

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 közmondásbeli 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 városnévbeli „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-dominánszeptim 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 műzenét, 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 legeslegutolsót is tökéletesen agyonnyútták 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, tájjellegűviseletdalszövegképűletnyomató 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 kidőlésig és a teljes elterülésig. Ezek a kóruserdők 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 foszlányával, 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 effélét, 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, nőjenek 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, gyáarak 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 cseréptető 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 Berget 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 abszurditás 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-