

FIGYELŐ

DIOPTRIA

Ágh István: *Semmi sem úgy*
Nap Kiadó, 2003. 97 oldal, kötve 1950 Ft

Az egyenletesen kitűnő színvonalú, csupa kiértelt költeményt tartalmazó gyűjteményben több vers is olvasható kulcsversként. Közéltés-mód kérdése, hogy az első ciklus (IDÉZETEK A MEGTALÁLT IDŐBŐL) egészét – mint látnivalóan alakulófélben levő önálló könyvet – a Marcel Prousttal feleselő cím okán is preferálva innen emeljük ki a KÍSÉRLET A NEM ISMERT IDŐVEL (9. o.), a KÉPZELT VALÓSÁG (23.) vagy a HOLDVISZONY (26.) sorait, esetleg a KÖLTŐ PÁSZTOROKKAL című harmadik fejezet valamelyik emlékező, illetve személyiségelevenítő művét tekintjük az értelmezésben mértékadónak. A SEMMI SEM ÚGY megfontolt, arányos elrendezettsége – s a kötetnek az az elemi, de említetlenül nem hagyható vonása, hogy szövegei, többféle szépség-fogalomnak is engedelmeskedve, szépek – azt is lehetővé teszi, hogy a három ciklus közül a másodikban keressük a magunk választott versét, s ez a SZÉP ŐSZI NAP (53–54.) legyen, megtárogatva a soron következő ŐSZÉGI LAMENTÁCIÓ (55–56.) és a SZENTSÉGES ÉJ (57.) strófáitól. E három, a ciklust záró mű külön-külön és együttesen is súlypontnak érződik, ám hasonlóképp mondjuk a teljes könyvet beszegő MIRE VALÓ VISSZAJÁRNUM (96–97.) is bír ilyesfajta nyomattal. Mégis a SZÉP ŐSZI NAP és az ŐSZÉGI LAMENTÁCIÓ jelölheti ki legpontosabban az „ősz hangot” mint meghatározó szót, s az inkább „töprenkedik”, mintsem „panaszodik” jelentésű lamentáció (a műfajmegnevező irodalmi műszót, a *lamentót* is párállatva kissé) tovább árnyalja a beszédmódot, melynek rezignációja a lírai napszakban, az éjben a közeli búcsúzás szorongásává is sötétülhet, ugyanakkor viszont a gomolygó boldogságban is szakralizálódhat. (A SZENTSÉGES ÉJ egyébként még szebben csillagzik az 1996-os Tandori-kötet, A SEMMI KÉZ egyik kulcsverse, AZ ÉJ társaságában. Amióta Bata Imre 1973-ban, a KÉ-

PEK ÉS VONULATOK lapjain „egymás mellé tette” – KÉT KÖLTŐ felcímmel – Ágh Istvánt és Tandori Dezsőt – anélkül, hogy akkori énjeik, oeuvre-jeik között mélyebb összefüggéseket keresett volna –, néha akarva-akaratlanul elbeszélget egymással egy-egy Ágh- és Tandori-vers. Akár csak akként is, ahogy a KILENCZSER HÉT [44–45.], a hatvanharmadik születésnap számvetése, ráolvasója a hatalmas poétikai különbségek ellenére is dialógusba kerülhet Tandorinak a „64. mezőt”, az élet-sakktábla hatvannegyedik négyzetét feltérképező textusaival.)

Túljutni, s már nem is kevéssel, a hatvanon: ez az élmény értelemszerűen, másfelől a költészeti hagyomány evidenciáitól meg nem kötve eredményezi az őszi tónust és a lamentáló felütést. A megszólaló „két határ közt senkiföldjén” (44.) jelöli ki a helyét, s generációs tudata sem kendőz: „...lassanként ideje lejár / nemzedékem közül mindenkinek” (53.). Ezt a – majd fokról fokra, egyénről egyénre szereplőit vesztő – tájat azonban Ágh a KHÁRON LADIKJA még alig öregedő illyésének szemével képes látni. „Hisz minden ugyanaz: az ég, az út, a táj, / épp csak – visszafelé!” – találjuk ott a nevezetessé lett sorokat, s hogy „Bölcs, ki e kéjuton, ezen is mosolyog...” Ágh István fukarabb a mosollyal, és egyelőre nagy szónak vélné a bölcsességet. A megállított idő heurisztikus belefeledkezéseire bízta magát: „Az este olyan szép volt, hogy lehetne / utolsó is, annyira földi-égi, / annyi malasztal teljes, hogy a bőség / ünnepélye az éjféli misével / elég volna egy élet emlékére, / s mert azoképpen nyugodott le minden, / embertelenül gyönyörű az éjjel...” (57.) Az imavers, a fohász ritkán mutatja fel magát takaratlanul – nem annyira a kérés, sokkal erősebben a köszönet gesztusával –, ahová viszont begyöngyözik, ott ujjongása vagy mormolása verstani, rímtechnikai értelemben (s a fennhangú olvasást mérlegelve) is átrendezi, megkönynyíti a kögörgető természetű Ágh-lírat. Olyan ajándékokat ad, mint a *Serföző Simonnak* ajánlott GYEREKIDŐ (77–79.) vagy az egyszavas, kikiáltó címével feltűnő, szakralizált BOLDOG, mely így indul: „Soha szebb elmű-

