult csirkefogó! – kiáltotta az orvos, s dühében mankójával ezúttal az asztalra csapott. – Még mindig nem érted? A szemed láttára benyúlt a zsebedbe, s kilopta a pénzedet, te tökfilkó! A nyakamat teszem rá, hogy províziót kap a pénzed után.

Egy hónapba telt, amíg Tamás kétségbeesett makacssága s az anyja kérlelése meg nem puhította az öreg orvost, s ez – jobb meggyőződése ellenére, ahogy mondta – s a saját ostoba, engedékeny fejét átkozva, utasítást adott bankjának, hogy Tamás örökségét utalják át a két megadott címre. – A szívem vérzik – mondta feleségének, amikor megírta a levelet a banknak. – Természetesen nemcsak a pénz miatt, bár képzeld el, mit kellett nekem dolgoznom, amíg bírtam, hogy megkeressek 20 000 koronát! Egye meg a fene, legföljebb nem megy külföldi tanulmányutakra. A mai politikai és valutáris viszonyok között a közeljövőben erre amúgy sem lenne sok kilátás. De mi lesz veletek, ha én végleg kidőnök? Egy év alatt a nyakára hágtok annak a kis pénznek, amit össze tudtam gyűjteni számatokra. A vége pedig az lesz...

– Micsoda? – kérdezte az anya.

– Hogy egyszer valami végzetes, jóvátehetetlen ostobaságot fog elkövetni...

– Könnyelműnek sohasem volt könnyelmű – mondta az anya egy idő múlva, s a két kezébe fogta az orvos kezét, amitől ez azonnal megnyugodott. – Most is, részeg fővel maradt szegénykémben annyi józanság, hogy nem csinált adósságot; csak addig játszott, amíg a pénzből futotta. Kevés emberben lett volna ennyi lelki erő és tisztesség. Azokat a negyedévi kamatokat pedig, amelyekből eddig a kis kiadásait fedezte, mi egyelőre pótolni tudjuk...

– Hohó – mondta az orvos –, akkor rosszul ismered a fiadat. Egy krajcárt nem fog tőlem elfogadni.

Az anya elnevette magát. – Amilyen számár! Tudod-e, hogy olyan részeg volt, hogy négykézláb jött fel a lépcsőn?

A szülők egymásra néztek, az apa is elmosolyodott.

– Ami pedig az én jövőmet illeti – mondta az asszony egy idő múlva –, arra ne legyen gondod. Nem akarlak én téged túlélni, Károly.

Az orvos egy darab szarvasbőrrel, melyet szivarzsebéből ráncigált elő, megtörölte szemüvegét, s közben vaksi szemével közel hajolt az asszony arcához. – Én már fél lábbal a sírban állok, Magda – mondta szárazon. – Te pedig szebb vagy, mint valaha. Maradj te csak életben, édesem!

Alig ment el a levél a banknak, Tamás anyjával is összezördült. Ha nem is szóban – mert odáig nem jutott el –, de lélekben néhány percre megcsömörlött imádott édesanyjától, ami pedig eddig, huszonekét esztendeje egyetlenegyszer sem történt meg vele. Mintha a sors hirtelen összeesküdött volna ellene: minden napját bikahomlokkal szembefordította vele. Most már többször is azon kapta magát rajta, hogy önmagával sem ért egyet. Oly tapasztalat volt ez, amelyre eddig még nemigen tett szert.

Anyja ebéd alatt bejelentette, bocsánatkérő mosollyal leplezve zavarát, hogy mégiscsak kénytelen lesz felmondani Erzsinek; egyre több holminak kél lába, most már Tamás szekrényéből is hiányzik hol ez, hol az, egy ing, egy harisnya, neki legutoljára egy kis szürke gyapjúujjasa tűnt el, holott épp arra most nagy szüksége volna, mert kevés a fűtőanyag, és egész nap borzong a hidegtől. – Azt még megértem, hogy női holmit lop, magának meg a kislányának, de mire neki Tamás 44-es inge?

– Akad annak is gazdája – mondta az orvos. – Nincs szeretője?

– Azt nem kutatom – mondta az anya. – Remélem, van. De azt ne Tamás ingeiben járassa.

– Honnét tudod, hogy Tamásnak hiányzik inge? – kérdezte az orvos, s száját tenyere mögé rejtve titokban elmosolyodott. Az anya bosszúsan elnevette magát. – Mert rendben tartom a szekrényét – mondta. – Nem vagyok én már háziasszonynak sem olyan utolsó, mint ahogy az urak képzelik. Engem pedig ne csúfolj – tette hozzá hirtelen felmérgesedve –, s ne neved a tenyered mögött, mert istenemre úgy itt hagylak beneteket, mint Szent Pál az oláhokat. Nem sokra mennétek nélkülem.

– Azt meghiszem – mondta az orvos. – Tamás még csak elverné valahogy az idejét az Otthon Körben, de én bizonyosan utánad szaladnék.

Az anya Tamásra nézett, majd szemrehányó tekintetet vetett az urára. A diák nem szólalt fel. De ebéd után bement anyja szobájába, amelyben a bútorok már megint egy újrarendezett tájat mutattak be; az alacsony, támlátlan selyemszék az ablak mellől eltűnt, egy kis csavart, aranyozott oszlop állt be a helyére, rajta egy női márványfejjel. – Ne küldje el Erzsit, édesanyám! – mondta izgatottan.

– Miért ne küldjem el, fiam? – kérdezte az anya. – Csak nem... – Elpirult, elharapta a szót. Tamás szerencsére nem vette észre, annyira el volt foglalva saját izgalmaival. – Egyrészt, mert ártatlan – mondta.

– Másrészt?

– Kezeskedem róla, édesanyám – mondta Tamás, nagy, lapos arcát s kissé besüllyesztett orrát hitvalló mozdulattal anyja felé fordítva –, kezeskedem róla, hogy ennek az asszonynak még egy hamis gondolat nem fordult meg a fejében. Ez olyan tiszta, mint az arany. Ezúttal nem hágy cserben az emberismeretem.

– Helyes, fiam – mondta az anya. – Másrészt?

– Másrészt, mert azt hihetné – mondta Tamás, irgalmatlan nagy vörös kezét tördelve –, hogy én árultam be, s ezért küldi el. Mert amikor a múltkor az Otthon Körből hazajöttem, egy férfibakancsot láttam a konyhában.

– Hát aztán?

– Azt hihetné, hogy féltékenységből árultam be – mondta Tamás.

Az asszony nagy fekete szemében egy kis lámpás csillant meg. – Mi okod volna féltékenységre? – kérdezte.

– Semmi – mondta Tamás.

Bár nem hazudott, tudta, hogy nem is mond igazat. Anyja szemében a kis lámpás fénye már egész mosolygó, mindentudó arcát bevilágította; s ez a női cinkosság volt az, amit a diák a legkevésbé bírt ki a világon, sarkon fordult, s kiment a szobából. Délután – vasárnap volt, s Erzsinek kimenője – anyja kihívta a cselédszobába. Erzsí nyitva felejtette szekrényét, a kulcs a zárban volt, s anyja a konyhában a délutáni teát főzve észrevette s kinyitotta a szekrényt. Egy ideig habozott, hogy szóljon-e fiának felfedezéséről. Erzsí nő volt, tehát szólt. Gyapjúujjast, hálóinget, monogramos lepedőt hányt ki egymás után a halottsápadt diák elé, zsebkendőt, kesztyűt, párnacihát, még az a fekete gyapjúharisnya is előkerült, melynek eltűntét még a nyáron felpanaszolta. – Dehogyan haragszom rá – mondta az anya a szekrény előtt guggolva –, nem is fogjuk feljeleníteni. Neki semmije sincs, nekünk meg négy nagy szekrényünk megrakva ruhával, fehérneművel. Szégyellem magam, fiam, el sem mondhatom, de mit tegyek, muszáj védekeznem. Én az ő helyében, ha életrevalóbb volnék, mint amilyen vagyok, a gazdáimnak még a szemét is kilopnám. Add össze, harminchat éves, és van egy kislánya, akiről apa híján neki magának kell gondoskodnia.

– Harminchat éves? – hebegte a diák.

Az anya titokban elmosolyodott. – Azt hitted, fiatalabb? Mennyire becsülded? Tizenhétre?

Tamás teljesen meg volt zavarodva. – Huszonöt-huszonhatra.

– Mert jó emberismerő vagy – mondta az anya.

