

Balázs István

KURTÁG*

Kurtág zenéje *szép* zene, és hangsúlyozott szépsége révén akkor is markánsan világnézet-hordozó, ha nincsen benne semmi „ideologikusan” megkomponálva. Sugárzik belőle – szépsége révén – a József Attila által „szerkesztői üzenetként” megfogalmazott gondolat: „*Mi, amikor a szép szóval akarjuk kifejezni azt az emberi öntudatot, amelyet a világ-szerte föllépő erőszak a lelkek mélyére kényszerít, nem ismerhetjük el az erőszak szellemi fölényét azzal, hogy az általa kigúnyolt szép szótól megfutamodunk.*” Aligha találhatnánk költői hitvallást, amely jobban kifejezné a Kurtág-zene lényegét.

Kurtág zenéje megszenvedett, modern szépségében őrzi az emberi öntudatot. Ezért is van, hogy ebbe a szépségbe nem lehet élvezetg módon belefeledkezni: ez a szépség – épp a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK lehetne eklatáns példa erre – örvényként húz magába. Olykor a naiv művész gyermeki hitével csodálkozik rá a világra, miközben a következő pillanatban felszakad a védett létezés, és feltárulkozik előttünk az ember iszonytató magánya és kiszolgáltatottsága. Kurtág zenéje eszméltet – akárcsak Bartóké. Nem agresszíven, mint a mindenkori avantgárd, nem is ideologémákat sulykolva. Egyszerűen *van*, és pusztá létezése is kihívás, mert feltárulkozik általa a „*szere-telnélküliség világállapota*”: tiltakozás az ember belső kifosztottsága, kiüregesedése, érzelmi elszikeseése ellen.

Új zenei poétika – a szótól a hangig

Kurtág művészetének kivételes tartása fakad abból, hogy ő az új hangzást már pályája kezdetén úgy küzdötte ki magának, hogy gyökereit mélyen a zenei múltba eresztette. Zenéje távolról sem eszközeinek újdonságértéke folytán modern, nem azzal határozza meg önmagát, amit *tagad*; tiltakozóereje az ember belső kifosztottsága ellen azért lehet ennyire hatékony, mert alapvetően *állító*.

De hogyan sikerülhet Kurtágnak az, ami számos kortárs zeneszerzőnek nem, vagy csak felemás módon? Hogyan kerülheti el mind a neoexpresszizmus, mind pedig a neoprimitivizmus vagy a neoromantika csapdait, miközben talán az egyetlen magyar zeneszerző, aki még mindig mélyen átélt, expresszív zenét képes írni? Hogyan lehetséges, hogy nála minden egyes hangköz újra jelentéssel telítődik, minden egyes gesztusnak, minden egyes dallamfordulatnak újra igazi súlya van?

Mindenképpen azáltal, hogy Kurtágnak van mersze az összefüggések – és nem csak a zeneiek – állandó *újrágondolásához*. Idegen tőle a szellemi restség: időről időre akár egész zenei nyelvét képes újragondolni, hangról hangra, gesztusról gesztusra hozva létre szuverén módon szerveződő jelrendszerét.

* Tanulmányom első harmadába – csekély változtatással – átemeltem egyes szövegrészeket két korábbi írásomból, részben azért, mert ezek magyarul eddig nem voltak olvashatók, részben pedig azért, mert állításaik zömmel időtállóan bizonyultak Kurtág pályáivének megrajzolásában. E két írás címe: FRAGMENTE ÜBER DIE KUNST GYÖRGY KURTÁGS. Boosy & Hawkes, Bonn, 1986; GYÖRGY KURTÁG: ATTILA JÓZSEF FRAGMENTE. Melos, Mainz, 1986.

A mindenkori újrakezdés hallatlan önfegyelmet követelő művészi magatartásából érthető meg a Kurtág-zene egy további megkülönböztető jegye is. Kurtág egy helyütt – talán éppen a JÁTÉKOK-kal (1973–76) kapcsolatban – lelkesülten kiáltott fel: „*Megtaláltam a kisformát*”, egész életművét voltaképpen mégis a nagyformáért való küzdelem hatja át. Ez pedig távolról sem kizárólag a zenei formát érintő kérdés, hanem szintúgy világnézeti tartalma van: nem fogadja el a jelentésüket vesztett *kész* formai kliséket, hanem egyetlen hiteles művészi válaszként *maga építi újra akusztikailag* a világot. Az egyes ember felől, a *mikrovilágok* felől. Ennek révén kapcsolódik Kurtág zenéje a „posztindusztriális” világgállapot új érzékenységéhez. Nem kész értékvilág reprezentációjaként persze, hanem lényegéből fakadóan épp a kiteljesedett individualitás belső gazdagságára alapozódó értékvilág *teremtésének megszervezett folyamataként*.

Ennek az értékrendnek az emberi autonómia nagyfokú lebomlásával történő megkerülhetetlen ütköztetése eredményezi egyfelől a Kurtág-zene szakadatlan izzását, állandó magasfeszültségét, biztosít másfelől teljességgel szuverén formai megoldásokat, amelyek – az életmű egészét tekintve mindenképpen, de különös súllyal a nyolcvanas évek második felétől fogva – egyre inkább körvonalazzák egy bartóki rangú *szintézis* lehetőségét.

Súlyos hibát követnénk el, ha lebecsülnénk Kurtág hangszeres kamarazenéjét, mégis feltűnő, hogy egyes korszakokban (például a hetvenes-nyolcvanas évek fordulója táján) milyen óriási jelentőségre tesz szert műveiben az ének, tágabb értelemben az emberi hang. Segítségére siet az emberi értékvilág teljes spektrumának megragadásában, lehetőségeinek és megvalósulatlanságának szembesítésében, mégpedig mindenkor összefonódva a *személyesség* erőteljes hangsúlyozásával. A *személyesség* súlya, a Kurtág-művek legjavát átható kínzó-önmarcangoló vallomásszerűség révén nyeri vissza Kurtágnál a zenei szövet elveszített képlékenységét, kifejezőerejét, töltődik föl érvényes jelentésekkel. S ugyanez a magyarázat arra, hogy Kurtág gyakran szikár, a végsőkéig lecsupasztított kifejezőeszközei *morálisan hiperérzékeny* akusztikai-művészeti közeg teremtésére válnak alkalmassá.

A szó és a hang közötti viszony újrendezéséhez elengedhetetlen az is, hogy Kurtág – miközben vallomásszerűen mindig önmagát írja – komolyan vegye a kommunikációt. Kurtág vokális zenéjének egyik legalapvetőbb törekvése, hogy a hitelüket vesztett, megkopott, emberi (pontosabban szólva nem hétköznapi, hanem mélyebb) kommunikációra alkalmatlanná vált fogalmak *új* értelmét fölkutassa, persze nem diszkurzív úton, hanem akusztikai-zenei eszközökkel. Thomas Mann-i értelemben „*éles érzelmekkel*” világitva át őket. Az eszközök és az utak igen szerteágazók még Kurtág olyannyira egységes ívűnek tűnő művészetében is, hiszen éppúgy belefér ebbe a folyamatba a NÉGY CAPRICCIÓ-ban (Op. 9, 1972) zenévé fogalmazódó Bálint István-versek abszurdításba hajló groteszkje vagy a Tandori Dezső verseire írott ESZKÁ-EMLEKZAJ (Op. 12, 1975) arc nélküli érzelmessége és dermedtően fagyos, „földhözragadt” metafizikája, mint az „orosz korszak” Dalos Rimma verseire írott nagy ciklusainak dráma és líra határán vergődő árnyalt és gazdag belső világa, a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK márványkeménységű és -nemességű emberi tartása vagy a KAFKA-TÖREDÉKEK (Op. 24, 1985–86) létezésuniverzuma.

Mélyen összefügg Kurtág új zenei poétikájának – diszkurzív úton ki nem fejtett – alapelveivel, hogy nála a zene a szó legteljesebb értelmében emancipálódik az irodalomtól. Jóllehet Kurtág majd’ mindenkor „kemény” irodalmi nyersanyaggal dolgozik, amelynek nyelvi-költészeti valósága önmagában is markáns akusztikai jelenség, még-

sem kettőzi meg az irodalmi nyersanyagot, hanem *értelmet* ad a vers „megzenésítésének”: rejtett aspektusait, mélyrétegeit, eddig észre nem vett összefüggéseit segíti felszínre, s teszi a maga közvetlen, immár nem irodalmi érzékiségében megragadhatóvá.

A szövegstruktúra akusztikai átlényegítése Kurtágnál *alapvetően mindig* a szépség jegyében formálódik, aminek letéteményese Kurtág „legato”-technikája. Ezt persze nem szabad szűk szakmai értelemben felfognunk; jóval szélesebb esztétikai jelentést hordoz. A dallamív belső oppozíciókból épül: ekhó, kontrapunkt, szimmetria ↔ aszimmetria, emelkedő ↔ ereszkedő dallamvonal, sőt olykor még saját ellentétét, a hangsúlyozott „staccato”-t is magába foglalja. Alapja az, amit Kurtág „szerves ritmusnak” nevez, az, ami a szokásos metrum lüktetésénél rövidebb vagy hosszabb hangok dinamikus rendszerét alkotja, a tagolás, az értelmezés árnyalt folyamatán nyugszik, s a zenei idő finoman tagolt lüktetését eredményezi.

A szerves ritmussal szorosan összefüggő prozódia Kurtágnál a szó szemantikájából bontja ki a zenei alakzatot, olykor akusztikus „képek”, madrigalizmusok formájában, s az alkalmazkodó prozodiától, a Monteverdi-féle *cantare senza battuta* modern változatától egészen olyan alakzatokig terjedhet, amelyek egyenesen a szöveg *ellen* dolgoznak, s eljutnak az énekelhetőség határáig. A gesztusoktól a kisformáig oppozíciók egész rendszere épül ki Kurtág művészetében: szép ének ↔ torz ének, szép ének ↔ premuzikális rétegek (artikulálatlan kiáltások, sikolyok, deperszonalizált kacajok, zuhanásélmények stb.) ének ↔ énekbeszéd különféle típusai (*cantare senza battuta*, *Sprechgesang*, sóhajszerű hangképzés stb.).

A szó szemantikai tartalmának felizzítása, valamint feloldása a hangzó alak közvetlenül megragadható érzékletességében, két fontos következménnyel jár: az egyik az, hogy maguk a szavak jelképes, önmagukon túlmutató értelemre tesznek szert, előfeltételeként annak, hogy jelentésmódosulásuk, új tartalommal való feltöltődésük *magában a zenei anyagban* mehessen végbe. Másfelől viszont a befogadás is megőrizheti *közvetlen intuitív-érzelmi jellegét*, s nem kell a hangzó alakzatot mindenáron „intellektuális aurával” körbefonni.