lást mint / ahogy a lomb lehullik / villanni utoljára / s kihűynyi szenttelen // így kellene sötétbe / vetni a szemünk fényét / hogy még a föld alatt is / világság legyen..." (41.)

A visszatekintés, a széttekintés egyik választott formája az a tizennyolc sornyi, tömörszerű versalak, melyet eltéphetetlenül – „*Rajzok egy élet tájairól*” – Szabó Lőrinc TŰCSÖKZENE című sorozatához asszociálunk. Ágh István szemérmesen takarékos e kapcsolati tőke kamatoztatásában. Kötetnyitó ciklusa talán jobban leírható a különbözőessel, mint a hasonlósággal. Ezért is kell vitába bocsátkoznom Alföldy Jenővel, aki a SEMMI SEM ÚGY egyik első, testvériesülön empatikus, a lényegi mozzanatok mind-egyikére figyelő kritikusa volt (ÉMLÉKEK JELENIDŐBEN, *Tiszatáj*, 2003. szeptember). Szerinte a Szabó Lőrinc építkezésére hasonlító versek „*tizennyolc sorból állnak, melyek általában tizenegy szótagos jambikus sorok, s a rímelés is majdhogynem mellékes, akárcsak a TŰCSÖKZENÉ-ben. Ágh nemcsak a csengő rímeket kerüli, mint Szabó Lőrinc. A páros és a keresztímet is szabálytalanul váltogatja, ki-kihagy egy-egy rímpárt, s szinte csak az utolsó két sorban összecsendülő rímpár zenei lezárásában következetes. A huszonhárom versből álló ciklus formaművészete főleg a kompozícióban rejlik: a teljes élet káprázatát kelti az olvasóban*”.

Szabó Lőrincnek a TŰCSÖKZENÉ-ben rendre páros szótagszámú (tíz szótagos) sorai a csak néha feladott páros rím gyöplőjétől regulázva cikázásukban is fegyelmezett, a folytonos összecsengés által sűrűn rövidre zárt egységeket képeznek. A „tücsökben” több vagy sok mondat is ciripelhet, a költőnek éppen nem célja, hogy ekkora terjedelmet egyetlen, mégoly összetett mondatnak engedjen át. Ághnál másképpen van. A shakespeare-inek is tetsző – kisé a blank verse-re emlékeztető – tizenegyesek mindig egymondatos verssé sarjadnak. Ez az utóbbi másfél évben napvilágot látott – általam ismert –, a ciklust folytató darabokban hasonlóképp történik. Ezért a TŰCSÖKZENE epizált és dramatizált – narrációval, kommentárral, párbeszéddel, akár instrukcióval élő – szövegeinek helyén Ágh IDÉZETEK A MEGTALÁLT IDŐBŐL ciklusában szövevényesebb, látomásosabb, dekonkretizáltabb (a lírai jelleget másképp felöltő) textusok lombosodnak. A verselésben, rímelésben semmiféle lazaság nincs (csupán sokjáték). Bizonyára az olykor csak lehetlenyi összecsengések káprázata csalta meg

a tévedhetetlen szeműnek ismert Alföldy Jenőt, amikor „*szabálytalanságot*”, „*ki-kihagyást*” vélt felfedezni. Holott e tizennyolc sorosok három – ismétlő karakterű – hatsorosból tevődnek össze (az életkori szakaszok vizsgálatakor mindig megkerülhetetlen hármasszámot tehát a ciklusok száma, valamint magában a három s vele a hat, illetve a háromszor hat is hordozza Ághnál). Az a b a b c c rímképletű első hat sor az egymondatosság folytán különösebb elhatárolódás nélkül megy át a d e d e f f rímképletű második hatba, az meg a kiszámíthatatlan g h g h i i képletű harmadik hatba. Azaz a zenei kompozíció – mely az utolsó két sort, de a versben már a harmadik páros rímet valóban kiemelten csendíti – nem csupán a ciklusban, de – élénk monotoníával – az egyes szemelvényekben is munkál.