Az összeszedett sokféle holmit a padlón, a nyitott szekrény előtt hagyta, Erzsire bízva, hogy tegyen, ahogy jónak látja, s minthogy időközben a teavíz elforrt, visszament a konyhába, s új vizet tett fel. Tamás elrohant hazulról szellőzködni. Az a fajta ember volt, aki vereségeit önmagán bosszulja meg, nem ellenfelein. De mostani viharos sétája alatt olyan ingerültséggel gondolt s érzett anyjára, amilyenel csak az emberi boldogságot szokás megtisztelni, azokat, akik mindig felülmaradnak, bárhol fordul alattuk a golyó, az örök győztesekre, akik még haláluk órájában is mosolyognak. Tamás nem volt irigy természetű, de most sokért nem adta volna, ha megalázhatja anyját. Csak öt percre, csak egy homlokipirulásnyira, s utána rögtön ismét a karjába zárná. De még jóformán el sem képzelte a szégyenkező asszonyt, s máris úgy megfájdult a szíve, hogy azonnal megfordult, s hazaindult. Lelki viaskodásaiból azt a mélyenszántó következtetést vonta le, hogy erősebb az anyjánál: szánakozni tud rajta. Erzsíért is fájt a szíve. Apjáért is. Rubinyiért is. Szerencsétlen volt, mert az emberek gyöngék és boldogtalanok.

Tizenkét napja nem látta Elzát. A lány azzal búcsúzott el tőle, hogy majd felhívja telefonon, ha látni akarja. Ez a szép pillanat még mindig késlekedett. Jóllehet az elmúlt tizenkét nap tartogatott egy-két eseményt a fiatalember számára, melyek egy időre leköthették volna figyelmét, így elsősorban Kiss professzorral, majd anyjával folytatott beszélgetése, nem szólva arról, hogy közben három napot a VI. kerületi kapitányság fogdájában töltött, majd kártyán elvert 20 000 koronát, egész nagyanyai örökségét, ideje tehát dugig be volt töltve, a lány emléke mégsem hagyta el egy árva percre sem, ott kóválygott minden esemény felszíne alatt, mint egy feleletre váró, nyugtalanító kérdés. Miért nem hívja fel? Megneheztelt volna, amiért engedélye nélkül megláto-

gatta? Megunta? Féltékenykedésével bántotta meg? Nem akarja többé látni? Hivatalába nem telefonálhatott, attól Elza eltiltotta. Lakásán kéretlenül még egyszer nem keresheti meg. Vasárnap délutáni hosszú, magányos sétája után, mely alatt lelkében megvívta anyjával szörnyű párviadalát, bosszút állt, s bocsánatot kért, hazatértekor telefonüzenet várta, melyet apja adott át. Egy hölgy kereste. Kicsoda? – Hajól értettem a nevét, valami Kovalovszki Irén – mondta az apja. Ilyen nevű hölgyet nem ismert.

– Nem is vársz semmiféle telefonüzenetet?

Tamás fülig pirult. – De igen.

Apja tapintatosan félrenézett. Három napra rá – mely alatt Tamás mint a mezelen talpával fatöviseken táncolt, újabb telefonhívás jött; ezúttal szerencsére odahaza érte. Elza személyesen telefonált, s másnap délután fél hatra adott találkát egy Nádor utcai cukrászdában. – Sajnálom, hogy vasárnap délután nem találtam otthon – mondta nyugalmas, derűs hangján, mely a telefonkészülékben valamivel mélyebben csengett, mint élőbeszédben. Kovalovszki Ilma... nem Irén, Ilma... egy jó barátjánője a lakásáról hívta fel; szívesen látta volna egy csésze teára. Tamás közelében lakik, ugyancsak a Nagymező utcában. Hármasban lettek volna. – Utána hazakísérhetett volna – mondta Elza.

A diák kissé meglepődött, amikor Elza belépett a Nádor utcai cukrászdába; jóval magasabbnak, széles vállúbbnak, lassúbbnak tetszett, mint amikor két hete utoljára látta a Margit körüti lakás előszobájában, a bokáig érő, borpiros bársonypongyolában. A megszokott szürke vagy drapp kosztümöt ezúttal sötétbarna, angolosan szabott hosszú télikabát váltotta fel; első pillantásra meglátszott rajta, hogy kitűnő férfiszabó varrta. Noha az utcán bokáig ért a sár és a hólé, barna sevrőcipője olyan makulátlan tiszta volt, mintha az egész nagy test legalább egy tenyérnyivel lebegett volna a járda fölött. Tamás álmétkodva nézte.

– El nem tudtam képzelni, miért nem hív fel, Elzike – mondta. – Nagyon hiányzott.

– Tényleg? – kérdezte Elza, derűsen nyugalmas, megbízható tekintetét a diák foltonosan kivörösödött, nagy arcán pihentetve. – Hiányoztam?

– Nagyon – mondta a fiatalember.

– Miért?

– Ha nem tudnám, hogy a kacérságnak nyomát sem lelteni magában – mondta Tamás –, akkor rosszulesne ez a kérdése. Miért váratott meg ennyire?

– Hogyhogy? – mondta Elza. – Fél hat után öt perccel érkeztem.

– A telefonhívással!

– Mert előbb nem volt kedvem – mondta Elza.

Tamás hallgatott. A lány derűsen, nyugodt komolysággal nézte. Tamás orrát újra megcsapta a walhallai fenyőerdők sötét illata. – Meg kell szoknia, hogy mindig őszintén megmondom a véleményemet – mondta Elza, fejét egy hirtelen mozdulattal előrevetve s az asztalon nyugvó karját váratlanul az ölébe ejtve, vagy megfordítva, öléből az asztalra emelve; nem lehetett pontosan tudni, melyik az a mozdulat, mely lelkéből kiindulva, mintha egyszerre felkavarta, meggyorsította s felébresztette volna egész szervezetét; Tamás nyomban észrevette, hogy a lány valójában sokkal elevenebb, karcosabb, kisebb s törékenyebb, mint amilyennek öt perccel ezelőtt, a cukrászdába való belépése pillanatában látta. – Épp ezért a lángoló őszinteségéért imádom magát – kiáltotta Tamás elragadtatva.

– Téved, semmi lángolás nincs bennem – mondta Elza kimérten. – Természetem inkább hideg és megfontolt, ha úgy vesszük, s nagyjából mindig tudom, hogy mit aka-

rok. Remélem, van bennem annyi önismeret, hogy meg tudom ítélni, mi jár nekem az élettől, mi nem.

– Maga egy kivételes lény – mondta Tamás egy idő múlva elfogódottan, szinte szó-rakozottan. Az „önismeret” szó egy pillanatra megakasztotta hatalmasan szárnyaló lendületét: sok dolgot adott neki az elmúlt két hét folyamán. – Ha megengedi, egy pillanatra eltérek a tárgytól...

– Milyen tárgytól? – kérdezte Elza.

– Attól, hogy imádom – mondta Tamás, rámosolyogva a lányra, s kék tekintetében annyi ártatlanság volt, s csúnya, nagy, lapos arcában oly megvesztegető férfias báj és lelkesség, hogy Elza egy pillanatra lesütötte szemét. – Szóval, ha megengedi, egy percre eltérek a tárgytól, s egy ide nem tartozó kérdést teszek fel magának. Szabad?

– Tessék – mondta a lány.

– Lehet, hogy tapintatlan kérdés lesz. Akkor ne feleljen rá – mondta Tamás.

A lány derűsen bólintott. – Azt bizza rám!

– Szereti az édesapját? – kérdezte Tamás önkéntelenül lehalkítva hangját.

– Már azt hittem, hogy megint féltékeny – mondta a lány egy idő múlva. – Mert azt meg én nem kedvelem. Ami azt illeti, hogy szeretem-e az apámat... hát mérsékelten...

– Maga is? – kiáltotta Tamás elsápadva.

A cukrászda gyöngén volt megvilágítva, főképp az a rész, melyet a kereskedői udvariasság a szerelmespároknak szánt. – Maga is? – ismételte a fiatalember részvevően, s gyöngéden, végtelen tapintattal megfogta a lány kezét. Ez nem húzta el. A tárgyról nem esett több szó, de Tamás úgy érezte, hogy már csak mellszélességnyire van imá-dottjától, s csak rövid idő kérdése, hogy beérje. A hátralévő idő a férfias vallomások ideje lesz, a teljes bemutatkozása. De amikor bevezetésnek nagyokat hahotázva elbe-szélte Elzának – egy kevés öngúnnal csinósítva ki neveltséges szerepét –, elbeszélte az Otthon Körben esett kalandját, legnagyobb csodálkozására a lány egyszer sem nevette el magát szépen ívelt piros szájával, szürke szeme is mosolytalan maradt. – Mennyit vesztett végeredményben? – kérdezte fenséges tárgyilagossággal.