Műfaji kérdések

Kurtág a vallomásosság makacs, önkínzó következetességével tárja önmagát a világ elé. Egész életművét meghatározó jelleggel igaz a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban (Op. 7, 1963–68) elhangzó sor: „...*kényszerítetem írnom...*” De vajon nem ebben rejlik a Kurtág-életműre jellemző műfaji problémák gyökere? Nem válik-e a vallomásos jelleg akadályá? Nem *ezért* nem születik meg Kurtág évtizedek óta tervezett operája? Nem *ezért* nem születik meg a ZONGORAVERSÉNY, illetve lett „helyette” a „...QUASI UNA FANTASIA...” (Op. 27, No. 1, 1987–88)?

Vagy talán épp abban mutatkozik meg Kurtág zeneszerzői bátorsága, hogy minden idegszálával éli a kort, és vállalja ennek minden következményét. Hogy egyetlen sort sem ad ki a kezéből anélkül, hogy annak hiteléről, emberi fedezetéről ne volna meggyőződve? Ezért nem enged a külső invitálásnak, de a belső vágynak sem, és nem ír operát, nem ír „igazi” versenyművet, nem ír „igazi” szimfonikus művet? Csak addig enged föl, ameddig az akusztikai anyag megszervezésének öntörvényűen a maga számára megszabott módjában „elmehet” – akár a legősibb népi siratók bartókos újralfedezésében, akár a gyermeki naivitással újrafogalmazódó egyszerűségben, akár a romantikus érzéleml világ visszahódításában anélkül, hogy a világ jelenlegi hasadtságának megjelenítésében óhatatlanul is engedményeket tenne, vagy egy manieriszi-

kus, posztmodern világérzékelés repedésein engedné visszatüremkedni a különféle „pszeudo”-stílusokat és tiszavirág-életű ideológiákat.

És mindenekelőtt mennyire *lírai* Kurtág életműve? Első megközelítésben a legteljesebb mértékben az, jóllehet nem XIX. századi értelemben. Mindamellet nem kell „szakembernek” lenni ahhoz, hogy nyomban megérezzük: ezeknek a legtöbbször daloknak nevezett kis szerkezeti egységeknek a ciklussá szerveződő láncolatából mindig valami egészen más kerekedik ki, csak *nem* dalciklus a szó tradicionális, romantikus értelmében. A legnyilvánvalóbb példa erre A BOLDOGULTI R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI (Op. 17, 1976–80), amelyből – Csengery Adrienne szavait idézve – „*csak úgy sistereg az opera*”. De hát az is fölöttébb elgondolkoztató, miért nyeri a keresztségben a másik orosz ciklus, a szintén Dalos Rimma verseire írott mű éppen a JELENÉTEK EGY REGÉNYBŐL (Op. 19, 1981–82) címet. S éppennyire kevésbé egyértelmű a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK valódi műfaja (amire nemcsak az 1981-es zeneakadémiai ősbemutatón rendezett „happening” utal), s az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is lépten-nyomon találkozhatunk a rejtett színpadszerűség mozzanataival, sőt egyenesen a pantomimikus előadásmódra vonatkozó előadói utasításokkal.

A Kurtág-zenéből persze azért egyértelműen sugárzik a világhoz való *lírai* viszonyulás. Az ő egész művészetét jellemzi az a zaklatottság, amely a tökéletlenségbe való bele nem nyugvásból, az állandó gyötrődésből, a szakadatlan kiáltani akarásból fakad. Csakhogy legalább ennyire jellemzi egy másik vonás: a *reflexió*, mégpedig éppen a valósághoz való lírai viszonyulással szemben. Ez az, ami megakadályozza, hogy művészte a maga egészében a „valóság nélküli lét” jegyében formálódjék.

S ez az, ami nemcsak hogy lehetővé teszi, hogy a játékosság és a fantázia is helyet kapjon benne, de egyenesen tág teret nyit számukra. Nemcsak a JÁTÉKOK, Kurtág MIKROKOZMOSZ-a köszönheti ennek születését, de egyenesen feltűnő, hogy voltaképpen mindent kétszer ír meg: egyszer a színéről (a tragikus oldaláról), másszor meg a fonákjáról (groteszken ironikus oldaláról), mígnem e két vonal – egyre közelebb kerülvén egymáshoz – a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben már megbonthatatlanul amalgámot alkot. Hiszen az ESZKÁ-EMLEKZAJ-ban a lét abszurditásáig, hűvös-ironikus fintonokig elmenően ott motoszkál ugyanaz a problémakör, amely a TRUSZOVA-ciklus tragikumát adja. Vagy a NÉGY CAPRICCIÓ-ban ott bujkál már egy groteszk ars poetica, amely aztán a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben komoly arcot ölt, végül pedig a KAFKA-TÖREDÉKEK-et teljesen körbeindázza. S ez a kettősség teszi alkalmassá Kurtág zenéjét olyan villózó látószögváltásokra, amilyeneken a REGÉNY különös szerkezeti íve nyugszik.

Vagyis Kurtág mindenkor a lírához nyúl anyagért, de amit kialakít belőle, az soha nem egyértelműen lírai megnyilatkozás. A líra Kurtágnál *elmozdul*, tart valami felé. A TRUSZOVA-ciklusban elmozdul az operaszínpad felé: a darab befelé forduló, görcsös, összegörnyedő „dramaturgiájában” hiányként fogalmazza meg a színpad nyilvánosságát. A REGÉNY-ben bűvópatakként bujkál egy epikai szál, nem a „narrációban”, hanem az emlékezés jelenidejűségében. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben a mű szövete mindenféle retorikus utalás nélkül tartalmazza a szenvedéstörténet stációit, revelatív erejű megfogalmazásaként annak, hogy micsoda szakadék választja el egymástól az ember létét és lényegét.

Jelképes elmozdulások ezek persze, de mű-lét szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható jelentőségűek. Bennük fejeződik ki: nem a kifejtett egyéniség hiánya, hanem a visszavételért vívott alkotói küzdelem, annak az állapotnak jelképes költői *folyamattá* érlelése eredményezi az elmozdulást, amelyben éppen a kifejtett individua-

litás vergődése mutatkozik meg egy cselekvéstől megfosztott létezésben. Ezért is van az, hogy Kurtágnak a visszavétel kínjainak megjelenítéséhez mindenekelőtt *töredékekre* van szüksége, amelyek nem egy eleve elrendezett formaegész alkotóelemei, hanem mindegyik „saját világ”, önálló „akusztikai-művészi entitás”.

A „passió”

Kurtág zenei-poétikai alapelvei a József Attila verstöredékeire írott darabban jutnak el a letisztultságnak arra a fokára, amikor már „klasszicizálódásról” beszélhetünk. Nem az éteri cizelláltság, nem is a formatökély, hanem elsősorban a költői magatartás értelmében.

Kurtágnak itt valóban sikerül a lehetetlen: néhány száz lecsupaszított kottafejet tud olyan vonatkozási rendszerbe sűríteni, amelyben – egy szál emberi hang fölidézőereje révén – fölsejlik egy egész korszak emberi drámája. Voltaképpen semmi egyébből, mint magából a Kurtág-zene archetípusaiból. Pontosan ez a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK egyik termékeny ellentmondása: a póztalanul egyszerű felszín alatt, a mű mélyszerkezetében sokrétűség és bonyolultság húzódik meg. A Kurtág-zene *morális* hiperérzékenysége éppen ennek az ellentmondásnak köszönhetően ebben a műben a legteljesebb.

E tényből mindjárt két dolog következik: az egyik az, hogy a benne markánsan ki-rajzolódó egzisztenciális problematika megragadása épp a teljességigényről való tudatos lemondásban valósul meg. Kurtág persze itt sem tesz egyebet, mint hogy a lehető legkomolyabban veszi, fölerősíti azt, ami minden releváns műalkotás szerkezetében benne rejlik. A REGÉNY-től, még inkább azonban a TRUSZOVA-ciklustól az különbözteti meg, hogy amott a lényeg személyes, a kor a magányban, az elszenvedett sorsban tárulkozik föl. Emitt az elszenvedéshez a *vállalás ethosza* társul: nemcsak a sors vállalása, de a *kiállítás* is. A darab esztétikai szerkezetének leglényegében hordozza ezt a kiállást: a szembesülést a kor tömegemberével. A TÖREDÉKEK-ben meg van komponálva a visszhangtalanság.

Az archetípusokkal való hallatlan ökonómiájú építkezésből fakad az, hogy Kurtágnak e műve tűri talán a legkevésbé a hangversenyszerű előadásmódot, ennek a legkevésbé adekvát közege a hangversenyszerű nyilvánosság. Nem egyszerűen lecsupaszítottsága okán – hiszen Webern mikroformái is rövidek és ökonomikusak, mégis koncertzenék maradnak –, hanem a műszerkezetbe beépített kiállítás miatt.

Távrolról sem az iskolai kötelező olvasmánnyá lett, glorifikált költő jelenik meg ebben a ciklusban. Kurtágnak sikerül – saját sorskérdéseinek érzékletessé tételén túl – egy igazabb József Attila-képet is megragadnia. Még csak nem is egyszerűen az ember jelenik meg benne, hanem a vergődő, szenvedő, kitaszított, súlyos morális konfliktusokkal vívódó ember. Az a József Attila, aki sokáig tabu volt. Áttetszik olykor a Kurtág-zenén súlyos betegsége is, pszichózisa – gondoljunk csak a zaklatott, olykor egészen bizarr, „egymásodpercesekre”, „pszichogramokra”, amelyekkel Kurtág, akárcsak a maga idejében Örkény István az egypercesekkel, új műfajt teremtett –, fölöttébb hangsúlyos a szorongás, a TRUSZOVA-ciklusból jól ismert sóvárgás, a hisztéria határát súroló kitörési vágy, de nem fojtódnak le Kurtág zenéjében az agresszív indulatok, s olykor a kollektív tudattalanig lehatoló, irtóztató zuhanásélményekben van részünk. Mindez persze nem öncél Kurtágnál; nem egy „beteg lélek” görcseinek élvezkedő közszemlére tétele. Kurtág ki nem mondott szándéka szerint alighanem a világ problémái iránti morális érzékenységünk fokozására hivatottak. Előkészítik, feltörik a megkér-

gesedett lelket a bornemiszi problematika újbóli megfogalmazására – ezúttal a XX. század végén.

A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben a közösség, amely Bach idejében még a gyülekezetben együtt énekelt *korál* formájában volt részese a passió előadásának, Kurtágnál *hiányként* van megkomponálva. Nem korál, hanem gregoriánus csendül föl benne; misztikusan a múltból egy emberibb élet ígéréssel, amely azonban már „*a mi porunkból fakad*”. Egy embertől elhagyott világban hangzik föl a szólóének, idillien szép természetképekkel, amelyeknek azonban épp ebben az összefüggésben mélyebb, metafizikai jelentésük is föltárul: a természet rideg szépsége, fenséges magáértvalósága, végtelen közönye az emberi szenvedéssel szemben. Akárha egy kamerát tartana a kezében Kurtág, úgy képes a természet makro- és mikrovilágát egymás mellé vágott „*snittekben*” megjeleníteni: a „*hallatlan semmit idéző, borongó, bálvány hőséget*” szembesíteni zeneileg a „*portól finoman bolyhos tócsa*” képével.