Ágh István rímeinek tekintélyes részét vasikalapos rímelméletek (vagy a minél tisztább rímelésre törekvő régebbi nagy példák) szerint „rossz rímek”-nek kellene tartanunk, ha nem úgy futnának egymás nyomában, mint hullámra hullám, habra hab, s keresetlen összeolvadásuk, játszi illanásuk nem járulna jelentékenyen – a rímvilág keltette eredetiséggel, örömmel – ahhoz a boldogságképzethez, mely a kötetben szétárad, magába mosva, de azért nem áztatva az emlékező fájdalom, a fantáziáló szorongás nagy rőgeit. A poeta kedveli az a és az o kissé régiesnek ható megfeleltetését. Nála *utánam és tátong* (14.), *varrt és napóleont* (67.) stb.: rím��avak (különféle: hangzásbeli vagy jelentésbeli alájátszások turpisságai). De ríműző például a *bronzvörös* és a *mindeniütt* is (67., hogy ismételten átlendüljünk a könyv leghosszabb és leghangulatosabb, bár éppenséggel nem a legjobb verséhez, a *Jékely Zoltán emlékére* írt, egyben krúdyosan színezett HAJNALI ZARÁNDOKLAT szakaszaihoz).

A rímekben megélt boldog szabadság lehet oly mértékű is, hogy esetleg elfedi a rímet. A szerelmi emlékezés egyik eksztázisát, az EGYSZER VOLT című verset idézzük: „*...mint vérfertőző nővér / fölszállt velem, a bűn ágyára hullva / olyant vétkezni, melybe nem találtunk / semmi kivétlnivalót, hisz csupán az / éveink találkoztak az időben, / és jövőmmé lett, ami benne elmúlt / a nyári éjben akkor egyidősen, / titokzatos szép holdfogyatkozás volt / eltűnőben, és nem láttam azóta, / s már ismerőssöm sincs, ki tudna róla*” (19.). A kilencedik – vagyis a rímképlet szerint a második d jelöl-

lészű – sorától idézett költemény segíthet a rím-szerkezet egészét visszavetíteni, átlátni. A tizenegyedik és tizenkettedik sor sorvégí szavai (találtunk és csupán az) bizonyára tényleg nem érződnének rímnek, ha nem az itteni rímkörnyezetben bukkannának fel inverz sorrendű (a, á, u – u, á, a) magánhangzóikkal és rímsegítő, egyetlen n mássalhangzójukkal. Egyik rímámulatból a másikba eshet, aki a gyűjteményt s benne főleg az első fejezetet forgatja. Parádésak az OHRIDI EMLÉKSOROK önrímjei is: „Amikor vendégül lát / kissé megnő az ország / fogad marasztal / búcsúzó nyaralás marasztal”; „kődből szótt hegyre látni / a part sem evülégi / kiköthetetlen / kötelünk oda köthetetlen” (36., 37.). Nehéz megállni, hogy a holdat – ablak, elfogyóban – óra, méter – kimérnek, lehetetlen – kemence, érte – értem típusú rímek (mind a HOLDVISZONY-ból, 26.) tömkelegét ne másoljuk ide. Az iménti legutolsó citált rímpár annyiban tapad az önrímekhez, hogy Ágh kedveli az egyazon szót valahogy variáló összehendítéseket. A GYEREKJÁTÉK-ban, nagypapa és unoka kettős képét festve: „...én maradok már minden öregember, / ő meg a kisgyermekkorra egy öregnek” (ez a harmadik, a befejező páros rím a versben, 27.).