– Kereken húszezret – mondta a diák. – Mint egy gróf.

– Az egész nagyanyai örökségét?

– Igen – mondta a diák.

– Érdekes ember maga! Mennyi pénze van még a bankban – kérdezte Elza –, hogy ennyi hidegvérrel tudja elviselni ezt a veszteséget?

– Grófi hidegvérrel – mondta a fiatalember. – Egy fillérem nincs már.

– Érdekes – mondta Elza, királynői tekintetét lassan körüljáratva a homályos, szűk helyiségben, mintha zászlaja alá akarná szólítani a cukrászdában összesereglett jobbá-gyait, hogy védelmezzék meg az elmebaj pártütése ellen. Szerencsére nem gyűlt össze elegendő fegyveres. Ismeretségük óta először történt meg, hogy Elza ajkáról, ha csak egy percre is, eltűnt a derű, a villódzó, illatos szóke haj alatt a fejedelmi homlok be-felhősödött. – Csalódtam magában – mondta.

A fiatalembernek elállt a szívverése. – Elzike!

– Éretlenebb, mint amilyennek gondoltam – mondta a lány. Szerencsére a meg-bolygatott nyugalom csakhamar visszaköltözött arcára, melyről újra a régi, napfényes, rendíthetetlen derű sugárzott szét alacsony környezetére. – S maga családalapításra gondol? – kérdezte, biztató, komoly, meleg tekintetét vetve a fiatalemberre. – Ilyen éretlen fejjel feleségül akar engem venni?

A diáknak elállt a lélegzete meglepetésében. – Feleségül? – dadogta. – Feleségül, Elzike? Erről még nem beszéltünk.

Eszébe jutott, amit édesapja már annyszor megjövendölt neki: hogy egyszer olyan végzetes ostobaságot fog elkövetni, amelyet soha többé nem tehet jóvá. – Az istenért, Elzike – mondta, s ártatlan kék tekintetét az összenőtt, színtelen szemöldök alól megrettenve szegezte a lányra –, hát ez olyan súlyos bűn volt? Vagy azt akarta volna, hogy elhallgassam maga elől? Arra én képtelen vagyok.

– Még csak az kellett volna! – mondta Elza.

– Mert én magának mindent el akarok mondani magamról – kiáltotta Tamás, nagy, izzadt öklével az asztalra csapva.

– Ráér – mondta a lány. – Nem olyan sietős. Majd mindent elmond idővel. Szóval leittatták?

– Igen – mondta Tamás. – Nem is arra gondoltam, hogy most egyszerre kitergeitem maga előtt minden lelki szennyesemet, mert akkor igazságtalan volnék magammal szemben, mivel talán nem ismeri még eléggé jó tulajdonságaimat sem. Apám szokta mondogatni, hogy attól félt, egyszer valami végzetes, jóvátehetetlen ostobaságot fogok elkövetni, mert...

– Tényleg azt mondja a papája? – kérdezte Elza mosolyogva.

– De miért mondja? – kiáltotta a fiatalember vastag hangján, mely nem annyira terjedelmével, mint izgalmával egyszerre betöltötte az egész cukrászdát. – Halkabban! – mondta Elza. – De miért mondja? – ismételte Tamás halkabban. – Mert gyűlölöm a középszerűséget. Nyomasztó, kicsinyes korban élünk, egy században, mely a kispolgári szorgalom és kapzsiság verejtékétől bűzlik. Nézzen szét, sehol nyomát sem leli az emberi szellem igazi nagyságának, annak az alkotói erőfeszítésnek, mely minden nagy kort jellemzett, a görög hajnalt éppúgy, mint a legsötétebb középkort, annak az elszánt akaratnak a keze nyomát, hogy megváltoztassuk a világot. Mi legfőbb számba venni tudunk, leltározni, hogy a kor nyelvén beszéljek, a bankárok és kereskedők nyelvén. Vegye szemügyre a háború úgynevezett tisztító vérzivatarát: látott már ennél nyomorúságosabbat? Szatócsok ugranak egymás torkának, illetve ugrasztják egymás torkának rosszul fizetett kereskedősegedéiket és alkalmazottaikat. Van ennek a háborúnak eszméje? Tegyük fel: a szabadság? Vagy a hit? Az igazság? Ahogy Thuküdidész mondja: az erős megteszi, amit csak meg tud tenni, a gyöngye meg elszenvedi, amit el kell szenvednie. Tegyük fel, hogy Vilmos császár megnyerte volna a háborút: mit javított volna az a világon, hogy a németek gyarmatokat hódítanak, s meggazdagodnak, az angolok meg elvesztik gyarmataikat, s elszegényednek? A bolt gazdát és cégért cserélt volna, de az eredmény ugyanaz marad, a polcokról továbbra is a középszerűséget és a kicsinyességet árusítják. Miért szeressem én jobban a pocakos németet a pocakos angolnál? Ez a háború a felület tragédiája, nem a mélységé. Az egész korszak olyan lelkiismeretlenül felületes, hogy ki kellene hagyni a történelemkönyvekből. Ha csak tíz emberről tudnék a földön, akik azon törnék a fejüket, hogy miként lehet megvédeni az embert saját maga ellen, azaz eredendő tisztességét, a jó iránti hajlamait gazdaságilag vagy lélektanilag vagy akárhogy felerősíteni és kitenyészteni kártékony ösztönei rovására, mondom, ha csak tíz emberről tudnék, akik ezen a kérdésen gondolkoznának, akkor ki lehetne békülni azzal a gondolattal, hogy a szatócsok és újságírók korában élünk. De nem tudok ilyen tíz emberről.

– Még nem szóltak magának – mondta Elza.

– Még nem. Gúnyolódik, Elzike?

– Isten ments – mondta a lány. – Meglehetősen tetszik, amit mond.

– Van egy feltevés – folytatta a diák égő füllel –, amelyet sajnós még sokáig nem lehet majd tudományosan megalapozni. Huxley T. H. híres tétele szerint azok a testi különbségek, melyek az embert elválasztják a csimpánztól és a gorillától, nem olyan nagyok, mint azok, melyek a gorillát elkülönítik az alacsonyabb rendű majmoktól. Ha ez áll a testre, miért ne állhatna arra is, amit egy általános gyűjtőfogalommal értelemnek, léleknek nevezünk? S ebben az esetben az amorális állatok körén kívül feltételezhetünk egy másfajta, eredeténél fogva erkölcsös hajlamú állatot, melynek egyik korai változata a gorilla, egy későbbi változata az ember volna. De ez a feltevés kötelezettségekkel jár.

– Érdekes – mondta a lány. – Hány éves maga?

– Huszonkettő – mondta a fiatalember. – Elklandoztam. Én szeretem az embereket, Elzike, de nem szeretem XX. századbeli változataikat. Nem szeretem a kicsinyeséget, a szatócsszellemet, az alávaló csalások és hazugságok szennyét. Ezért nem foglalkozom közügyekkel, politikával. Mint már a Modern kávéházban említettem magának, életemet tudományos munkára szántam, melyet az emberi hitványság ugyan szintén kikezdhet, de azért nagyjából mégis módot ad rá, hogy önmagam tisztán tartsam, s egyben megkíméljem magamat a kegyetlenkedések és szenvedések látványától. Állampolgári életemben a mindenkori törvényekhez tartom magam.

– Érdekes – mondta Elza. – Gyalog fogok átmenni a Margit hidon, mert ma még semmit sem mozgottam. Elkísér?

– Vannak, akik rajongónak tartanak – mondta Tamás felháborodottan, kipirult arcra –, de ezek éppúgy tévednek, mint akik azt hiszik, hogy nincs bennem önismeret. Mindössze annyi igaz, hogy a világnak nem minden sértését érdemesítem válaszra, s nem védekezem minden támadása ellen. De egyébként a legszigorúbban reális alapról, a legjózanabbul, tárgyilagos ridegséggel szemlélem az embereket s eseményeket. A módszeres kételkedés a tudományos gondolkodás előfeltétele. Engem be lehet csapni, Elzike, de csak azért, mert engedem magamat.