Ismítlek: ebben a keresztvitelben a közösségihiány fogalmazódik meg evokatív erővel. A kényszerű kiválás gondolata és a büntudattal párosuló magányérzet. Emlékezzünk csak, mennyire szerkezetmeghatározó tényező volt a TRUSZOVA-ciklusban a visszhang, amely Monteverdi ARIADNÉ-ja óta az ember fölpanaszolt magányérzetének egyik legplasztikusabb zenei kifejeződése volt. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben találkozhatunk egy különös kétszólamú invencióval, tükörkánon-szerűséggel („*Héért, magamat kérdem, adsz-e hatot?*”), amelynek révén a Tandori-dalok korábbi metafizikája sorssá, *megélt* magánnyá változik. „*Árnyjátékká*”, ahogyan Kurtág nevezi, fájdalmas, szomorú dialógussá, az embernek önmagával folytatott párbeszédévé – *játék* formájában. Evokatív erővel szólalnak meg az esszenciális magánynak ebben a zenei képében József Attila gondolatai: „*Félek a játszani nem tudó emberektől...*”

És, íme, a megtett út, a „*stációk*”, a „*keresztvitel*” zenei lecsapódása a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK szerkezetében: az első énekben a *bűn* szó kinyílik, reményt sugároz, a megválthatóság hitét hordozza. A szerkezeti pillérként visszatérő második KÁSÁSODIK A VÍZ-ben ellenben megjelenik a Kurtág-zene legismertebb zenei toposza, a BORNEMISZA büntémája, egy szorongást keltő, tölcscrként záródó motívum, a reményvesztettség, az elszalasztott lehetőség zenei megfogalmazódása. Némi feloldást csak az ars poetica, a ciklus epilógusa hoz, az ÉNEK, HAJOLJ KI AJKAMON... A megaláztatások ellenére is az emberbe vetett rendíthetetlen bizalmat, határtalan hitet sugároz ez a zene. A „*mélyebbre kell még hajolnom*” nem megalázkodás, hanem az ember mélységes tisztelete. Az a tartás, az élet efemer jelenségein való felülemelkedni tudás, amely mindig a jelen borzalmainak csontig hatoló fájdalmán keresztül vezet el egy új azonosságtudathoz, önmagunknak a másik szeretetében való megtalálásához. A „*semmit nem tudón dalolásnak*”, amely az újra meglelt népdalszerű zárlat tiszta kvartjának pontozott ritmusképletében nyer esszenciális és mindennél kifejezőbb zenei megfogalmazást, csak is ennek a költői és emberi magatartásnak a fényében lehet valóban hitele.

Újra csak ismétlem: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-be a közösség hiányként van bekomponálva, ami nem csupán a keresztvitel, a magány, a szenvedés, a meghurcoltatás formáiban ölt testet, hanem főként a mű esztétikai szerkezetének abban a különös jellemzőjében, hogy súlypontja a cikluson *kívülre* kerül. Az aura, minden valódi műalkotás elválaszthatatlan tartozéka, amely rendszerint spontán módon születik magából a műből, itt szerkezetmeghatározó elv. Mindez abban a sajátos ellentmondásban manifesztálódik, ami a TÖREDÉKEK műalkotásként élt utóéletét illeti. Hiszen a ciklusnak a lecsupaszítottság felszíne alatt feltáruló belső dinamikája, ellenpontozott

szerkezete, antinomikusan egymásnak feszülő ellentmondásai a *dialogikus* alapviszony követelményéből fakadnak, amelyek viszont radikálisan kérdőjelezik meg a koncertzenék hagyományos tereit.

A művön kívülre komponált súlypont eredményezi, hogy a hiányzó közösség tömegként, az utca körülöttünk nyüzsgő embereként, a közönyösen továbbrohanó „má-sikként” jelenik meg, akihez ez az ének szólni *akar*. Kikívánkozik ez a zene a hangversenytermekből, kikívánkozik az agyongondozott hanglemezfelvételek világából. Szinte szétfeszíti az ellentmondás, hogy minél *szebben* adja elő valaki ezt az éneket – amely alapvető szándéka szerint valóban szép zene –, annál jobban elsorvasztja, annál kevésbé hagyja felszínre törni esztétikumának lényegét. Egyszerre építő és roncsoló ellentmondás ez: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK léte és lényege kerül ellentmondásba. Minden sejtje él, mozgásban van, szomjúhozza – már-már valóságos „népdalként” – a változást. Ugyanakkor mégiscsak túlságosan „magasművészet” ahhoz, hogy ez lehetséges lenne. Lebilincselően egyszerű szépségét és igazságát sorsával kell megszenvednie, azzal, hogy elhangzik, de *igazi valójában* soha nem hangozhat el.

Kurtág a nyolcvanas évek második felében

Kurtág újabb alkotókorszakával kapcsolatban túlzás volna „fordulatról” beszélni, olyanról, amilyen az Op. 1-et megelőző stílusváltás volt az ötvenes évek végén, de tendenciájában mindenféleképpen érzékelhető, hogy a nyolcvanas évek második felére más lett zenéje. A változások kezdete 1987–88 tájára, nagyjából a KAFKA-TÖREDÉKEK utánra tehető, s a „versenyművek” mellett olyan romantikus ihletésű „átkomponált” dal jelzi, mint a HÖLDERLIN: AN... (Op. 29, 1988–89) című Hölderlin-verstöredék. Kurtág persze továbbra is sok szállal kötődik korábbi zenei elgondolásaihoz, újra és újra előveszi korábban befejezetlenül maradt darabjait, miként ezt például az HOMMAGE À R. SCH. (Op. 15d, 1990) is bizonyítja. Mindazonáltal ha nem radikális is ez a szemléletváltozás, mégis jól érzékelhetők benne jelentős hangsúlyeltolódások: minde-nekelőtt az *instrumentális* zene súlya nő meg.

Két markáns törekvés meghatározó jelenléte mutatható ki ebben a korszakban: korábban „búvópatakként” meglévő tendenciák kiteljesedéseként a *népzenéhez* való viszony szorosabbá válása az egyik, és a *romantika* érzelmvilága iránti vonzalom mind erőteljesebb jelentkezése a másik: inkább *belső* érlelődési folyamat eredményeképpen, nem pedig a posztmodern új érzelmesség divathullámának meglovaglásaként. Kurtág *kifejező*, expresszív zenét ír napjainkban is, de esszenciálisan tömör nyelvezete sokszor oldottabbá válik, a formai szigorúság kevésbé mindent meghatározó jelleggel érvényesül benne. Több szabadságot enged meg magának, merészebben bánik nagyobb együttesekkel, kísérletet tesz a zenei tér *extenzív* birtokbavételére, s utat nyit oldottabb, ívelőbb, áttörtebb „nagyformáknak”.

A „megtisztított” zenei hang affektivitása Kurtágnál annak az áttetsző egyszerűségnek a jegyeivel gazdagodik, amely az *archaikus népi énekeket* jellemzi, jóllehet Kurtág soha nem idéz, nem „dolgoz fel” népdalokat. Ez az egyszerűség mindenkor a spontaneitás, a romlatlanság benyomását kelti, s nem is sejtjük, hogy esetenként milyen kemény, intellektuális munka eredménye az, ami autenticitását biztosítja. S pontosan ugyanez a *belső* hitel az, ami a személyes kifejezésben a romantikus gesztusvilág egyes elemeinek visszatérését is lehetővé teszi számára: Schumann meghatározó szerepe mindjobban érezhetővé válik a nyolcvanas évek második felében, a GÉRARD DE NERVAL (1986) címet viselő rövid gordonkadarabtól kezdve egészen a klarinéra, brácsára

és zongorára írott trióig, az HOMMAGE À R. SCH.-ig és a KETTŐSVERSENY-ig. Még a romantikától oly távoli KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is kétszer felbukkan neve: egy „Schumann-Hommage”-ban, valamint a két „Davidsbündler” fémjelezte Eduardova-álomban... Ne gondoljunk neoromantikus érzelgősségre: a nyitottabbá válás ellenére továbbra is formai tisztaság és fegyelem jellemzi Kurtág alkotásait.

A zenei hang érzelmi-intellektuális „megtisztításának” a korábbi Kurtág-korszakokra jellemző törekvése nála nem vezetett „minimal art”-hoz, amelynek szenttelen, rideg „objektívizmusa” voltaképpen minden érzelm megsemmisítésére törekedett a zenében, főként azonban azoktól a késő romantikus melodikus üledékektől kívánta megszabadítani a hangzást, amelyek mindvégig ott kísértettek századunk avantgárdjában. Kurtágtól teljességgel idegen ez a fajta szenttelenség, jóllehet eszköztárát nem egy esetben maga is alkalmazza. Gondoljunk orosz ciklusainak repetitív hangfelületeire, de bizonyos értelemben akár az egész WHAT IS THE WORD egyetlen ereszkedő, kromatikus motívumsejt eszelős ismételtetésére épül (h-b-a-asz-g), amely aztán különféle transzpozíciókban, különféle permutációkban, a kromatikus térben elmozdítva, illetve különféle bartóki „modellhangzatokká” felnagyítva (e-c-gisz-fisz-d vagy e-cisz-c-a-gisz stb.) jelenik meg. Mi több, újabb műveiben egyes helyeken Kurtág *expressis verbis* előírja a kifejezéstelen előadásmódot a *voce bianca*, vagyis a „fehér hang” elnevezést használva ennek a kilúgzott előadásmódnak a jelölésére.

Aligha kerülheti el figyelmünket az az esztétikailag a legkevésbé sem mellékes körülmény, hogy a „népinek” és a „romantikusnak” ezek a vonásai igen gyakran kapcsolódnak össze az álomszerűséggel. Egy Olaszországban (Castelnuovo ne’ Montiban) 1989 májusában tartott előadásában Kurtág a JÁTÉKOK FOSZLÁNYOK EGY KOLINDA EMLÉKKÉPÉBŐL (*Hommage à Farkas Ferenc*) című darabjáról az alábbiakat mondja: „*Inkább valamiféle álomhoz lenne hasonlítható... A dallamból visszamarad valami jellegzetes vonás: a kvart hangköz. A darab további menetében a hangköz széttöredezik... végül pedig csak maga a tiszta és egyszerű intervallum marad meg. Most aztán dolgozhat a képzelet, hogy meghosszabbítsa a vonalakat...*” Ez a plasztikus leírás igen sokan ráillik mind a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ra, mind pedig a KETTŐSVERSENY-re. Pontosan ilyen álomszerű, révülettel, lebegéssel, emlékfoszlányokkal teli pillanatok jellemzik.