Gyakorlatlanabb versolvasó is észlelheti és értelmezheti, hogy a könyv leggyakrabban felmerülő képzete, képe a repüléskép. Közvetlenül, a repülőgépfelszállásának „tettetett közöny” kiváltó formájában is, megtoldva a közös sors háttorzongató víziójával: „...szűkülve / bujt meg a kezéd bűvő kezemen, / hogy még a rémes fékete gödörbe / is együtt essünk, félíg eleven / emlékedtünk az égi távolságba...” (A HALHATATLANSÁG ÓRÁJA, 34.) Közvetve, a szárnyas járműnek nem mondható alkalmatosság áttételével is: „Autobuszra való nyarat szállított a sofőr; / jobbrol mint repülön, balról mint alagútban, / nagy magas hegyre menet, ami a világ közeli / tetejének látszott...” (A VILÁG TETEJÉN, 83.) Mitologikusan is: „Annyi ikaruszi törőnysértés után / végre földszintes békeségbe értünk, / ennél mélyebbre kikötni egyszer lehet, / minden égi esemény itt zajlik le a kertben...” FÖLDSZINTES, 40.) „Kép-képként”, „fotografikusan” is a SZÉP ŐSI NAP-ban: „Angyalkék mennybolt, méregzöld moha / vonzása tartja egységben még / a nyárfalombok sárga tömegét, / inkább fölszállna mint lehullana // minden, megáll a nyúl fölött az ölyv, / és nem folyik, mi folya, a Duna, / horogra akadt hatalmas csuka, / fekszik a halász csizmája előtt, // így maradna már, mint egy ünnepély / ra-

gyogó képe, ha a lódarázs / békén hagyná az égi masinát, / s nem tombolna az ablak üvegén...” (53.) Nem szükséges bizonygatni, hogy ezekben a megfogalmazásokban – mint előbb a „fölszállt velem, a bűn ágyára hullva” sorában is – temetői mélysége van az üdvözítő magasságnak, a földszint megkontrázza a tetőzést, zenit és nadír, repülés és mozgásképtelenség csak egymást tételezve léteznek. A kötet dinamikus térbeliségét ezek a repülésképek hozzák elő, s bár a dimenziók nem feltétlenül kapnak nevet, a sír – a végső nyughely – például keserves, kemény, alig absztrakt térélmény az olvasó számára. A „földi-égi” szembeállítás – részint az elvontabb szép – utolsó szembeállítás képviselésében is – szerepelt a SZENTSÉGES ÉJ nyitányában, több rokon szöveghely vertikális sugalmazását erősítve. Lehet persze horizontálitása is a „repülésnek”, ha az időutazás a mából a tegnapi visz, a jelenből a jövőbe von (a GYEREKIDŐ, a MIRE VALÓ VISSZAJÁRNON tanúskodik erről). Utóbbi a felező nyolcas használatának, a népköltészeti indíttatású, énekbeszédszerűen indázó verselésnek eredeti megvalósulása. A KILENCZER HÉT még inkább rájátszik – számisztikájában is – a finnugor hagyományra s talán a KALEVALÁ-ra).

A magas és a mély segítségével érzékeltethető vételek, a kötet kifeszített (két)pólusossága éntalálkozató és szereptalálkozató verseket is követel. A KETTEN A HÍDON már-már a nehézkességig bonyolított változat a „találkozás egy fiatalemberrel” motívumára (20.), a GYEREKJÁTÉK nagypapa az unokával ikonja a gyűjteményt záró versben még rétegzettebb, s kívül kerül az anekdotizáló valóságos időn: „anyám! unokámat hoztam / itt lüktet a bal karomban / el kell mennem nemsokára / hol találok az apámra?” (97.)

A repüléskép kitarított muzsikája mellett más képeket, motívumokat is rímeltet a költő. Ez növeli a ciklusok átjárhatóságát, bár a megfelelések szívesebben maradnak a ciklusokon belül, és a SEMMI SEM ÚGY jellegzetessége, hogy – eleve zárt és máris növekedő – első részét követően A HALHATATLANSÁG ÓRÁJA – főleg az ego „képzőldésseivel” –, majd a KÖLTŐ PÁSZTOROKAL – főleg az hommage-okkal – ugyancsak zárt, koherens természetű. Ciklust ciklusba átfűző motívumrím a kisgyerek földgolyó-labdájának képe: „egyetlen szóból álló anyanyelven / fölfedezi az egész ismeretlen / bolygót és mégis az el-

kapott labda / marad a földgömb...” (GYEREKJÁTÉK, 27.) – „*Lírai szenvedély híján üres a vers, / szerelem nélkül hasztalan az élet, / magára hagyott kisgyerek sírdogál / bennem, elveszett játékai végett, / elgurult labdája miatt az egész / földkerekséget kellene megtalálnom...*” (MAGÁRA HAGYOTT, 33.) (A második idézet kezdő soraihoz fogható banalitások szerencsére másutt nem szűrjük a szemet. A hamis állítással előhozakodó első sor súlyos félreértésekre, félreértelmezésekre adhat okot.) Fontos, nyilván tudatos kettőzés a cséplés (utolsó, kétségbeesett *kihadarás*) képe (MIKOR A VÉNSÉG MEGKÍSÉRT, 43.; KÉPZELŐDÉS ORBÁN OTTÓ EMLÉKÉRE, 49.), a hosszú kabát szürrealisztikus, antropomorf „figurája” (SZÉP ŐSZI NAP, 54.; MIRE VALÓ VISSZAJÁRNOM, 96.) s a két idézettel már jelzett lombhulláskép konvencionálisabb elmúlás-imaginációja.