– Mindig? – kérdezte a lány.

– Mindig – mondta Tamás.

A lány maga elé nézett, mosolygott.

– S tévedni sohasem téved?

A fiatalember a lányra nézett, s ártatlan, buta szemében s fehér fogain újra megcsillant az a megvesztegető, férfiasan nyílt mosoly, amellyel a legtöbb embert le tudta venni a lábáról. – Dehogynem tévedek – mondta nagyot nevetve. – Épp a napokban is. S ne adj’ isten még az is meglehet, hogy magában is tévedek, Elzike.

Elza rávetette sugárzó tekintetét. – Ne mondja!

Tamás leplezetlen imádattal bámult a lány arcába. – Csak egyben nem – mondta. – Abban, hogy imádom.

– Tényleg? – mondta Elza. – Maga ravaszabb, mint amilyennek látszik.

– Hát ebben aztán maga téved – kiáltotta Tamás. – Ravaszságból az istenek egy garas árát sem tettek a bölcsőmbé.

Alighogy kiléptek a cukrászdából, az Arany János utca sarkán szembetalálkoztak Balázsfalvi Boldogh Sándorral, a Pénzügyi Központ igazgatójával, aki szemüvegén át éles, fürkésző tekintettel felmérte Tamást, majd kalaplevéve megállította a fiatal párt. A fiatalember nem tudhatta, hogy ez a találkozás nem véletlen; imádottyja rendezte meg egy szándékosan nyitva felejtett ajtó segítségével, melyen át az igazgató előt-

te való nap meghallhatta, hogy délután fél hatra egy Nádor utcai cukrászdában talál-
kát ad egy Tompa Tamás nevű férfinak. Boldogh már hosszú ideje, több mint egy éve
egy helyben vesztegelt, s a lány azt tartotta, itt az ideje, hogy vagy átugorjon a keríté-
sen, vagy megforduljon; határozott nyilatkozat nélkül nem akarta még tovább elvesz-
tegetni vele az idejét. A mutatós, jó megjelenésű Tamás, bár a kelleténél fiatalabb volt,
alkalmasnak látszott arra, hogy kiugrassa a nyulat a bokorból. Igaz, a nyúl meg a kel-
leténél öregebb volt, ötvenedik éve körül járt, de mindent összevetve mégis kívánato-
sabb fogásnak tetszett egy vagyonos, de kereset nélküli egyetemi diáknál, s a lány tudta,
hogy korosodó férfiak számára nincs hegyesebb ösztöke egy fiatal vetélytársnál. A terv
első tétele bevált, az igazgató pontosan megjelent a csapdában. Hármasban sétáltak el
a Margit hid pesti hídfőjéig, itt a lány elbúcsúzott gavallérjaitól. – El ne felejtse szom-
baton elhozni azt az érdekes könyvet, amelyet ígért – mondta Tamásnak, kezét nyújtva.

– Miféle könyvet? – kérdezte a diák álmélkodva.

– Már elfelejtette?

Tamás egyszerre hallotta meg nevetését, s pillantotta meg karcsú bokáját, mely a
villamos lépcsőjére emelkedett. Elza a peronon nem fordult hátra, rögtön bement a
kocsi belsejébe, nevetésébe s bokájába zárva annak az izgalmas rejtvénynek a megol-
dását, melyet a fiatalembernek feladott. Ez annyira meg volt rökönyödve, hogy észre
sem vette, hogy Balázsfalvi Boldogh elbúcsúzott tőle. Nem tudott semmiféle könyvről.
Nem tudott arról, hogy szombaton, azaz harmadnapra találkozni fog Elzával. Másnap
reggel hivatalában felhívta a lányt. – Érdekes, megéreztem, hogy fel fog hívni – mon-
ta ez, s Tamás előtt, a kis asztalkán még a telefonkészülék is rezegni és sugározni kez-
dett csodálatos hangja érintésétől. – Jó is, hogy felhívott, mert holnap dolgom van, s
nem tudok magával találkozni.

– Nem tud találkozni? – hebegte a fiatalember. – Pedig milyen boldog voltam... S
akkor mikor látom?

– Majd én telefonálok – mondta a lány, s letette a kagylót.

A kis asztalkán a telefonkészülék elhomályosodott. De már másnapra újra fényt s
értelmet kapott. – Akar holnap, vasárnap találkozni? – kérdezte a csodálatos hang,
mely mint egy zenei katalizátor soha nem hallott dallamok kibocsátására biztatta a
diák szívét. – Legyen délelőtt tizkor a kapu előtt, talán felmegyünk a Svábhegyre.

– Kettesben?

– Nem hiszem – mondta a hang. – Valószínűleg Ilma is velünk jön, Kovalovszki
Ilma.

– S miféle könyvet hozzak magammal?

– Nem emlékszik?

– Nem – mondta Tamás.

– Maga mamlasz! – A hang nevetett, rögtön utána elhomályosodott a telefonkészülék.

Kovalovszki Ilma nem jött el, tehát a svábhegyi kirándulás is becserélődött egy bu-
dai Duna-parti rövid egyórás sétára, melynek befejezéseképp lenn a rakparton, a felső
sétány alapfalának árnyékába húzódva, szemben a zajló Dunával, melyben az óriás
jégtáblák tompa, kásás koppanásokkal haraptak egymás bokájába, a nagy, szabad, hi-
deg lehű téli ég alatt Tamásnak végre megengedettett, hogy megcsókolja szerelmesét.
A fiatalember szíve leirhatatlan boldogsággal telt meg, bár a tenyere egy kissé megle-
pődött: Elza dereka jóval szélesebb, izmosabb volt, mint amilyenek képelete sugallta.

Egy csodálatos hét következett ezek után, teli meglepetésekkel a fiatalember szá-
mára. Vasárnap abban állapotok meg, hogy legközelebb szerdán találkoznak, de mi-

után Balázsfalvi Boldogh igazgató hétfő délig még mindig nem tette szóvá Elza múlt heti Nádor utcai randevúját a fiatalemberrel, már hétfő délután megszólalt a telefon a Nagymező utcában, s a fiatalember öt órára a Pénzügyi Központ elé rendeltetett. Kedden délelőtt az igazgató hosszasan értekezett szobájában titkárnőjével, délután a Nagymező utcai telefon lemondta a másnapra kitűzött találkát. Csütörtökön Boldogh igazgató egész nap szótlán és mogorva volt, s délután ötkor Tamás – aki egyik ámulatból a másikba esett – sürgős meghívást kapott, hogy legkésőbb egy negyedóra múlva legyen a Fürdő utcai cukrászdában. Három napig mindennap találkozott Elzával, a telefon is naponta felmagasztosult, volt úgy, hogy kétszer is napjában. Vasárnap délelőtt Boldogh igazgató titkárnője kíséretében egy rövid sétára szánta rá magát a budai Duna-parton, Tamás tehát legnagyobb meglepetésére otthon maradt. E hisztérikus napok után csendes hét következett, melynek folyamán a fiatalember legnagyobb megdöbbenésére egyszer sem láthatta szerelmét, aki mérlegkészítés miatt minden nap késő estig el volt foglalva az irodában, s utána túlságosan kimerült volt, hogysen még szerelmi találkára mehetett volna. Hétfőre azonban elkészült a mérleg. A telefon újra megszólalt. – Ötre értem jöhet – közölte a lány.

– Mi az... sóhajtott, Elzike? – kérdezte Tamás.

– Érdekes ember maga – mondta a lány. – Miért sóhajtottam volna?

– Úgy tetszett – mondta Tamás.

Elza estére szokatlanul lágy, borongós hangulatban volt. Újra kimentek a budai Duna-partra. Az idő is puhább, békülékenyebb volt, mint két héttel ezelőtt, első ittlétükkor. A jég zömében már leúszott a Dunán, már csak itt-ott bukdácsolt egy-egy kisebb, szürkén csillámló tábla a rohanó sötét folyó közepén; lent, a rakparton is teljesen elolvadt már a hó, néhol a fal tövében fehérlett még egy-egy halom, mint a tél utolsó, földre heveredett kuvaszai, egy-egy kis kupac, mint egy földre ejtett puha női zsebendő. Odaát sárgán vonult a pesti part lámpasora. A Parlamentben néhány ablak ki volt világítva. A hatalmas folyó egy-egy aprócska érthetetlen hullámában olykor megbuktatta magát egy lámpás buzgó fényecskéje, s egy perc múlva, mintha elunta volna, már ki is aludt; a mulandóság gyöngéden vigasztaló bája ülte meg az egész nagy éjszakai tájat. Langyos szél fűjt.