Kurtág viszonya a népi művészethez mindig is egészen sajátos volt a magyar zene diapazonjában, hiszen nem jellemezte sem a posztbartókos-posztkodályos „magyar hang” görcsös keresése (egy hamis közösségiség sugallataként), sem pedig a tőle (az ideologikus hamis tudattól) való menekvés vagy szándékolt elfordulás, ami pedig az ő nemzedékének majd minden zeneszerzőjét ilyen vagy olyan formában befolyásolta. Kurtágnál a kezdetek kezdete óta megtalálható – főként vokális műveiben, de nemcsak ott – egy „kemény” félfolklór réteg, aminek révén mindenekelőtt a népi hangképzés és formálás jegyeit emeli át a weberni mikroformák világába. Jó példa erre a SZÁLKÁK (Op. 6b, 1973) című cimbalomciklus, amelynek címe Pilinszky verseskötetére utal. Az egész sorozatot a korai Kurtág szigorú stílusa jellemzi, jóllehet tizenkét fokú nyelvhasználatára soha nem ortodox módon szeriális. Az aforisztikusan rövid és önmagukban zárt szeriális struktúrák zenei logikáját több helyen megtöri az akusztikai anyag tagolásának az a majdhogynem bartóki módja, amely reprodukálja a magyar népdalok egy jellegzetes típusának sorszerkezetét. A ciklus csúcspontja a IV. (Mesto) tétel első fele, egy kromatikus környezetben megszólaló sirató: a *rubato* karaktert alkalmazza a hangszer megszólaltatásában, a metrikus kötöttségek határait feszegeti, és jelképesen közelíti az instrumentális zenét az emberi hang felé. Napjainkig vissza-

visszatérő vonása ez Kurtág zenéjének; az érzemvilág legmélyéről fölszakadó siratók egyébként is – akárcsak Bartóknál – a zenei történések sűrűsödési pontjai, a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ban, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN-ban is megtalálhatók, de egyetlen futó pillanatra még a WHAT IS THE WORD teljesen idegen világában is felsejlenek.

A legmélyebben formálásbeli-tagolásbeli jellemzőkben csapódik le az ősi folklorisztikus réteg hatása: abban a Kurtág zenéjét mélyen átható sajátosságban, ahogyan a ritmikailag beosztatlan hangok viszonylagos értékét, sokszor szöveghez tapadóan, de hangszeres zenéjében is, új arányrendszert teremtve határozza meg. Paradigmatikus értékű e tekintetben a JÁTÉKOK-hoz írott bevezető sorok következő gondolata: „*Higgyünk a kottaképnek, engedjük hatni magunkra. A grafikus kép a legkötetlenebb darab időbeli elrendezésére is választ ad. Használjuk fel minden ismeretünket és eleven emlékünket a szabad deklamációról, a népzenei parlandóról-rubatóról, gregoriánról és mündarról, amit az improvizatív zenei gyakorlat valaha is felvetett.*” Az ornamentika quasi-folklorisztikus ihletettsége teljes nyilvánvalósággal mutatkozik meg olyan jelzésszerű eszközökben, mint például a zárt ajakkal dúdolt trilla a HÁROM RÉGI FELIRAT-ban (Op. 25, 1986). Mindamellet Kurtág zenéjének ez a rétege olyannyira mély, hogy még a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben is föllelni a nyomát, például az egyik kulcsdarabban, a VERSTECHE (DOUBLE) (REJTEKEK) címet viselőben: „parlando, quasi legato” szól az előadói utasítás, holott mi állhatna távolabb a folklorisztikus szemlélettől, mint a reszkető hegedűtremolók fölött megszólaló szűk ambitusú, kromatikus dallam. Sőt még a jellegzetesen népi éneklésmód is felbukkan benne egy-egy pillanatra: a ciklust záró ES BLENDETE UNS DIE MONDNACHT (VAKÍTOTT MINKET A HOLDAS ÉJ...) melizmáinak meg-megakadó „ad libitum” figurációisméltéseiben, ékítő-díszítő „mordentjeiben”, „quasi nitrito” (szinte nyerítve) énekelt glissandós, túlvibrált trilláiban is alighanem ennek nyomait ismerhetjük fel.

A kemény, archaikus folklór hangképzésbeli sajátosságai, a „nyers”, *ruvido* éneklésmód is visszavezethető egészen a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ig. A HÁROM RÉGI FELIRAT második darabjában, az 1792-ből származó SZÉKELYMÁNGORLÓ balladisztikusan tragikus szövegére Kurtág olyan súlyos dallamot ír, amelyik valósággal vonszolja magát; előadásmódjában, előkéekkel és hangremegtetéssel nehezített rubatójában ráismerhetünk a nyers népi éneklésmódok modelljére. Már-már a naivitásig elmenő, egyszerű diatónia jellemzi a ciklus utolsó darabját, amelyik a mecseknádasdi temető egy sírkeresztjének német nyelvű feliratát ülteti át énekbe. Itt Kurtág még ki is írja a „népdalszerűen” előadói utasítást. A zongora kromatikus kitöltött, ereszkedő kvintjei adják a dal keretét, amely fölött még Kurtágnál is ritka áttetsző egyszerűségben, naiv tisztaságban szólal meg a népdalszerű ének: transzcendenciáját a kíséreten túlmenően az ingadozó (hol bővített, hol tiszta) negyedik fok adja. Hasonlóan Bartókhoz, Kurtág újabb műveiben is a megtisztulás, a katarzis pillanataiban bukkannak fel ilyen naiv szépségű, népi ihlettségű dallamok. Pontosan fejezi ki e törekvést Kurtág egy szép gondolata: „*Egész életünk nem más, mint egyetlen nagy zarándoklat, hogy visszaszerezzük a bennünk elvesztett gyermeket.*” (Előadás Castelnovo ne' Montiban, 1979.)

A népzene hatása mutatkozik meg a változatok sokféleségében is. A legnyilvánvalóbb példa a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK, amelynek kézírata a különböző variánsok egész sorát őrzi, s amit azért nem lehet figyelmen kívül hagyni, mert szerkezetmeghatározó elvvé válik, mi több, az autorizált „végleges” változat is tartalmazza egy részüket, olykor akár *ossia* utasítások formájában is. Vagy gondoljunk a HÁROM RÉGI

FELIRAT SZÉKELYMÁNGORLÓ-jára, amelyen a kotta tanúsága szerint 1967-től 1987-ig nyolc alkalommal dolgozott Kurtág. Mindemellett esztétikailag a döntő az, hogy dal-lamai a tökéletes megkomponáltság mellett is hatásukban a *rögtönzés*, az itt és most születő *variáns* benyomását keltik.

Badarság volna persze Kurtágot „népi”-nek nevezni, miként az ellenkezője is az volna, hiszen Kurtág művészete és emberi tartása védetté teszi őt a szellem ilyen mes-terseges megosztottságával szemben. A népi művészet termékenyítő hatása a legke-veésbé sem efemer, még kevésbé felszíni jelenség Kurtág zenéjében. Távolról sem csu-pán egy-egy folklorisztikus ihletettségu pillanat kedvéért szólal meg, hanem az egész életművét meghatározó, minden dimenzióban érvényesülő *szemlélet, látásmód, világér-zékelés*. Ezért nem külsőségekben realizálódik, főként pedig soha nem hivalkodó. A Kurtág-zene pusztá létezésével opponálja a manipulált, meghamisított, különféle ideológiák jármaiba hajtott népiséget. Megszenvedett tisztasága, olykor gyermeki naivitása adja értékfedezetét, s a kilencvenes évek Magyarországn az ő *bartóki* útja igazabbnak és aktuálisabbnak tűnik, mint valaha.

Kurtág újabb hangszeres zenéje

A zongorára és hangszercsoportokra írott „...QUASI UNA FANTASIA...” (Op. 27, No. 1, 1987–88) jelenti az első érzékelhető elmozdulást Kurtág életművében, mindenekelőtt azért, mert itt törik meg első alkalommal a megelőző évtized nagy vokális ciklusai-nak íve.

Eddig az időpontig Kurtág kizárólag kamarazenét írt, amelyet a ciklikus renddé szerveződő mikroformák jellemeztek. Ebben a művében néz szembe először azzal a problémával, miként rendezhető érvényes formai megoldássá egy zongorára és „ze-nekarra” írott versenymű – igaz, a legkevésbé sem tradicionális versenymű –, amely a hagyományos tematikus-motivikus feldolgozásmódtól sokban eltérő zenei anyaggal dolgozik, továbbá itt szembesül azzal a kérdéssel is, hogy miként teremthető meg – lehetőség szerint a puritán eszközhasználat megtartásával – egy olyan quasi-zenekari hangzás, amely eltér mind korábbi hangszeres kamarazenéjétől, mind pedig vokális ciklusainak akusztikai világától.

A szimfonikus nagyzenekar használatáról Kurtág korábban a legteljesebb tudatos-sággal mondott le, hiszen számára a zenekari hangzással és feldolgozásmóddal ösz-szefonódó formák olyan szintézis letéteményesei voltak (amennyiben valóban a zenei anyagból szervesen kinövő formákról, nem pedig holt modellekről, sémákról van szó), amelyekhez a *maga számára* nem látta még elérkezettnek az időt. Ezt a quasi-zenekari hangzásvilágot ellenben Kurtág most sem hagyományos szimfonikus zenekarral éri el, hanem különleges összeállítású, igen sokféle hangszert foglalkoztató kamara-együttessel; a hangszereket a legkülönfélébb módon szórja szét a hangversenyterem-ben, mind mélységben, mind pedig magasságban.

Többen is használták már Kurtág új zenéjével kapcsolatban az „óriás kamarazene” kifejezést, ami talán azért nem egészen találó, mert Kurtág a kamarazenei hangzástól felettébb *elütő* színvilágot akar teremteni. A legkevésbé sem a nagyzenekari hangzás imitálása lebeg képzelete előtt, inkább eddig nem hallott színeffektusok kikeverése, amiben döntő szerep jut a legkülönfélébb meghatározott és meghatározatlan hang-magasságú ütőhangszereknek: előképei között mindenféleképpen föllelhetjük a bar-tóki ÉJSZAKA ZENÉJÉ-nek és KÉTZONGORÁS-ÜTŐHANGSZERES SZONÁTÁ-nak sejtelmes morájlásait. Új akusztikai világ ez: az egész művet az álom, az „irrealitás” légköre lengi

be: állandó „földöntúli” visszhangokkal (ekhóhangszerek, szájharmonikák). Megmutatkozik ugyanakkor itt Kurtág ébredő érdeklődése a tér dinamikus tagolása irányában.