Noha valószínűsíthető, hogy a SEMMI SEM ÚGY (már csak első ciklusának önállósulása miatt is) új utakra indító pályaalomásként tudatosítható, nyilvánvaló, hogy e líra követi is saját eddigi nyomvonalát. Berezsenyi Dániel ébresztése, a berzsenyis hang felszítása már a legelső költemény legelső soraiban paráznál: „*Nyaram virágos bokrát, mintha tél sem / sujtaná más-
kor, nem láttam enyészni, / megújulni, csak ahogy terebélye / pompáját évről évre megismélti...*” (IDŐTLEN MÁLVYA, 7. A szórend, a szókészlet, a struktúrázás tisztelgés Berezsenyi előtt; a belopott, ezúttal is csodásan bolyhos rím Ágh keze nyomá.) Az egymondatosság poétikája, a hosszú mondatban való bizalom külön elemzést kérne, annyi rá a variáns (az egész IDÉZETEK... ciklus; az OHRIDI EMLÉKSOROK tízszor négy sora; az ALSÓÖRSÖN TAVALY MOST MEG ÁLMÁDIBÓL négyszer nyolc sora, 38–39.; a STÖRR KAPITÁNY VISSZANYERI FELESÉGÉT hatszor tizenkét sora, 69–71.; a GYEREKIDŐ tizennégyezer négy sora; a BAZSIBAN SIMONÉKNÁL ötször nyolc sora, 87–88. stb.). Az ÖSSZEGYÚJTOTT VALLOMÁSOK (*Kossuth tér, 1956* alcímmel) Ágh Istvánnak a forradalomhoz kötődő lírai és epikai szövegeit egészíti ki, az OKTÓBERI FOGADALOM az életre szóló sebesülésélmény továbbírása (80–81., 82.). Az ŐSZÉGI LAMENTÁCIÓ – önmagában vett formátumossága, az egész kötetre kisuágzó érvényessége mellett – a testvérbáty, Nagy László MEDVEZSOLTÁR-ával mutatkozó párhuzamai miatt is különleges helyet, helyzetet élvez. Nagy László „*Nem ismeresz rám és nem ismerek én se magamra*” sora Ághnál a „*nem ismerek magamra*” felsorá-

ban ég. Szókészleti, szerkezeti, világgépi, etikai, bölcséleti összefüggések izzanak fel – pedig mindkét mű másfelé tart, mások az egyik és a másik verzhős alakszerűségének és pozíciójának sajátosságai és így tovább. (S ugyan a Berezsenyi-reminiscenciák már felszöktek, a gyűjtemény valahogy mindig ráfordul a *Gerzson Pál képe alá* írt A MŰVÉSZ OSZTÁLYRÉSZE című parafrázisra. Nagyszerű vers.)

A SEMMI SEM ÚGY szép és talányos kötetcím. Értelme szerint nyilván ama foszlékony boldogság(érzet) sem egészen úgy van, ahogy esetleg a CSENDÉLET, SZEGFÜCSOKORRAL (48.) olvasztan egyszerűsítve gondolnánk el a veszteségek, az elmúlás el nem fojtott tudata felett *re-pülő* reményeket és örömeket. A József Attilával egyszer-egyszer cimboráló Ágh Istvánnak nincs kétsége – így tudta ezt, nagyjából így írta ezt egy töredékében József Attila is –: a konzonancia nem egyebé, mint megértett disszonancia. Az ELVESZETT ÓKULÁRÉ (24.) egy fordulata nyomán szólva: Ágh a *rá szabott dioptria* szerint láttatja a világot; s megint többet a világból, mint – az sem volt kevés – eddig.