– Szép este van – mondta Tamás a maga közönséges modorában.

Elza a sötét rakparton nem sugárzott olyan érthetően, mint megvilágított helyeken. A hangja is mélyebb volt. – Szép – mondta.

– Lelkesítő – mondta Tamás.

– Az ember csak ilyenkor érzi igazán, hogy milyen elhagyatott – mondta a lány.

– Mi baj van, Elzike? – kérdezte a fiatalember ijedten.

– Maga nem tudja – mondta a lány –, hogy mit tesz az, ha az embernek nincs anyja.

(A regény további fennmaradt része a Holmi 1995. szeptemberi számában olvasható.)

FIGYELŐ

A HALLGATÓ GONDOLKODIK

**A Léner-vonósnégyes
Brahms-felvételei,
1928–1933**

Johannes Brahms: Vonósnégyesek, Op. 51, 67;

Klarinétötös, Op. 115.

Léner-vonósnégyes (Léner Jenő, Smilovits József,

Róih Sándor, Hartmann Imre)

Charles Draper – klarinét

EMI Classics 7243 5 664222 2 5

Références

Mi is a tulajdonképpeni célja a hanglez-
készítésnek? Megpróbálkozni megteremteni
az örökkévalót, az egyedit, a felülmúlhatat-
lant vagy egyszerűen dokumentálni egy pá-
lya bizonyos fontosabb állomásait? Ám ezt a
kérdést magára a zenei előadó-művészetre
vonatkoztatva is föltehetjük. Arra az előadó-
művészetre, amely talán soha nem volt
ennyire veszélyben, mint éppen most, ami-
kor látszólag virágkorát éli. Mellesleg ez nem
is olyan nagy csoda, hiszen mi történik? Mit
csinál egy jobb zenész, ha rendesen meg akar
élni? „Kiképzési időszaka” után rögtön azt te-
szí – legalábbis a túlnyomó többség –, amit,
úgy mond, elvárnak tőle; a szokásosnál jóval
finomabb érzékrendszerével nemcsak a mű-
vekben rejülő előadási lehetőségeket szimatol-
ja ki biztosan, de a piac pillanatnyi igényeit
is. Akik azt hiszik, hogy a művészek valami-
féle álomvilágban élnek, s „nem halhatnak meg,
nem szabad, amíg meg nem találták a tisztaságot”,
azok alaposan tévednek. Kőkemény írott és
íratlan törvények szabályozzák tevékenységü-
ket, viselkedésüket, talán még a hozzáállásu-
kat is. A marketing nem csupán a kulisszák
mögött zajlik, beleépült, beleépül egyre erő-
sebben és erősebben a művészek tudatába, s
ehhez nem kevés segítség érkezik a hallgató
számára jószerivel láthatatlan éceszgéberék-

től, a főszereplők körül sürgölődő impresz-
száriók, rádiós, televíziós szakemberek népes
hadától. Az imázs megteremtése ma már
nemcsak fontos: elengedhetetlen, ha a mű-
vész tényleges helyet óhajt magának szorítani
a konjunktúrában. Hogy mit és mennyit ve-
szít közben, hogy a fent említett tudatból mi
szorul ki mindezek miatt, csakis ő maga tud-
hatja.

Azt hinné az ember, hogy mindezt a hu-
szadik század második felének felgyorsult
élettempója idézte elő, s nem mindig volt így.
A Léner-vonósnégyes 1928–1933 között ké-
szült, újonnan kiadott Brahms-felvételei ép-
pen ennek ellenkezőjét bizonyítják. Ha a kez-
detben feltett kérdés szemszögéből vizsgáljuk
a lemezen hallható produkciókat, nyilvánva-
ló, hogy a húszas-harmincas években pályája
delelőjén álló kvartett pontosan tudta, mikor
mit kell tennie karrierjének minél hosszabb
időre való prolongálásáért, hírnevének öreg-
bítéséért. Szinte magától értetődő, hogy
Schoenberg vagy Bartók művei nem illesz-
kedhettek a képbe, de rejtély, hogy miért
nem volt mindez összeegyeztethető olyan
Brahms-felvételekkel, amelyek Lénerék vi-
tathatatlan hangszeres tudása, tagadhatatlan
mesés együttjátéka mellett magukat a
műveket is méltóképpen reprezentálják.
Mert – siessünk leszögezni – a legendás
együttes ezen a területen egyértelműen ku-
darcot vall. Mintha valamiféle homályos, ta-
lán nem is száz százalékig vállalt preconcep-
ciót éreznénk az interpretáció hőfokának, az
intenzitás adagolásának meghatározásában.
Hogy ebben a zenében mérhetetlenül több
van, azt szavakkal le sem lehet írni. Kertelés
nélkül ki kell mondani: kevés, egyszerűen ke-
vés az emóció, kissé tudálékos a formaépítés,
túlságosan is programozottságízűek azok a
kottában lejegyezhetetlen apró finomságok,
hangulatváltások, amelyek nélkül Brahms ta-
lán nem is volna Brahms. Enyhe malíciával
azt lehet mondani: négy professzort hallunk,
akik ráadásul egymással sem egészen elége-

ettek, már ami a pontos, rendes, „tüchtig” magatartást illeti. Ha csupán az A-MOLL VONÓSNÉGYES első tételének expozícióját – mint a szerzőre legjellemzőbb anyagot és kidolgozási technikát – vesszük górcső alá, azonnal feltűnik egyfajta objektív távolságtartás, amely semmiképpen sem egyeztethető össze a brahmsi sűrített dramaturgiával. Nincs az a profizmus, amely pótolhatná a teljes hangulati és stínskála megjelenítését, amelynek két végpontja még ebben a rövid részletben is hihetetlenül messze van egymástól, az elfojtott suttogástól az örvénylő fájdalom elementáris erejű kitöréseig terjed. De esetünkben nemhogy drámaiságot, de egy tisztességes risolutót sem találunk, s természetesen szó sincs arról, hogy ebből bármi is a korabeli felvételtechnika számlájára írható. Mintha a négy művész tudatosan kerülné a sarkított megoldásokat, noha másfelől letagadhatatlan, hogy tipikus század eleji játékot hallunk, amely papíron nyilván közelebb áll az ősföráshoz, mint a mai előadók produkciói. De vajon tényleg közelebb áll-e? S ha igen, melyikhez? Nemritkán az az érzésünk támad: a vonósnégyesjáték sajátos beltenyészetében nyerhetünk bepillantást, akarva-akaratlan olyan titkokat lesve el, amelyek, meglehet, hallatlanul izgalmasak lehetnek bizonyos közvetlenül érintettek számára, ám a brahmsi életműhöz, a szerző legszerencsétlenebb periódusában kínnal-keservvel megszült s végül mostohagyermek voltuk ellenére a mester műhelyéből mégiscsak remekművekként kiröppenő kvartettekhez mérve mindez jelentéktelenné válik. Az ideális szólamarányok nem tudnak igazi akusztikai varázslatot életre hozni, a formában történő intellektuális bogarászás nem vezet a művek egészének galléron ragadásához; még olyasféle „csoda” sem jön létre, hogy a mű végén egyszerre csak minden értelmet nyer, az összes, addig feleslegesnek ítélt elem vagy megoldás hirtelen, mint a nagy regényekben, a helyére kerül, az egész vonzatában nyerve el igazi hitelét. S akkor még nem is beszéltünk a műveket körüllegő legenigmatikusabb összetevőről, Brahms balul sikerült, soha nem realizált operatervéről, amelynek lecsapódásai – talán a RINALDO KANTÁTA kivételével – egy művében sem olyan konkrétan kitapinthatók, mint

éppen az op. 51. két darabjában. Elvárható egy vonósnégyes tagjaitól, hogy mindezekkel tisztában legyenek? Igenis, elvárható, ha ugyan nem megkövetelhető. A szerzők végső soron nem műfajokat műveltek, hanem zenét írtak. „Mit törődöm én a maguk bolond hangszerével, amikor komponálok!” – fakadt volna ki állítólag Beethoven az egyik művét lejátszhatatlanul nehéznek minősítő hegedűs előtt. Egyáltalán nem nagyképcség, ha egy zeneszerző így gondolkodik: amennyiben valaki vállalkozik más művének előadására, akkor nincs mese, annak szolgálatába kell lépnie, természetesen saját szabad akaratából. Ha a mai lemezhallgató felteszi a nagy rivális Busch-kvartett által a harmincas években készített Brahms-vonósnégyesek felvételeit, meglepetéssel tapasztalja, hogy Buschék előadásának minden momentuma a művekből és csakis a művekből bontakozik ki. Ezeknek tükrében a Léner-vonósnégyes játékának látványos egyszerűsége, purizmusa, „leszűrtsége” mögött kiábrándítóan sejlik föl az alapvetően iskolás hozzáállás. Ami néhányszor odáig sem terjed, hogy értetlenség esetén legalább a szerző által kínált fogódzkodókat – akcentuálási, dinamikai és frazeálási utasítások – elfogadják.