Kurtág zenei nyelve továbbra is kitűnik tömörségével, lényegre összpontosításával, a sallangok kerülésével: az „Introduzione” mindössze kilenc ütemének zenei anyaga egymásba fonódó skálakimetszésekre épül. Ugyanakkor mégiscsak taníui lehetünk a motivikus zeneszerzői feldolgozó munka óvatos visszahódításának. Kurtág zenei logikája megy itt át változáson: korábban teljesen meghatározó volt művei formájára nézve a kisforma, pontosabban a mikrovilágokból szerveződő ciklikus rend lényegéhez tartozott, hogy zenei logikája *szintetikus* természetű volt, a kis egységektől araszolt a nagyobbak felé, letről fölfelé haladva építkezett, a megszülető formaegész pedig *nem finálisan* volt megkomponálva, *nem kész formai modellekből* indult ki. Ezért voltak Kurtág szintetikus szerveződő nagyformái egyszerűek, megismételhetetlenek, szigorúan az adott mű gondolatvilágához, dramaturgiájához, belső logikájához kötődők. Ebben a gondolkodásmódban következik be most némi hangsúlyeltolódás az *analitikus* természetű quasi-nagyforma irányában. A „motivikus munka” alapját igazából most sem beethoveni értelemben vett „témák” alkotják, inkább motivikus csírák, amelyek azért jól körvonalazódnak, és egyértelműen felismerhetők, ennyiben pedig potenciálisan alkalmasak a tematikus feldolgozásra, mint például a „...QUASI UNA FANTASIA...” II. tételének („Presto minaccioso e lamentoso. *Wie ein Traumeswirren*”) bartókosan kemény, konvulzív ritmikus képletei, vagy a kisszekund párhuzamban, tremoló megszólaló zongoralamento.

Kurtág korábbi stílusának ismeretében a „...QUASI UNA FANTASIA...” helyenként megdöbbsent a diatónia hangsúlyozottan kiemelt szerepével, valamint a dallamvilág quasi-folklorisztikus leegyszerűsödésével. Természetesen ez a vonás sem teljesen új Kurtág művészetében, de ennyire soha nem hatolt le a zenei nyelv és formálás alapjáiig. A IV. tétel („Aria. Adagio molto”) feleleveníti az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS. 12 MIKROLÚDIUM VONÓSNÉGYESRE (Op. 13, 1977) című sorozatból az V. léd zárlatú, 2+3+3+2 szabálytalan ritmusképletű mikrolúdiumot, gyakorlatilag hangról hangra belesűrítve a zongora szólamába, „meghangszerelve” pedig zongora és zenekar csendes, visszafogott párbeszédében bontja ki: a többszöri variált és ellenpontozott ismétlés itt is a tematikus munka kezdeményeit mutatja. Ha ilyen tiszta diatónia szerepelt is tehát korábban Kurtágnál, e művében mindenképpen meglepő, hogy nagy quasi-szimfonikus felületeket ural teljesen, minimális kromatikus ellenpontozással. Ha jól belegondolunk azonban, a kései Bartóknál sem volt ez másként: a megvilágosodás katartikus pillanataiban, így a III. ZONGORAVERSENY-ben fel-felcsillan a tonalitás-módalis hangrendszerekhez való esetleges visszatérés lehetősége.

A GRABSTEIN FÜR STEPHAN (Op. 15c, 1989) Kurtág egyik legkülönösebb darabja. Szerkezete megint csak megdöbbsentően egyszerű: egyetlen nagylélegzetű tételből áll, amelyet a közeledés és távolodás gesztusa ural. Emlékezés ez a zene is, de a korábbi „emlékzajoktól” eltérően egyértelműen *gyászzene*. Miként a német nyelvű cím is utal rá: egy tömbből faragott zenei síremléssel van dolgunk. A tempó homogén, majd az egész darab során *larghissimo* marad, s a dinamika is csak néhány pillanatra hagyja el a *pppp* tartományt, amit Kurtág még a *lontano* (távolról) kifejezéssel is megerősít. Egy-másba fonódó, kitarzott hangzatokból rajzolódik ki valami dallamféleség. A statikus akkordokba a tempó finom ingadozása visz némi mozgást. A mű keretét a szólógitár majdhogynem a primitivitásig egyszerű arpeggiói alkotják: megtépzott emlékek

képzetét keltik bennünk, korábban már létező akusztikai anyagét tehát, Kurtág sokat emlegetett „*talált tárgyainak*” egyikét, amely vélhetően kapcsolódik a megidézett személy, Stephan Stein emlékéhez. A szokatlan hangszerelés, s itt is az akusztikai térben szétszórt hangszercsoportok révén születik meg a mű *transzcendentális* atmoszférája: a zongora, a harmónium, a hárfa és a cseleszta színei keverednek a vibrafon és a hangok hangjával; a vonósok közül Kurtág csak a sötét színezetűeket alkalmazza, gordonkából mindjárt hatot: helyenként fölfakadó siratószerű akkordfűzéseikben félreérthetetlenül ráismerünk Bartók zenekari siratóira, főként a CONCERTÓ-ra és a DIVERTIMENTÓ-ra. Mindenesetre a Kurtág-zene nagy titka marad továbbra is, hogy miként képes itt valóban szinte nagyzenekari hangzást elérni ilyen kevés hangszerrel.

Az OP. 27, NO. 2 (1989–90) címet viselő, gordonkára és zongorára, valamint két kamaraegyüttesre írott mű, közismert elnevezéssel KETTŐSVERSENY, térhatásában a velencei kettős concertók hangzásvilágát idézi, sa „zongoraversennyel” összevetve *igazi* versenymű benyomását kelti, jóllehet a dalszerű, mikroformákon alapuló gondolkodásmód helyenként itt is átsejlik a zenei szöveten. Igazi versenymű benyomását kelti talán azért, mert nem nélkülözi a drámai küzdelmet sem: a zongora bartókosan kemény, barbár ostinatói ütköznek a gordonka álmodozó, fájdalmasan szomorú dallamaival. Némi túlzással akár rejtett operaszerűségről is beszélhetünk: Kurtág nemcsak a gyakorta kiírt „quasi parlato”, „con espressione” utasításokkal figyelmeztet a gordonka szólamának *beszédszerűségére*, imaginárius emberi alakjára, de hanghordozása, gesztikulációja, rövid, expresszív frázisai, mondhatni jajkiáltásai is érzékeltetik a dialógusoknak a dráma határait súroló jellegét. A negyedhangokkal tagolt zenei térbe kivetített gesztikuláció mindamellet rajongóan *romantikus* érzelmvilágot takar, ám ezt az érzelmes dallamvilágot Kurtág nagy ambitusú dallamívekké „dobja szét”. A versenyműjellegét emeli ki az is, hogy a zenei *szintaxis*, a szövmód, az építkezés logikája itt már valóban más természetű, mint a vokális ciklusokban, mindamellet az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a dalszerű alapegységekből felszabaduló „nagyforma” kibontakozása nem magától értetődő: sok helyütt hosszú fermaták, megkomponált „kifulladások” szakítják félbe, jelezve a zeneszerzői reflexió állandó jelenlétét.

Különös vonása Kurtág új alkotói korszakának vokalitás és instrumentalitás mind gyakrabban megfigyelhető átjátszása egymásba. A hangszeres zene fontosabbá válása mellett is meghatározó művészetében az emberi hang szerepe, amit jeleznek a KETTŐSVERSENY gordonkaszólamának imént említett hosszú parlandoszakaszai, de jelez az is, hogy Kurtág nem szakít a dalszerű kisformával sem, hanem az áttört hangszerelés révén quasi-szimfonikus léptéket kölcsönöz neki. A KETTŐSVERSENY utolsó tétele szó szerint idézi az utolsó orosz ciklus, a Dalos Rimma verseire írott REKVIEM PO DRUGU (Op. 26, 1986–87) utolsó darabját: „*Ég veled, kedves, megbocsáss. / Nekem nincs mű siratnom, / nincs mű felednem.*”^{*} A hallatlan egyszerű dallamszerkezet különös deklamációja kiváltképp alkalmasnak tűnik a „motivikus munkára”: jellegzetes képlete egy hármashangzat: mi-szó-dó, amelyet aztán C-dúrban, Gesz-dúrban, F-dúrban ismét meg, s e transzpozíciók révén nyeri el mélyen bánatos, fájdalmas jellegét. Vokalitás és instrumentalitás keveredése mindamellet kétirányú: a KAFKA-TÖREDÉKEK számos példát szolgáltat arra, amikor az énekhang a hegedű hangjával versenyre kelve átcsap szöveg nélküli, instrumentális éneklésbe.

* A REKVIEM című versciklust a költőnő maga ültette át magyar nyelvre.

KAFKA-TÖREDÉKEK

Térjünk vissza az 1985–86-ban komponált KAFKA-TÖREDÉKEK-hez (Op. 24), Kurtág eddigi életművének egyik legfontosabb darabjához. Itt válik először esztétikai szempontból *problematikussá* a nagyforma ciklikus rendje. Megmutatkoznak ennek a szerkesztésmódnak a természetes határai, hiszen ne feledjük, ezúttal több mint egyórás, terjedelmes művel van dolgunk. Fogalmazhatunk így is: ha a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK a klasszikus alkotás, akkor a KAFKA-TÖREDÉKEK „túlérett”, az esztétikum hegeli értelemben mintegy „túlcsordul”: a ciklus borotvaélen táncol a szétesés és a kohézió határán.

Az életanyag, a nagyon is eltérő stílusú zenei mikroformák sokféleségét a TRUSZOVA-ciklusban például egy imaginárius személyiség egyértelmű megléte foglalta egységbe; az élményanyag sokféleségének ott volt jól érzékelhető centruma. S míg Kurtág korábbi műveiben érvényesült a tömörítő tendencia, a KAFKA-TÖREDÉKEK a szövegek olykor enigmatikus jellege ellenére is *túlbeszélős*.

Lehetséges, hogy ez a problematikussá váló zenei forma talán éppen Kafka látásmódjának mély megértésében, stílusának cseppet sem kézcnfekvő, adekvát zenei átültetésében gyökerezik?

Kevésbé érthetünk egyet azzal az elterjedt nézettel, hogy a KAFKA-TÖREDÉKEK ciklikus rendje *tisztán* zenei volna. A darabok végső elrendezésében (ami nem azonos keletkezésük sorrendjével) már a lecsupaszított szövegekből is kirajzolódik két nagyon világos rendezőelv, a ciklus két tartópillére. Az egyik vezérelv: az élet sűrűjén átvezető ösvények keresése. Erre utalnak a mozgással, helyzetváltoztatással kapcsolatos cselekvésekre, történésekre, cseményekre felfűzhető szövegek, illetve ezek reflexiói, másfelől összekapcsolódnak velük a menekülés, a valóságtól való elszakadás képzetei (halálvágy és álom formájában). Ebből adódik, hogy a TRUSZOVA-ciklussal ellentétben itt a sokféleség *centruma* mozdul minduntalan el, állandók a látószög-váltások. A sok szálon futó útkeresés meghatározó szerkezeti eleme a belső bizonytalanság, ami nemcsak a zenei karakterek vagy stílusok sokféleségében, a látószög eldöntetlenségében csapódik le, de abban is, hogy a mű lebeg a különféle műfajok fölött.