Tarján Tamás

„AHOGY A TEST EMLÉKEZETBE”

Báthori Csaba: *Üvegfilm*
Kalligram, Pozsony, 2003. 148 oldal, 1990 Ft

E kötet szerzője, Báthori Csaba másfél évtizedes ausztriai tartózkodás után – nagyrészt ebben az időszakban fordította le németre József Attila összes versét – 1996-ban tért haza, és jóformán másodszori pályakezdekésképpen líra-kritikusként és költőként egyaránt bemutatkozott, leggyakrabban ezeken a hasábocon, és – kritikusként – a *Magyar Narancs* meghatározó szerzője lett. Hazatérés utáni első kötetének a fülszöveg szerint még nagyobb tétje van, mint egy átlagos (újra)bemutatkozó kötetnek. Egyfajta váltást, új irányt harangoz be a fülszöveg, pontosabban egy régi és az utóbbi években súlyt vesztett hagyomány visszatérését. Nemcsak Báthori volna tehát a nagy visszatérő, ha-

nem az ő megszólalásán keresztül „a klasszikus gondolati líra” is, az „egzisztenciális érvényű állítások” lehetősége. Mindez a – standardnek tetelezett – „nyelvi kísérletezés” irodalmával állna szemben, mely nem tartja képesnek a nyelvet arra, hogy „igazságokat” közvetítsen, mert nem nyelv előttinek tartja az igazságot, hanem nyelvben megszületőnek. Ily módon a „súlytalanság”, a technikázás költészete lesz a „nyelvi kísérletezés” irodalma a fülszövegíró szerint, bájos csengettyűszó pusztán (Nietzsche), valódi tétek kimondása nélkül. Noha magam nem értek egyet azzal, hogy a nyelvkritikai megfontolások kizárólag ide vezethetnek, és szükségszerűen ide is vezetnek, például Parti Nagy Lajos írásművészete nem ezt mutatja, de abban lehet valami, hogy számos konkrét esetben jogos a kritika. A kötet tehát egy nagy múltú hagyomány visszatérési kísérlete és egyúttal e hagyomány, Vas István szavával hatásközpont, emblemátikus alakja, Nemes Nagy Ágnes visszatérése is. A fülszöveg szerint a kötet „megérdemelné a mester, Nemes Nagy Ágnes mosolyát”. A fülszöveg csak a „súlytalan”, a „nagy” költészetnek még a lehetőségét is kétségbe vonó írásmódtól distanciálja a kötetet, noha már Nemes Nagy nevének említése is elég ahhoz, hogy sejtjük, az alanyi-vallomások líra éppoly távol áll e versvilágtól. Részben ide vezethető vissza a lírakritikus Báthori idegenkedése Falcsik Mari „szonjai”-tól és legalább részben szintén ide vezethető vissza egy más természetű, szerepjátszó jellegű, de nagyon karakteres, harsány lírai ént felépítő lírával szembeni húzódozása. Térey János költészete is alighanem ezért visszatetsző számára, elismerő gesztusai ellenére. Hiszen a grandiozitás iránti igény éppen nem hiányzik Térey költészetéből, gondoljunk csak Wagner-rajongására. Azonban a Térey-féle „erőszakosság” szemben áll e líra meditatív lassúságával. Megkockáztatva, hogy gondolatmenetünk csapongóvá válik, már itt meg kell említenünk, hogy Báthori az egyik legkarakteresebb, legzártabb ízlésvilágú kritikusunk, akinek költői önértelmezését könnyedén kiolvashatjuk az írásaiból felépülő ízléskanonból, a kritikus nagymértékben a költő keze alá dolgozik.

A kötet címe: ÜVEGFILM. A könyv alaphangulata és számos versének hangütése, beszédhelyzete számvetésverseket idéz: „Éltem. Hosszan kutattam / sokban az eget: / föld alól kikotor-