Nem jobb a KLARINÉTÖTÖS előadása sem. Indokolatlan lassítások, a formai építkezést nemegyszer ugyancsak felborító agogikák zavarják az előadás menetét. A harmadik tétel szentivánéji álomzenéje helyett nagyon is föld-, sőt verejétkszagú megközelítést hallunk, ami inkább egy esős, szürke hétköznap hasogató ízületi fájdalmaktól súlyosbított reggelére emlékeztet. Nem szólva arról, hogy a klarinét szólama nem tud összeolvadni a vonósnégyes játékával, pedig ez az első és utolsó tételben különösen fontos lenne. A szintén preconcepcióízű, álcigányos rubatók ma már mosolyra készítenek, ugyanakkor fájó módon hiányzik a kohézió: talán ez az előadás sínyle meg legjobban a maximum négy és fél perces lemezoldalak limitjéből fakadó szűkségállapotot. A recenzius szinte már restell ismét Buschék KLARINÉTÖTÖS-felvételével mint pozitív példával előhozakodni. Gyanítható, hogy a különböző hanghordozókon már szerte a világon újra és újra publikált Busch-felvételek ismételt kiadása helyett az

EMI a Brahms-évre való tekintettel olyan archív anyaggal is elő kívánt rukkolni, amely régen került piacra.

Az összbonyomást csak részben enyhítetik a lassú tételek éneklő kantilénái, az intonáció tisztasága, a megkérdőjelezhetetlen hangszeres tudás. Ám mit ér mindez, ha mondjuk az A-MOLL VONÓSNÉGYES 3. tétele nyögvenyelős, okoskodó olvasatának erényeként kell említeni? Hitelesítheti-e bármiféle tökéletes összjáték a C-MOLL VONÓSNÉGYES 3. tételének felületes megközelítését, elkapkodott tempóit, lesimított indulatait? Körüljárhatjuk, mindenhol szemügyre vehetjük-e Lénerék vezetésével a B-DÚR VONÓSNÉGYES utolsó tételének még brahmsi mértékkel is megrendítő, lelkiállapotunk hőmérőjének higanyszálával szelíden játszadozó főtémáját? Feledtetheti-e a mégoly összezsírozott együttjáték a stílusban való biztonságos kalauzolás utáni hiányérzetünket? Bizony nem. A hallgató nem adja át magát önfeledten a muzsika mákonyának, nem áll föl ezután elégedetten a karosszékből, hanem ott marad, és gondolkodik. Sőt egyre tovább gondolkodik. Nem feltétlenül azon, miért is adott ki éppen erre a két CD-re annyi pénzt, noha egy kicsivel többért a műveket már HIFI-minőségben is megkaphatta volna, esetleg érdekesebb/értékesebb előadásban. Hanem inkább olyasmiken: érdemes-e egyáltalán az optimumot keresgélni? Nem csupán illúziót dédelgetünk, amikor olyan előadásra várunk, amely minden szempontból megfelel elvárásainknak? Nem vagyunk-e máris igényesebbek, mint azok, akiktől ezt olyan nagyon szeretnénk? Tulajdonképpen meddig időszerűek még ezek az igények?

Kocsis Zoltán

Hibaigazítás

Novemberi számunkban, az 1542. oldalon Gervais-François Couperin XVIII. Lajos trónra lépte alkalmából szerzett zeneművének magyar címébe sajtóhiba került. A helyes cím: FRANCIAORSZÁGBA A BOLDOGSÁG VISSZATÉR.

MI VAN A FEDŐRÉTEG ALATT?

Johannes Brahms: Négy szimfónia, Váltakozatok egy Haydn-témára, Tragikus nyitány, Akadémiai ünnepi nyitány
Berlini Filharmonikusok,
vezényel Nikolaus Harnoncourt
Teldec

Johannes Brahms: Hegedűverseny, Kettősverseny
Gidon Kremer (hegedű), Clemens Hagen (celló)
Amszterdami Concertgebouw Zenekar,
vezényel Nikolaus Harnoncourt
Teldec

AZ IDEGEN SZAVAK ÉS KIFEJEZÉSEK SZÓTÁRA szerint a *patina*: 1. fémek vagy fán oxidáció folytán keletkező elszíneződés vagy lerakódás, amelyet díszítő szándékkal, olykor mesterségesen hoznak létre; 2. valaminek a múltból, a hagyományoktól, az ősöktől megszentelt, becsessé, értékessé tett jellege. Amikor a négy Brahms-szimfóniát tartalmazó, szeptember végén megjelent kompaktlemezeinek kísérőfüzetében Nikolaus Harnoncourt saját munkáját jellemezve azt mondja: „*nagyon sok patinát kellett levakargatni, mint a régi szobrok-ról*”, nyilvánvalóan egyszerre hivatkozik a szó mindkét jelentésére, a gyakorlatiasra éppúgy, mint az átvitt értelműre. 1876, az ELSŐ SZIMFÓNIA bemutatója óta a zenekari praxis mindennapjai Brahms szimfonikus műveinek előadása terén számtalan apróbb-nagyobb torzítást örököltünk az utókorra – s mint tudjuk, az önkényességeknek mindig csupán néhány esztendő kell, hogy hagyománnyá nemesedve legitimálódjanak. De e százhusz év nemcsak a kottafejek, hanem a *brahmsi jelenség* értelmezése terén is kitermelte a maga patináját: címkékkal és anekdotákkal, egy sematizált és sarkított személyiséggel, az alkotói termést általában nem a saját törvényei szerint, hanem legtöbbször valaminek az ellenpólusaként ábrázolva.

Handlemezéletművének újabb fejezetével tehát Harnoncourt ismét restaurátorként lép színre. Ám ezúttal a szituáció két fontos szempontból is más, mint a szimfonikus alaprepertoár általa korábban lemezre vezényelt egyéb szerzői – például Beethoven,

Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner – esetében.

Az első szempont önmagán túlmutató, szinte jelképes. E Brahms-felvételeken az *előadó-művészet első nagy historikusa* találkozik a *zenetörténet első nagy historikusával*. Arról természetesen lehet vitatkozni, hogy Harnoncourt muzsikuskalkata, előadói temperamentuma mennyire alkalmas Brahms érzelmvilágának közvetítésére, arról azonban aligha, hogy a két *szemlélet* pompásan egybevág. Brahms előtt Mendelssohn, Schumann munkásságában is felfedezhetjük a múlt iránti érdeklődést, ám ez az egy generációval korábbi vonzódás még alapvetően érzelmi alapokon álló, romantikus gesztusú, részben jóvátélszerű. Brahms a zenetörténet első nagy alkotója, akinek esetében félreérthetetlenül és egy teljes életmű vörös fonalaként van jelen a múlt feldolgozásának, régi és új szerves egybekapcsolásának törekvése, mégpedig olyan *tudományos igény*vel, mely a maga korában egyedülálló. Brahmsnak Eduard Marxennél folytatott tanulmányai a kezdeteket fémjelzik csupán, a zeneszerző későbbi fejlődése szívós önképzés eredménye. Az a mód-szerűség, mellyel a múlt mestereit megismerte, és technikáikat-műfajukat elsajátította; az a tudatosság, mellyel kéziratokat tanulmányozott, másolt és gyűjtött; az az érdeklődés, mellyel folyóiratokat olvasott, a kor kritikai kiadásainak előfizetője sőt közreadó munkatársa volt; az a tapintat, mellyel népdalfeldolgozásaiban a folklórnyersanyagot részesíti előnyben, fegyelmezetten mérsékelve az alkotói hozzátelet – minde elölegezi a XX. század modernjeinek gondolkodását, és várakozást ébreszt a találkozás iránt egy későbbi kor olyan rokon szellemével, mint amilyen Nikolaus Harnoncourt.