A másik jól kivehető szerkezeti ív a ciklusban elrejtett *ars poeticák* sorozata: Kurtág reflexiói saját zeneszerzői pályájának nehézségeivel kapcsolatban. A mélyen átélt, önmagára vonatkoztatott karkai szövegrészek zenei megformálásának vallomásos jellegére a darabok alcímei is utalnak. ZWEI SPAZIERSTÖCKE (KÉT SÉTABOT): „...*legyür minden akadály*”* – a maga korálhangvételével és autentikus, illetve plagális zárataival; KEINE RÜCKKEHR (NINCS VISSZA TÖBBÉ): „*Egy bizonyos ponttól nincs többé visszaút. Elérendő ez a pont*” – a maga quasi-parlando deklamációjával, jellegzetesen kurtágos prozódijával; STOLZ (BÜSZKESÉG): „*Ígéret Kocsis Zoltánnak: lesz zongoraverseny*” – a maga dacos eltökéltségével, amit hangsúlyoz a „*kindisch trotzig*” („*gyermeki daccal*”) előadói utasítás is; a Pierre Boulez-nek ajánlott DER WAHRE WEG (AZ IGAZ ÚT); az IN MEMORIAM JOHANNIS PILINSZKY a szöveget különböző hosszúságú cezúrákkal szétszabdalo esendő dadogása: „*Tulajdonképpen nem tudok mesélni, szinte még beszélni se...*”; a WIEDERUM, WIEDERUM... (ÚJRA CSAK, ÚJRA CSAK) ostinatójából széles ambitust átfogó kitarulkozásával: „*tág tereket kell átszelnem*”; végül pedig Kurtág egész életművének talán leglebilincselőbb szépségű vokális darabja zárja a sort: ES BLENDETE UNS DIE MOND-

* A KAFKA-TÖREDÉKEK-ből vett idézeteket Tandori Dezső fordításában közöljük.

NACHT (VAKÍTOTT MINKET A HOLDAS ÉJ) bizarran álomszerű önarcképével: „...a porban kúszó kígyó-páros: Márta meg én.”

Ezt a kettős alapszerkezetet indázza körül a hisztérikusan változó lelkiállapotok leírásának, az önmegfigyeléseknek Kafka NAPLÓ-jából jól ismert színskálája, ami Kurtágnál is három viszonylag elhatárolódó zenei karakterben, a mikroforma szintjén megkülönböztetett rétegre bomlik: a) groteszk megállapítások saját testének állapotával kapcsolatban, aggályoskodón pontos környezeti megfigyelések, meditatív, bölcselkedő elmélkedések; b) felszakadó panasz, mardosó kétely, szorongó rémlátomások, a világ elviselhetetlensége feletti kifakadások, végül pedig c) kísérteties, álomszerű jelenetek, amelyek nem feltétlenül kapcsolódnak össze a szorongás képzetével: olykor épp ezek az álmok jelentik a felszabadulást, költői szépségű képek, táncos, életörömt sugárzó jelenetek is álmoként fogalmazódnak meg, mint pl. STAUNEND SAHEN WIR DAS GROSSE PFERD (BÁMULVA LÁTTUK A NAGY LOVAT) vagy a SZENE IN DER ELEKTRISCHEN (JELENET A VILLAMOSON).

A példalózások, körülményeskedő lelkiállapot-elemzések, rezignált okfejtések sokszor barokkosan túlbonyolított, értelmező mellékmondatokkal teletűzdelt mondatmonstrumokban öltenek Kalkánál testet. Az önpusztító diagnózisokat kesernyés humor járja át, vagy groteszk csattanó csapja agyon. A szövegek hol belső burjánzásnak indulnak, hol meg feltörhetetlenül tömörek, enigmatikusak, s értelmük közvetlenül nem tárulkozik föl, atmoszferikusan van csak jelen, helyet teremtve a zenének. Ez a kettősség, a szándékolt, nyíltan vállalt formai egyenetlenség megkülönböztető jegye Kurtág Kafka-interpretációjának is.

A ciklus esztétikai lényegéhez tartozó műfaji eldönthetatlenség egyik jól érzékelhető jele: mélyen átélt drámaiság és groteszk, mondhatni abszurd líra, tragikus létmegélés és játékosság, filozofikus komolyság és groteszk humor szétválaszthatatlan egymásba fonódása. A közhelyes Kafka-értelmezésektől Kurtág zenéjét leginkább az különbözteti meg, hogy nem a „Weltangst” felől közelíti meg, ezért aztán *valóban karkai* tud lenni, egyedül hiteles módon bontva ki a Kafka-szövegek mélyén szunnyadó különös zeneiséget. Olykor már egyenesen naivnak tetszik Kurtág hozzáállása: nem akar mindenáron súlyos jelentéssel telítődni. Kalkát nem a sokkoló expresszivitás felől közelíti meg. Sok helyütt felismerhető Kurtág rajzos, képszerű, sajátos ductusú dallamformálása; van, amikor egyenesen (nép)dalszerű, mint például a STAUNEND SAHEN WIR DAS GROSSE PFERD kezdetén. Olyan szélsőségek szembesülnek egymással, mint a TRÄUMEND HING DIE BLUME (ÁLMODVA FÜGGŐT A VIRÁC) Schumann előtt tisztelgő költői szépségű dallamossága vagy az EINMAL BRACH ICH MIR DAS BEIN (EGYSZER ELTÖRTEM A LÁBAM) misztikus-jámbor, haszidikus tánca, amely a harmonikus örömezésben való megtisztulást hirdeti, nagy-nagy öniróniával. Nem egyhangúan komor világ ez, igaz, a maga *egészében* mégis mélységesen lehangoló. A karkai világ az *összképből* rajzolódik ki, szorongatottságával, egzisztenciális világba vetettségével, a feltárulkozó léthatárral.

Vagy mégsem? Kurtág ugyanis egészen megdöbbentő módon képes kétértelmű helyzeteket teremteni.

Mindjárt az első darab élesen szétváló, dichotomikus szerkezetében megmutatkozik ez. DIE GUTEN GEHEN IM GLEICHEN SCHRITT (A JÓK EGYSZERRE LÉPNEK). A c és d hang monoton váltakozása fölött az énekszólam *capriccioso* és *leggero* karakterrel táncos jellegű, szöveg nélküli éneklésbe csap át: „...nem is tudva róluk, járják körülük a többiek a kor táncait”. A karkai szorongás csak a harmadik darabban jelenik meg szaggatott

kromatika formájában: VERSTECHE (REJTEKES). A negyedik darab igazi Kurtág–Kafka: a darab szövege pontosan egyenlő a címével, egyetlen szó: RUHFLOS (NYUGTALANUL). A hegedű „fülsértő, préselt hangon” játszik, „a szekund-súrlódásokat szírenázva, de az oktávokat és uniszónókat is kellemetlenül hamisan”. Ugyanakkor az énekesnő „növekvő feszültséggel, izgalommal, sőt félelemmel követi a hegedűs akrobatikáit és dühöngéseit, míg a végén a hangja is felmondja a szolgálatot”. Valódi kis mikrodráma, egyfajta pantomim ez a darab. Ne gondoljunk azonban nagy terjedelempre. A mérés egzakt: a kompakt lemezjátszó kijelzője 0'17"-et mutat! Majd rögtön egészen más világ következik: egy lágyan ringatózó, *molto semplice* előadott BERCEUSE (BÖLCSŐDAL); és így tovább...

A következő darab azonban a kontraszton kívül mindjárt újabb meglepetéssel szolgál, hiszen NIMMERMEHR (EXCOMMUNICATIO) (SOHA TÖBBÉ [KIKÖZÖSÍTÉS]) hangzik a cím, s a szöveg elkeseredést sugall: „Soha többé, soha többé vissza nem térsz a városokba, soha többé nem kondul fejed fölött a nagy harang.” A zene ellenben, különösen a darabnak a szövegtől elszakadó, önállósuló második felében, látszólag teljesen illogikusan ellentmond mindennek. Az énekhang és a hegedű egymást imitáló párbeszédben csap át valami lebilincselően szép éneklésbe, tiszta, kifejezéssel teli, „dolce” koloratúrák veszik át a vezető szerepet, az ének valósággal tobzódik a melizmákban, a szöveg nélküli melodikus ékítményekben... Ez volna az elkeseredés?

Mint a ciklus során még több alkalommal is, a zene – akárha Monteverdi szellemét idézné – mélyen megmártózik az énekhang barokkosan burjánzó, *érzéki* szépségében, gazdag kifejezőerejében. Ezzel a szokatlan és megdöbbentő megoldással Kurtágnak alighanem a karkai szöveg eddig kevésbé feltárt, legmélyebb zenei rétegéig sikerült lehatolnia, olyan mélységekig, ami a szöveghez tapadó „szorongóan expresszív” megzenésítés számára hétpecsétetes titok maradt volna mindörökké. Itt ugyanis pontosan arról van szó, amit már a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK lassú csárdása, a NINCS KÖZÖM SENKIHEZ... is revelatív erővel érzékeltetett: a kiközösítésben, a tömegléttől való elszakadásban való önmagunkra találásra. A szépség elpusztíthatatlanságának jegyében tagadja, ellenpontozza, sőt *transzcendálja* az élet prózáját, nem kisebb daccal és elszánt-sággal, mint a KAFKA-TÖREDÉKEK expresszív pszichogramjai.

A pólusok szélesre feszítése és az értékvilág kifordulásának megjelenítése már a REGÉNY-ben azt eredményezte, hogy kibomlott az a *groteszk* tengely, amely a TRUSZOVÁ-ban még éppen hogy csak jelzésszerűen volt jelen, s amelynek vásárisága az előbbiben keserű, az utóbbiban flegma, cinikusan frivol jelleget öltött (utcai valcer). A KAFKA-TÖREDÉKEK-ben mindez már szétválaszthatatlanul együtt jelenik meg! Nem úgy azonban, ahogyan például Schönberg PIERROT LUNAIRE-jében – miként aztán a neo-expresszív zenében is – eliminálhatatlanul jelen van a groteszk, de nem mindig szándékoltan, járulékos elemként: a „kifejezés” a szánalom és a sóvárgás révén visszacsempészi a romantikus zene széttöredezett maradványait. Ilyenformán nagyon is kétséges lenne, visszájára fordulna egy olyasfajta Kafka-megzenésítés, amely a karkai létezés szűk tereit, a fenyegető atmoszférát iparkodna átültetni a zenébe. Kurtág a hegedű ironikus fintoraival, szarkasztikus túlzásaival, torz játékmódjaival ellenpontozza a kifejezést.

Persze a groteszk tiszta megnyilvánulása is megtalálható a ciklusban (pl. a MEINE OHRMUSCHEL [FÜLKAGYLÓM] macskásan nyávogó „Sprechgesang”-jában vagy az EINE LANGE GESCHICHTE [HOSSZÚ TÖRTÉNET] bizarr „szerelmi kalandjában”), akár csak a trivialitás, amely állandóan jelen van együgyűen nyávogó valcerok, táncok, cigányosan érzelmes játékmódok formájában.

Akárcsak Bartóknál, lépten-nyomon konfrontálódik ez a zene a rút problémájával is: gondoljunk a hegedű elviselhetetlenül torz, préselt, nyivákoló játékmódjaira, kellemetlenül „hamis” elhangolásaira, de mindez elmondható az énekszólámról is. Kurtágnál oppozíciós rendszerében ez az akusztikus réteg is régóta szerepel (az orosz ciklusokban olykor már önállósult is), de ennyire kiemelten fontos, a szép hangzásnak újában álló szerepet eddig még nem kapott.