tam / kévsze szerelmet” (HA NEM TALÁLAK) vagy „Középső korában váratlanul / összekuszálódik az ember. / A dió, míg a fától elgurul, / összeér az ágon túli renddel” (ТРУПЧИОН) vagy a beszédes című: „AZ EMBERÉLET ÚTJÁNAK FELÉN” című vers. Így aztán a filmet könnyedén érthetjük az élet metaforájaként, az ismert frazéma szerint határhelyzetekben életünk mintegy filmként pereg le előttünk. Az élet azonban folyvást mozgásban van, hullámzik, formátlan. Ezenkívül a maga nyersségében nem is mutat túlrá önmagán, megragad a vallomások közegében, nem tesz szert egzisztenciális horizontra. Kimerevítése, transzparensse tétele, átlátszóra csiszolása a poiesis mozzanata. Így lesz a film mintegy kimerevítve, a futó kockák helyett: üvegfilm. Ez a kötet csakúgy, mint a (nem kizárólag a fülszövegben, de a könyvben is többször) megidézett Nemes Nagy Ágnes a világról megszerezhető tudás terepeként gondolja el a költészetet, a nyelvet pedig a ráció által uralt megismerés eszközeként tekinti. Nemes Nagy Ágnes monográfusa, Schein Gábor idézi a költőnő imperatív sorait, melyek akár Báthori Csaba ars poeticájául is szolgálhatnának: „Döngösd magad körül a katlant, / élmi szorítsd a fulladót, / ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót” (ELÉGIA EGY FOGOLYRÓL), melyek szerinte „a nyelv és az ellenőrző, uráló ráció elválásának veszélyeire figyelmeztetnek”.¹ A tudás megszerzésének eszköze pedig a figyelem, a közelnézet. „A személyes létezésből itt szükségszerűen következik az érzékelés, a viszonyulás, ami ugyanakkor a világ és az önmismeret egy magasabb fokára vezet, a figyelemig, a tanulásig. Az ismeretnek ez az elgondolása egyfajta eredendő etikának is foglalatát”² – írja Schein Nemes Nagyról. A Báthori-kötet megidézi egy azonos című, szép hommage-verssel Nemes Nagy híres FÁK című költeményét, amely mintegy kiemelve közegéből, a kötetből, amelyben megjelent, a köteteket megelőző, olvasásukat megszabó versként e költészet kvintesszenciáját adja. „Tanulni kell” – kezdődik a vers. A némi pedellusi pedantériától amúgy sem mentes

¹ Schein Gábor: POÉTIKAI KÍSÉRLET AZ ÚJHOLD KÖLTÉSZEKÉBEN. Universitas Könyvkiadó, 1998. 29.

² Schein figyelmeztet, hogy ez a nyelvszemlélet csak Nemes Nagy Ágnes esszéesztikájában marad többé-kevésbé állandó, költészetében nagymértékben átalakul.

felütésű költeményt később Nemes Nagy új-
raírja, és ez az alkalmi vers annyiban érde-
kes, hogy szemléletesen kibontja egy amúgy
nagy költő költészetfelfogásának éppen kon-
zekvens mivoltánál fogva legriasztóbb lehető-
ségeit. „*Tanulni kell mézet, diót / jegenyefát és
úrhajót... tanulni kell magyarul és világot, / tanul-
ni kell mindazt, ami kitárul / ami világít, ami jel:
tanulni kell, szeretni kell.*” Ugyanígy áll e kötet
első ciklusa előtt, mintegy az írói és olvasói
figyelem útjait, perspektíváit kijelölendő, A
HARMADIKON című vers. „*Kihajlok a keskeny körfo-
lyosó / derékmagas, felhőkre mutató / vasháromszö-
gekkel díszes, beroszadt / korlátján. Idefent most
szinte hallom, / ahogy a poros, vaktérképszerűen /
kiszáradt lúgfolton, udvarporondon / a betonra
koppan, majd szerteröppen / lezuhanat figyelmem.
Lent semmivé szállt.*” A vers tehát megszünteti a
koncentrációt, távolítja a világot, a harmadik
emeletről néz, ha tetszik, Nemes Nagy versét
folytatva, kiválasztja „*azt a sávot, hol a kristály
már füstölög és ködbe úszik át*” a tárgyat, melyre a
figyelem összpontosít. (Persze, ahogy Schein
figyelmeztet, a megfigyelő és a tárgy, objek-
tum és szubjektum nem választható szét Ne-
mes Nagy lírájában, annak fenomenologikus
felfogásában a figyelem már eleve a tárgynál
van.) Nemes Nagy ezt a „*sávot*” akarja megis-
merni, megtanulni, a még beláthatót, elmen-
ni a racionálisan megismerhető legvégső ha-
tárig és egy lépéssel sem tovább, Báthorit már
nem maga a határsáv érdekli, nem a tisztánlá-
tás határa, hanem a ködben úszó dolgok, a
dolgok és a köd. Az imperatív hangvétel meg-
szűnik, helyette szemlélődő, rezignált lesz a
megszólalás. Eltávolítja a világot, mintegy el-
engedi, engedi lenni a beköszöntővers: „*Gyűj-
töm magam e föld feletti sávban, / közel a tetőkhöz,
a madarakhoz: / bevárom, naponta életre váltan,
/ mit hozok önmagamnak, vajon mit hoz / sorsom
másnak, s hogy lassan elhalasztva / az elmúlás-
ban, meddig maradok / halandó itt...*” Nemcsak a
figyelem tárgya, de a megfigyelő sem eleve
adott, a figyelem-tanulás morális pátosza meg
ugyan nem szűnik, de átalakul, elveszti Nemes
Nagyra olyannyira jellemző imperatív karak-
terét. A lírai ismeretszerzés elbizonytalanodá-
sa ennek az etikának az elbizonytalanodását is
jelenti, nem adott a lehetőség arra, hogy a vil-
lág megmértesse, a költészet nem lehet esz-
köze a mérhetetlen mérésének, elvész a hit,
hogy: „*Hazám: a lét – de benne ring a mérték, /*