A második szempont, mely e Brahms-interpretációkat Harnoncourt egyéb, szintén az alaprepertoárt birtokba vevő felvételeitől elkülöníti, bár az összképpel kapcsolatos, mégis gyakorlatias. Harnoncourt klasszikusromantikus lemezeinek hozama általában az, hogy ingergazdagabbak, részletesebbek, erőteljesebbek a szokványosnál: megmozgatják a műveket, kontrasztosabb és élénkebb portrét rajzolnak róluk. A négy Brahms-szimfónia új felvételeinek többszöri végighallgatása után az a benyomásom, hogy a karmester ezúttal

mást érzett feladatának: nem az élénkítést, nem az ingergazdagság fokozását, hanem csitítást, mérséklést. Ezek az előadások mintha szavak nélkül is azt sugallnák, hogy az elmúlt egy és egynegyed évszázad Brahms szimfóniáit túldimenzionálta, önkényesen hozzátilizálta egy olyan sablonhoz, melynek e művek nem felelnek meg, és soha nem is akartak megfelelni – és persze közben nem vette észre azokat a hangsúlyáthelyezéseket, tétel-típusok vagy dramaturgiák módosítását, melyeket Brahms kevéssé látványos, érzékeny figyelmet megkövetelő eszközökkel hajjt végre.

A kevesebb tehát több; a széles gesztusokat elhagyva forduljunk a művek belső történései felé – mondja Harnoncourt négy szimfóniafelvétele. Ennek az előadói magatartásnak szembetűnő példája az, ahogyan az ELSŐ, MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA scherzo funkciójú tétele, a MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA nagyformája, valamint a NEGYEDIK SZIMFÓNIA nyitótétele itt és most elénk tárul. Ami a többtétéles hangszeres nagyformák (szonáta, vonósnégyes, versenymű, szimfónia) értelmezését illeti, Brahms életművében – főképp az érett és kései korszakban – újra és újra visszaköszönnek ama tételek, sőt teljes művek, melyek arról tanúskodnak, hogy szerzőnk e négytétéles struktúráknak csupán egyetlen tagját, a lassút értelmezi hagyományosan, a két saroktéttel és a tánc-téttel gyakran akad egyéni, új mondandója. Jellegzetes és minden műfajban kimutatható a szokottnál mérsékelt tempójú és gesztusvilágú brahmsi nyitótétel (B-DÚR VONÓSHATOS, E-MOLL CSELLÓSZONÁTA, G-DÚR és A-DÚR HEGEDŰSZONÁTA, H-MOLL KLARINÉT-ÖTÖS) és zárótétel (ESZ-DÚR KLARINÉTSZONÁTA) típusa; különálló brahmsi vívmánynak tekinthetjük a kettős arculatú nyitótételt, mely nem felel meg a szokott gyors Allegro-zene követelményeinek, hanem kontemplatív és heroikus elemek folytonos váltakoztatására épül (MÁSODIK SZIMFÓNIA, HEGEDŰVERSENY, B-DÚR ZONGORAVERSENY, NEGYEDIK SZIMFÓNIA). Végül ismerünk olyan, a scherzo helyi értékén álló Brahms-tételeket, melyek érezhetően ezt a funkciót kívánják betölteni, de a hagyományokhoz képest ismét csak mérsékelt temperamentummal (ELSŐ, MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA). Az előadói gyakorlat nem mindig elég érzékeny e kifinomult

aránymódosulások iránt: legfigyelmesebben talán a kamarazenei hangversenyek és hanglemezek reagálnak a brahmsi tempó- és tételkaraktereknek (s ily módon néha egész művek dramaturgiájának) a konvenciótól való eltéréseire, legnyersebben pedig általában a szimfonikus és versenymű-megszólaltatások nivellálnak.

Harnoncourt lemeze e finom eltéréseket helyezi vissza jogaikba. Értelmezésében döntő szerepet játszik, hogy az ELSŐ, MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA scherzo funkciójú tételét árnyalatnyival sem engedi élénkebb tempóval és dinamikával megszólalni, mint ahogyan a partitúra előírja, s így felszínre segíti e három szimfónia műfaji sajátosságát: azt, hogy a saroktételek kemény szimfonikus héja alatt két lágy, karakterben egymáshoz viszonylag közel eső, intermezzo típusú tételt tárnak a hallgató elé (az intermezzo Brahms kulcsműfaja, s a többtételes nagyformákba való beemelése sem várat magára a szimfóniákig, hiszen ezzel kísérletezik már az op. 1-es, öttételes F-MOLL ZONGORASZONÁTA második, harmadik és negyedik tétele is). Annyi más karmesterrel ellentétben Harnoncourt nem járhatja csúcsra a MÁSODIK SZIMFÓNIA nyitó Allegro non troppoját (egyáltalán: az ilyen és ehhez hasonló tempómegjelölések olvastán számára Brahms esetében mindig a mérsékletre intó *non troppo*k és *ma non tanto*k fontosak), s így nem herdálja el az olykor valóban paroxizmusig jutó finálé indulati tőkét. A monumentalizálás és túldimenzionálás ellen ható karmesteri koncepció szép példája a HARMADIK SZIMFÓNIA előadásának egésze: itt is a „ne többet, csak annyit!” elv érvényesül. A pátosszal és akcentusgazdagon megszólaló nyitótétel után a klarinét-fagott kvartettel induló C-dúr Andante, majd a cselló-kantilénás c-moll Poco allegretto szelídnél is szelédobb megfogalmazású, hogy Harnoncourt végül a fináléban is meglehetősen takarékosan adagoljon tempót és dinamikát, s az egész tétel legfontosabb élményévé az utolsó negyven ütem, a kóda végletekig finomult hangzásélményét, a hegedűk éteri, semmibe vesző mixtúrás tizenhatodmozgását avassa. Az összhatás ismét azt hangsúlyozza a műben, ami (kiváltképp az „akadémikusnak” és „konzervatívnak” bélyegzett Brahms portréjához képest) abszolút szokatlan: egy heroiz-

kusan induló, ám a nyitótétel erejéhez-aktivitáshoz többé soha vissza nem találó, lehajló érzelmi és indulati ívű szimfónia rendhagyó dramaturgiáját.

Az eddigiekből kiviláglik, hogy ez a lemezalbum nem annak való, aki a nagy hangtömegek és az erőteljesen dramatizált gesztusok Brahmsát szereti. A figyelem léptékváltását, az előadásmód aprólékosságát szolgálja az is, ahogyan Harnoncourt a hangzással és a metrikával bánik. (E ponton érdemes hangsúlyozni, hogy a lemezen Harnoncourt partnerei a Berliini Filharmonikusok. A karmester – aki a zenekart 1991 óta rendszeresen vezényli – maga vágyott arra, hogy a Brahms-szimfóniákat éppen velük vehesse lemezre, a hallgató mégis úgy érzi, ez az együttműködés, mondhatni, pikáns. Mert egyfelől igaz, hogy a Berliini Filharmonikusok a megalakulásukat, 1882-t követő években a Brahmsot személyesen is ismerő és zenéjét beavatottként értő muzsikuskok – Hermann Levi, Hans Richter, Arthur Nikisch – valóságos találkahelyétől szolgáltak, sőt maga Brahms is vezényelte az együttest, ám másfelől az is igaz, hogy működésüknek második világháború utáni szakaszában, a Herbert von Karajan tevékenysége által fémlített bő három évtizedben a Berliini Filharmonikusok a nemzetközi zeneélet egyik legjelentősebb patinatermelő nagyüzemeként funkcionáltak, még ha az itt termelt patina a legnemesebbek közé tartozott is.) A Berliniek hangzása Harnoncourt irányítása alatt a szokottnál talán kevésbé fényes és kevésbé zengő, viszont több melegséget áraszt, s többször invitálja a hallást a szólamszóvet apró belső mozgásainak sűrűjébe. A karmester nagy figyelmet fordít a fúvókra s velük együtt a zene kamarazenei megmozdulásaira, s különös kedvét leli a rézfúvókban, melyeknek megszólalása, kivált a kürtöké, olykor szokatlanul „natúr”, tudatosságot sejtetően nyersebb a szokottnál (NEGYEDIK SZIMFÓNIA). Ami a metrikát illeti, ennek értelmezése terén is tanítanivalóan fontos a (mint legutóbb a Schumann-szimfóniák esetében, ezúttal is hangversenyen rögzített) felvételek hozama. A *Synkopkomponist*nak csúfolt Brahms, aki – mint Harnoncourt is hangsúlyozza – kifogyhatatlan örömforrást talált közönségének félrevezetésében, gyakran és mesterien alkalmazza