Mindig is szorosan összefüggött Kurtág zenei poétikájával, ahogyan látszólag bagatell események, megfakult szavak, jelentéktelennek tűnő összefüggések, a mindennapiság meggémberedett világa fölnagyítódott, *egzisztenciális* tartalommal telítődött és egy szorongatóan tragikus létmegélés közegévé vált. A TRUSZOVA-ciklusra és a REGÉNY-re éppúgy jellemző volt ez, mint most a KAFKA-TÖREDÉKEK-re. A SZENE AM BAHNHOF (PÁLYAUDVAR-JELENET) címet viselő darab iszonyata egy voltaképpen teljesen közömbös megállapításból tör elő: „*Megdermednek – amint a vonat elrohog előttük.*” (Egy zenei összefüggés: maga az expresszív, Schönberget idéző dallam egyetlen „Reihe”, amelynek hangjai szét vannak szórva a kromatikus térben; ebből fakad egzisztenciális kapaszkodónélkülisége!) Vagy az egész ciklus egyik kulcsdarabja: SONNTAG, DEN 19. JULI 1910 (BERCEUSE II) (1910. JÚLIUS 19., VASÁRNAP [II. BÖLCSŐDAL]): az ébredés meg-megisméltődő iszonyata: bölcsődaltöredék és egy tizedmásodpercnyi pszichogram, amely a harmadszori ismétlésnél már iszonyú szorongással tölti el az embert. „*Nyomorúságos élet!*” (Kurtág dramaturgiai ellenpontozó művészetének nagyszerű példája, hogy ez a darab előzi meg közvetlenül a ciklus teljes II. részét kitevő kulcsfontosságú DER WAHRE WEG-et!)

A KAFKA-TÖREDÉKEK legiszonytatóbb pillanatai közé tartoznak az élet prózájának, az önmagával elégedett mindennapiságnak hátborzongatóan hisztérikus tagadásai. Egy-egy pillanatra a KAFKA-TÖREDÉKEK zenei univerzumában görcsök, az énekelhető legmagasabb hangon előadott elmeháborodott rikoltozások, mértékvesztett impulzivitás formájában jelen vannak az expresszív pszichogramok is; a NICHTS DERGLEICHEN (CSAK EZT NE!) fulladozva elénekelt önpusztító szembeszegülése a világgal, megmetszakított tizenhatodmenetek paroxizmusába torkollik. Íme a zeneszerző instrukciója: „*egyre rekedtebben – hibbant izgalommal – míg végül elmegy a hangja. Az ajkak egyre gyorsabban mozognak, de hangot már nem adnak ki.*”

A kettősség (antinómia, kontraszt) elve mindvégig érvényesül a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben. Egy zenei anyag expozícióját gyakorta követi annak lerombolása, szétzúzása. A *törés* nyilvánvalóan a realitásokkal való szembesülés legelvontabb formai-esztétikai paneljeként funkcionál. Mindez már a szövegek kiválasztásában is megmutatkozik. Archetipikus karkai példa ES ZUPFTE MICH JEMAND AM KLEID, ABER ICH SCHÜTTELTE IHN AB (VALAKI MEGRÁNGATTA RUHÁM, DE ÉN LERÁZTAM). Az előadásmód „molto concitato” (nagy izgalommal), s itt is bizarr pantomimjátéknak lehetünk tanúi, mert a hegedűsnek gitárszerűen kell játszania, a választóponton pedig ezt az utasítást találjuk: „*unbewegt erstarren*” („*mozdulatlanul megdermedni*”).

Ilyen kettősség a KAFKA-TÖREDÉKEK-ben banalitás és álomszerűség furcsa összemosódása. Különleges, bizarr, önálló réteget képviselnek benne a *pantomimikus* mikro-jelenetek. Majdhogynem színpadszerűen végigkomponált kis egységekről van szó, amelyek *belülről* bővülnek, burjánzanak szinte, de végső soron nem robbantják szét a szerkezetet meghatározó kurtági kisformát. Ezek az álmok bizarrul élesek, majdhogynem hiperreálisak (az álom másik típusa, a homályos, az emlékezés ködfüggönyén keresztül érzékelhető, inkább a romantikus ihletésű zenekari darabokban mutatkozik meg).

Ilyen álom zárja a harmadik és negyedik részt is, mindkettő a ciklus legterjedelmesebb darabjai közé tartozik: SZENE IN DER ELEKTRISCHEN („1910: *Kértem álomban Eduardovát, a táncosnőt, járná el még egyszer a csárdást*”), illetve ES BLENDETE UNS DIE MONDNACHT (VAKÍTOJT MINKET A HOLDAS ÉJ). Jóllehet az irracionális vonások mindkettőben más és más módon érzékelhetők, teljesen eltérő karakterük ellenére is közös bennük *hiperrealis* álom voltuk: az első gazdagon burjánzó melizmákkal, rafináltan szerkesztett hegedűszólammal, amely mindjárt két hegedű benyomását kelti („*a vilamoson is, mint mindenütt, két hegedűs társaságában utazik...*”), a második a rikoltozó madarak, a zúgó mezők, a porban kúszó kígyók („*Madarak rikoltoztak a fák közt. A mezők zúgtak. Kúszunk, kígyó-pár a porban*”) onomatopoetikus hangfestéseivel, az énekszólam mély regiszterét igénybe vevő, súlyos mordentekkel és quasi-glissando trillákkal nehezített „kúszó” mozgásával, amely a hegedű futamaival versenyre kelő, beethoveni nehézségű instrumentális éneklésbe csap át.

Az első álomban a lány, szelíd, elnéző Schumann-figura, a „*Dauidsbüandler*” Eusebius neve fémjelezte valcer nyitva hagyja az interpretációs lehetőségeket: „*sok fantáziával, változatosan, pl.: a) titokzatosan, suttogva, b) szárazan-pedánsan, c) érzélgősen*” adandó elő; a lényeg az, hogy szinte frázisról frázisra változik a hanghordozás. Majd ahol a schumanni Florestan neve áll zárójelben a partitúrában, ott leginkább talán Bartók hegedúrapszodíáinak modorában, bolgár ritmusokkal tarkítva szól a „két” hegedű, s vad, tüzes, fékezhetetlen táncra perdül az álombeli balerina. A „*nagyhangközkilengésű, nagyon lassú, túl szentimentális vibrató*” a cigányzenészek modorát idézi, és ironikus fordulatot ad az álomnak.

Hasonló fordulat a második álomban is bekövetkezik. A pompás színekben burjánzó énekszólam egyszer csak kifakul, megjelenik a *voce bianca* utasítás: az álom kifehéredik, az álombeli táj kopárrá, kiellené változik... Az énekhang *énekelhetetlenül* mély regiszterben mozog, s ez már egy pillanatra bizony a beckett-i WHAT IS THE WORD világát idézi. Kurtág olykor kínos karkai pedantériával dolgozza bele magát a NAPLÓ mondataiba. Valósággal megtanul „kaskául zenélni”. Bizarr konkrétsága néha már zavarbaejtő. A szövegszerkezet legparányibb atomjáig ragaszkodik a zene képszerűségéhez. Példaértékű e tekintetben az IN MEMORIAM JOHANNIS PILINSZKY dadogása, szünetekkel, cezúrákkal meg-megszakított csetlése-botlása: „*Ha bármit mesélek, úgy érzem magam többnyire, mint kis gyerekek érezhetik magukat, amikor először próbálnak járni.*” Kurtágnak a karkai szöveghez való viszonyát a legplasztikusabban a DER WAHRE WEG (HOMMAGE-MESSAGE À PIERRE BOULEZ) (AZ IGAZ ÚT) jellemezhetné: „*Az igaz út ott vezet egy kötélen, mely nem a mélység, hanem szinte a föld fölé van kifeszítve. Mintha nem is arra volna ott, hogy járjanak rajta, inkább hogy belebotoljanak.*” Valósággal egyensúlyszervünkben érezzük a bizonytalan, nehezen egyensúlyozó lépkedést a g-g' oktávot a hegedű negyedhangos, a permutáció szigorú szabályai szerint változó mozgásai töltik ki. Utalás Bartók SZÓLÓSZONÁTÁ-jára: a centrumhang ott is a hegedű legmélyebb hangja. Az énekhang „*cantus firmus*”-szerűen, hosszan kitartott hangokon lépdél immár a kromatikus hangtartományban, majd a „*gehu*” szóra a hegedű felfelé irányuló kromatikus mozgásba kezd. Az énekszólam a diatonikus tér felé nyit, szinte tonálissá válik. A „*magasság*” szó ellenben („*das nicht in der Höhe gespannt ist...*”) nem a legmagasabb, hanem a *legmélyebb* regiszterbe kerül stb.

Láthatjuk: szöveg és ének az elképzelhető legteljesebb mértékben áthatják egymást. Kérdés, mennyire tekinthetők ezek a hangképek madrigaleszk elemnek, olyannak, mint amilyeneket Kurtág korábbi vokális zenéjéből jól ismerünk. Azt hiszem, inkább

határesetről van itt szó, mert olyan dinamikus képekkel van dolgunk, amelyek generálják a kisformát, vagyis ahol az akusztikus „rajzolat” közvetlenül *eleven* zenei formává válik.

WHAT IS THE WORD

Az emberi létezés abszurdításának zenei megfogalmazása mindig is belefért Kurtág gondolkodásába. Gondoljunk az ESZKÁ-EMLEKZAJ önironikus fintonoktól sem mentes „metafizikájára”, a NÉGY CAPRICCIO szofisztikáltan ironikus groteszkjére, de jelen van ez a szemlélet az OMAGGIO A LUIGI NONO (Op. 16, 1979) dadaisztikus játékoságában is. S ne feledkezzünk meg a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben feltárulkozó lét-határról. Ugyanakkor sejteni lehetett, hogy Kurtágot Beckett mélységesen tragikus abszurd világához fűzik a legszorosabb szálak; hosszú időn át még „operatervei” között is föl-fölbukkant Beckett neve. Most Kurtág lehetőséget talált rá, hogy Beckett révén az emberi kommunikáció iszonytató nehézségeiről valljon egyik legmeggrázóbb, minden eddigittől elütő művében, amely átköltésében a SIKLÓS ISTVÁN TOLMÁCSOLÁSÁBAN BECKETT SÁMUEL ÜZENI MONYÓK ILDIKÓVAL kissé körülményes, de minden bizonnyal a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-nak hitprédikatori világára emlékeztető al-címet nyerte.

„*mi is a szó – hiábavaló – hiábavaló nak hoz – nak hoz – mi is a szó – hiábavaló ettől – mindettől – adott – hiábavaló adva mindettől – látnivaló – hiábavaló látni mindezt – ezt – mi is a szó...*” stb. Borzongató realitással fonódik egybe téma és az előadó személye, hiszen közismert, hogy az előadóművész Monyók Ildikó egy baleset következtében elveszítette beszédkészségét, majd embert próbáló erőfeszítéssel sikerült újra megtanulnia a szavak formálását és mondatokká fűzését. Mindamellet Kurtág műve e kísérteties egybeesés ellenére is általánosabb érvényre emelkedik, több ennek a szörnyű egyéni drámának a megjelenítésénél. A mű álláspontja ugyanis – egyszerűen műalkotás voltánál fogva – minden kétséget kizáróan *ontológiai*: a világba vetettség tragikuma mögött a puszta létezés engedi föltárulkozni.

Döbbenetes hatású, irdatlan feszültségű *monodráma* Kurtág műve, s teljesen elüt „megszokott” vokális nyelvhasználatától. Voltaképpen az egész előadói apparátus (itt is a térben szétszórva) egyetlen recitáló szólam köré fonódik, amelynek hangjait a zongora „kopulázza”. Kurtág korábbi művei is ismerték az emberi szenvedés végső kommunikálhatatlanságát, de ez olyan belső ellentmondása maradt akár a TRUSZOVA-ciklusnak, akár a REGÉNY-nek, amit Kurtág zenéje – mint minden művészet – tagadni kényszerült, különben elnémulhatott volna. Itt ellenben maga a kommunikációképtelenség válik tárgygyá, egy szó nélküli világ rettenete sejlik föl. A szavak homályos szemantikája még úgy-ahogy feldereng a töredezett beszédben, de különálló ragok, szintagmák, összefüggéstelenül egymás mellé rendelt szavak érzékeltetik a széthullás állapotát.

Kurtág széttördeli a zenei szintaxist: „*larghissimo*”, „*elyiselhetetlenül lassan*”. „*Mi is a szó?*”: az idegtépő cezurák a felfoghatóság szélső határáig hagyják szétesni a zenét. De a széttöredezett gondolatok, a szintaxisukat veszített „szavak” mögött kirajzolódik korunk iszonyú alig-embere: a lepusztult személyiség. Erre utal az érzelmvilág különös zavarodottsága, amely azonban távolról sem nevezhető teljesen kiüresedettnek, elcsökevényesedettnek. Ellenkezőleg: belehallani az egykor volt személyiség gazdagságát, az egykor volt személyiség formátumának megnyerő nagyságát, ami valóban tragikussá és felkavaróvá teszi Kurtág művét. Nemcsak a népi siratónak egy fölsejle

motívumtöredéke utal erre, hanem olyan előadásbeli utasítások is erről vallanak, mint a „*dolce*”, „*doloroso*”; mindenekelőtt azonban az érzelmi dimenziók még töredezettségükben is lenyűgöző szuggesztivitása ragad magával. Egészen ritka tiszta pillanatok is adódnak olykor, két rövid, jelzésszerű „*arioso*” („*Omaggio a Bartók*” – áll a partitúrában) az itt teljesen ismeretlen legato-hangkötéseken át jut el egy tiszta Fiszdúr hangzatig, amely aztán, az „*away*” szóra, nyomban a hangzatiidegen d-re vált. Vagy játék és álom korábbi Kurtág-művekből visszaköszönő egymásba játszása is felbukkan a staccato oktávugrándozások „*giocoso*” karakterében. Kurtág életműve annyira folytonos, hogy nehéz elnyomni magunkban a párhuzamot: minduntalan olyan érzésünk támad, mintha a TRUSZOVA imaginárius hősnője „meghibbant” volna. A „szent elmeháborodottak”, a *jurogyivaják* nyers őszinteségével törnek ki belőle az indulatok egy darabjaira hullott, pokollá lett világban.

Meggémbereedett fogalmak, tetszhalott szavak, emlékképpé stilizált motívumtöredékek úgy bukkantak föl rendre már korábban is Kurtág műveiben (különösen a REGÉNY-ben, de mindenütt másutt is, ahol „talált tárgyakkal” találkozunk), mint a tiltott zónában Tarkovszkij SZTALKER-ében egy elsüllyedt civilizáció rekvizitumai... Itt is: megannyi elvontság, alany nélküli cselekedetek, állítmány nélküli tiszta szubjektivitás. Dadogás, nyögés, idegtépő szünetek, homlokegyenest ellentétes karakterű frázisok változtatják egymást... A legteljesebb következtelenséggel és belső logika, kohéziós erő nélkül. Emberi lelkiállapotok szélsőségei a lebomlás állapotában kerülnek egymás mellé: szinte vallásosan mély áhítat csap át a legközönségesebb üvöltözésbe. Csak egyetlen példa. Huszonkét karmesteri beintés alatt (a mű nem hagyományos értelemben tagolódik ütemekre, és nincs szokványos metruma) az alábbi lelkiállapotok váltják egymást: Sirató („*sempre in modo popolare*”) – piaci ordináreség – zokogás – kíváncsiság – otromba és eszelős hisztérikus kiborulás – „*legato*”, „*dolce*” – „*doloroso*” (fájdalmasan) – játszadozás: „*leggero*” (könnyedén) – eszelős kiáltozás „*disperato*” (elkeseredetten) – dermedt rémület („*mi*”, „*mi*”, „*mi*”, „*mi*”, „*mi*”...) stb.

Ki kell térnünk a „kórus” szerepére is: nem igazi énekkar szerepel a műben, hanem öt vokálszólista szólaltatja meg az eredeti angol szöveget. A recitáló hanggal való kapcsolatuk egyértelmű, igazi szerepük felől azonban Kurtág a legteljesebb bizonytalanságban hagy bennünket. Mivel Kurtág a WHAT IS THE WORD előadói apparátusát is „szétszórja a térben”, az öt énekhang valahonnan a hátunk mögül hangzik fel. Talányos szerepe számos képzettársítást enged meg. Valamilyen belső hang kivetülése volna? Talán a túlvilág, a transzcendencia? (Az a bizonyos „over there”, ami el is hangzik egy alkalommal?) Vagy netán „kórus”, antik mintára? Esetleg a Bach-passiók turba kórusainak stilizált emlékfoslányai? Talán ez az utóbbi verzió látszik a legvalószínűbbnek (bár a többit sem zárja ki), mindenesetre a „hangok” angolul kommentálják, visszhangozzák a recitáció magyarul megszólaló gondolatfoslányait (olykor gúnyolják is: „*vihogva, mekegve*” – hangzik az előadói utasítás). Ezek az előadói utasítások végtelenül fontossá válnak Kurtág partitúrájában, mert a hangjegyekkel lejegyezhetetlen artikulációk sokfélesége felé nyitnak. Csak néhány példa, ami sejteni engedi, hogy talán mégiscsak a Bach-turbák éppen hogy jelzésszerű felidézésével van dolgunk: „*zsoltárszerűen*”, „*kaotikusan, kiabálva*”, „*kaotikusan, suttogva*”, „*meglepetten, gyermekien*”, „*egyre hangosabban és zaklatottabban, kutyaugatás-szerűen*”, „*agresszíven*”, „*szentenciaként*”, „*szinte hang nélkül*”, „*félve, elfogódottan, színtelenül*” stb. Ugyancsak a turbák „hangzavarára” utalnak a Kurtágnál meglehetősen ritkán alkalmazott aleatorikus szakaszok.

Az orosz korszak érzékeny lírájával szemben, de József Attila és Kafka után is, Beckett teljesen eltérő hangkezelést kíván: megváltozik a prozódia, a képszerűséget, a „stille concitato”-t hiába keressük benne, igaz, innen is lényegében hiányoznak a közvetlenül sokkoló hatások. A Kurtág vokális zenéjét alapvetően meghatározó *szép ének* ebből a műből teljes következetességgel hiányzik. Otrombán, minden szótagot külön megnyomva kell kiejteni. Gyakori a *voce bianca* alkalmazása, a szín nélküli recitálás, amelyben a kifakult közönyösség ölt egészen döbbenetes akusztikai alakot. A recitáció a női hangtartomány alsó regiszterének határait súrolja, egészen a kis d hangig lemerészkedik, s hosszú szakaszokon keresztül kényszeríti az előadót az erőltetett, majd-hogynem lehetetlen intonációra.

Kurtág zenei nyelve itt különös módon reprodukálja a kortárs zene hasadt tudati állapotát. Feszült szimbiózisban vonja egybe az egymást kizáró szélsőségeket, az érzelmes expresszivitás maradványait egyesíti a repetitív zene tébolyító blazírtságával, a kifejezés tendenciózus lebomlasztásával, ami a maga kopárságában nagyon is adekvát kivételése egy „ember nélküli” világnak. Minden korábbi vokális művétől megkülönbözteti ezt a művet az a sajátossága, hogy Kurtág itt *lebontja a vokális oppozíciók rendszerét*. A durva hanghordozás meghatározóvá válik, a *ruvido*, a nyers éneklésmód, ami korábban mindössze az egyik pólust alkotta, itt kizárólagos jelleget ölt (és torzságában messze távolodik a népi éneklésmódotól).

Az idő Kurtág egész életművében alapprobléma: A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban az évszakok váltakozása, a halál és az újjáéledő természet körforgása révén szilárd rend uralkodik. Az ESZKÁ-FMIÉKZAJ időélménye abszurd, a REGÉNY pedig elkeseredett szembeszegülés az idővel. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben az idővel vívott küzdelem különböző aspektusai jelennek meg a gyermekien hangfestő rácsodálkozástól („Az idő futva terem, mint a bab”) a metafizikai jelentéssel telítődő természetképeken át egészen a megváltoztathatatlanba való beletörődésig („Én ámulok, hogy elmúlok”). A WHAT IS THE WORD ideje mindezzel ellentétben a *tartammá* nem alakítható idő, a szubjektivitással „ellenséges” idő, amely több alkalommal is kikandikál a felfeslő zenei szövetből. A zongorista jól hallhatóan számolja a taktust, „egy, két, hár’, négy, öt” stb., egy helyen pedig (egy aleatorikus szakaszban) a zeneszerzői utasítás szerint a kopogó idő „az abszolút csend képzetét kell, hogy keltse”. Valójában persze nem az idő könyörtelen, s ha mégis, akkor csakis annyira, amennyire a természet közömbös az ember drámájával szemben (JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK). Az időmúlás számunkravalóvá nem tehető *tragikus* élményében, az idő negatív aspektusában a történelemhiány, a vegetatív létezésbe való beleszorítottság ölt hangzó alakot.

Az alternatíva nélküli, lepusztult személyiség lírájában a Kurtág más műveit mindenkor beragyogó emberi melegség, a Kurtág-zene mélyről fakadó pátosza vagy teljesen hiányzik, vagy szánsalmasan töredezett formában van csak jelen. A pusztá lét a tragikus méltóságtól megfosztott ember végvonaglója. Kurtág oly mélyre merül ebben az iszonyatban, hogy ez a mű tűnik Kurtág bartóki pokolraszállásának: iszonytatóbbnak, mint a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI volt a maga idejében. A kiüresedés, a lebomlás végállomásnak tűnik. De mégis érezzük: a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK keserű párdarabja ez a Beckett-értelmezés. Azé, amelyik *kommunikálni* akar. Ugyanakkor napnál világosabb az is, hogy csakis ez a pokolraszállás lehet új szépségek, igaz szépségek forrása...