(ezerféleképpen) ugyanazt a tudós tréfát: a hallgató ütem súlyérzetének elbizonytalanítását. A legtöbb karmester elrontja ezt a játékot azzal, hogy a bizonytalan biztosra váltja, a rossz ütemrészre eső hangsúlyokat olyan intenzitással szólaltatva meg, hogy a művet partitúra nélkül követő hallgató öntudatlanul korrigál, súlyérzete *áthelyeződik*. Harnoncourt nem poényilkos, hanem Brahms delikát tréfáinak értője: tudja, hogy a metrikai csalafintaságok közege az a lebegés, melyben a hallgató érzékeli a súlyt, de ugyanúgy érzékeli azt is, hogy a súly *rossz helyen van*, fő élménye tehát épp az a feszültség, talajtalanság, melynek állapotát a zeneszerző elő akarta idézni. Egy mondatot megérdemelnek Harnoncourt hangsúlyai is: ezektől nem idegen bizonyos népiesség; az előadások egyes részleteiben az értelmezés mer a szokottnál vaskosabb, olykor kifejezetten tenyeres-talpas lenni.

A MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA egészének értelmezéséről és részleteiről már esett szó. Az ELSŐ SZIMFÓNIA nyitótételét és fináléját egyaránt jellemzi, hogy a zene belső lüktetését, izgalmát az előadás a mindent átölelő nyugalom foglalatába helyezve éli meg és közvetíti; a két középső tétel a MÁSODIK és HARMADIK SZIMFÓNIA intermezzoelve szerint szólal meg. A NEGYEDIK SZIMFÓNIA nyitótétele, amellet és annak ellenére, hogy tempóvételével nem tagadja meg a mérsékelt pulzusú nyitótétel brahmsi típusát, meglepően erőteljes és feszes. Az Andante moderato őszi pasztoráljában a szokottnál jóval kevesebb a köd, igaz, a hegedűk magasba emelkedő dallamai is kevésbé hevülnek át – inkább világítva, mintsem melegítve. Az Allegro giocoso tréfája nyers, a partitúralapok közül olykor elővillan a szatírvigyor, a szimfóniát záró ostinatotétel pedig (Harnoncourt műfaji indoklással elhárítja a passacaglia elnevezést) a maga dermesztő hangulatával és különlegesen célratoró formálásával, mintegy összegzőként, a Kérlelhetetlennel való szembenézés zenei metaforáját állítja elének.

A TRAGIKUS NYITÁNY, valamint nevető párdarabja, az AKADÉMIAI ÜNNEPI NYITÁNY a lemeznek az a két produkciója, melyben legkevésbé érzem az újraolvasás felfedezőkedvét – különösen az előbbi tart távolságot a hallgatóval (lehet, hogy véletlen egybeesés, de az

összes felvétel közül ez az egyetlen, amely nem hangversenyen készült). Viszont még nem hallottam olyan élőnek és gazdagnak a VÁLTOZATOK EGY HAYDN-TÉMÁRA megfogalmazását, mint ahogyan Harnoncourt keze alatt felhangzik. Már a témaexpoziáció lefegyverez, mikor a megszólalás módjával és a téma lejtésével egyszerre sugall világi és szakrális hangulatot: fúvós divertimentozsánert és csoportos zarándokéneket. Nem ismerek előadást, mely ily bátran támaszkodna az itt érvényesülő s variációs tételek esetén rendhagyó, az egyetlen kötelező minore tétel helyett folyvást (egy pont kivételével teljesen szabályosan) maggiorét-minorét váltogató hangnemdramaturgiára. Plasztikusan kirajzolódnak az egyes tételek mögött meghúzódó műfajok is: az 5. tétel scherzója, a 6. vadászzenéje, a 7. sicilianója. És szintén nem hallottam még a műnek előadását, melyből ilyen nyilvánvalóvá válhatott volna, hogy a finálé ostinatoformája a maga emelkedő ívével, hallatlan összefogottságával a NEGYEDIK SZIMFÓNIA zord zárótételének derűs és kisebb léptékű műfaji előtanulmánya. Mindkét tétel az örökévalóságba néz – sugallja Harnoncourt előadásmódja –, csak más tekintettel. Míg a szimfóniafinálé azt ismételteti: „halál”, a korálvariációk zárótétele azt: „Isten”.

A Teldec a szimfóniák háromlemezes dobozával egyidejűleg jelentetett meg egy szóló kompaktlemezt, melyen a Joseph Joachimnak írt két versenymű, az 1878-as ajándék, majd az 1887-es engesztelő ajándék: a HEGEDŰVERSENY és a KETTŐSVERSENY szerepel. Mindkettő hegedűse Gidon Kremer, akihez a KETTŐSVERSENY csellószólamában a Magyarországon is többször fellépett Hagen-vonónégyes kiváló csellistája, Clemens Hagen csatlakozik. A felvételek, akárcsak a szimfóniákéi, ezúttal is hangversenyen készültek, a helyszín azonban itt Amszterdam, a kíséző együttes a Concertgebouw Zenekar.

Mindkét előadás esetében akad kulcsszó, mely a művészi felfogás zárában könnyedén fordul. Kremer HEGEDŰVERSENY-interpretációja esetében ez a szó az *egyensúly* – kétféle értelemben is. Egyensúlyt teremt Kremer és Harnoncourt a mű leghatalmasabb (és minden tekintetben emblematikus) tételének tempó- és karakterértelmezésében: nem szé-

lesíti túl az áramlás medrét, nem mélyíti epikussá a lélegzetvételt, de határozottan érezeti a nyitótételnek a szokványos versenyművek Allegróitól eltérő időmértékét (persze ismét ott áll egy *non troppo* a tempómegjelölésben...). Egyensúly érezhető a magánszólam szerepének felfogásában is. Sok hegedűs nem tudja, mihez kezdjen az első két tétellel: akad, aki rájátszva a mű hajlamaira, már-már önkéntes száműzetésbe vonul, más a kompozíciónak ellenszegülve „versenyművebb versenyműként” igyekszik tolmácsolni a brahmisi D-dúrt, mint amilyen az valójában. Az ötvenéves Kremer érett, jelentős muzsikusként kikerüli a szélsőségek buktatóit, s gazdag hangján, kifinomultan intellektuális előadasmódjával és ugyanakkor erős tartásával az egyenlők közötti elsőként játssza szólamát (a hagyománytól való eltérést ezen a felvételen a finálének a szokottnál frissebb tempóvétele és energikusabb előadasmódja képviseli, valamint az, hogy a cadenza ezúttal nem Joachimé – mely úgyszólván összenőtt a művel –, hanem a Kremer által az utóbbi években felfedezett és előszeretettel játszott George Enescutól származik).

Kamarazene: ez lehetne a másik előadás kulcsszava. A két szólista megnyilvánulási

módja a teljes mű során a párbeszéd. Ez a dialógus a nyitótételben energikus, sőt indulatos, az Andantéban bizalmas, a daktílikus sodrású finálékban kiegyensúlyozott. Kremer és Hagen játékában egyszerre munkál a manapság divatos felfokozott hangzásigény, a virtuozitás lehetőségeinek kiaknázására irányuló törekvés és a KETTŐVERSENY közismert melódiabősége felé forduló érzéki élvezet, mely mint fizikai közegben, úgy merítkezik meg az áradó dallamokban. Harnoncourt a NEGYEDIK SZIMFÓNIA felvétele mellett e kompozícióban engedi leginkább szabadjára a zenekari zengést – úgy látszik tehát, a kései szimfonikus Brahms decibeljeiről árnyalatnyit másképp gondolkodik, mint az egy évtizeddel korábbi termés esetében. A szimfóniák felvételét a két versenyművel összehasonlítva azt figyeltem meg, hogy az újraértelmezés és a konvencióval való szembehelyezkedés igénye ez utóbbiakban mérsékeltebb – ez azonban inkább kommentár nélkül fogadható sajátosság, mintsem a két felvételt rangsoroló értékmérő: talán a karmester úgy véli, az előadói gyakorlat a versenyművekben kevesebb kárt tett, mint a szimfóniákban.

Csengery Kristóf



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány és a József Attila-alapítvány támogatásával jelenik meg