mint esti kútban csillagrendszerek” – ahogy Ne-
mes Nagy írja (KETTŐS VILÁGBAN). Erre felel ta-
lán a Báthori-könyv első ciklusának első verse,
a címében talán József Attilát idéző TÉLI ELÉ-
GIA. A vers éppen a Nemes Nagy-féle ismeret-
etika jegyében indul: „*Figyeld meg minden var-
jú lépteit*”, hogy végül éppen e megmértetés
lehetőségének feladásában találjon nyugvóp-
pontra, „*És a bent szem, amiben a mérték / meg-
jelenne, a roppant ellenérték, / leromlik a szerтелен
ragyogásban, / kifulladásban, páros pusztulásban.
// Nem adhat egyetlen biztos jelet / egész világ az el-
hagyottnak, ki / sorban kiszorította belőle magát. /
A varjú lába lépte hangtalan*”. Bár kéne – nincs
a költészetnek saját magán kívüli, fogalmi
kontrollja, erkölcsi mértéke, egyelőre lévő
és megismerhető, megismerendő világ, ame-
lyet megismerni és felmutatni a versben köte-
lesség. A HARMADIKON „vaktérképszerű”-nek ír-
ja le a világot a magasból, olyannak, ami kör-
vonalalaiban látható, szemlélődő, megfele-
lő ismeretek birtokában akár fel is ismerhető,
azonban nincsenek „beleírva” a jelentések, a
nevek. Az igényt azonban és az ezzel járó eti-
kai tartás maradékát ez a költészet nem adja
fel, így lesz a versírás, a negyedik ciklus címé-
vel szólva: „*a név keresése*”. A kötet számos ver-
se vitatkozik is az előbbi sorokkal, számos
gnómius vagy imperatív sort lehetne idézni
a könyvből. A kritikus Báthori Térey-kritikája
is erre az igényre, erre a nyelvszemléletre
épül, az írás világravonatkozathatóságára, ar-
ra, hogy a szónak el kell számolnia a világgal,
a Schein által Nemes Nagynak tulajdonított
etikára.³ A harmadik emeletről nézve meg-
változik tehát a tárgy státusa, méghozzá olyan
módon, hogy, a korai Lukács György kedvenc
terminusait kissé pontatlanul idézve, „élet”-
ből „formává” válik. Az eltávolítás térmetaforá-
ját újfent metaforikusan helyettesíti a vissza-
emlékező beszédhelyzetű számvetésversekben

³ Bár én nem hiszek feltétlenül ebben a számonkér-
hetőségben, de a számonkérhetetlenséget sem tar-
tom evidenciának, az írást követő vita jó lehetőség
lehetett volna egy Térey költészeténél sokkal többet
is magába foglaló vita megindulásához, azonban sa-
ját előfeltevéseiket a vita szereplői gyorsan elsa-
játítandó evidenciaként olvasták egymás fejére, ez pe-
dig nem segítette a dialógust. Ez még akkor is kár,
ha – tekintetbe véve a személyes érzékenységeket –
érthető, hogy így alakult.

az emlékezet. A poiesis, a formaadás munkája, az üvegfilm elkészítése végső soron nem más, mint ez a térbeli-időbeli eltávolítás. „*Tökéletesség csak az emlékezetben épül*” – írja az első ciklus címadó verse, A MEGBÉKÜLÉS KAPUJÁBAN. A verset az építés metaforája szervezi, a beszélő célja a „tökéletesség” megépítése az emlékezetből, az immár elérhetetlen test pótlása. Egy egykori kapcsolat, egy egykori élet emlékművévé kíván válni a vers. A versnek mint valami mozdíthatatlanul biztosnak a megalkotása, a műalkotás mint az örökkévalóság megkísérettése, az időbeli és az esetleges legyőzése Nemes Nagy EKNÁTON-ciklusából lehet ismerős számunkra: „*A vágy már nem elég, / nekem betonból kell az ég*” – így a ciklus nyitóverse. Báthorinál is egy emlékmű épül, melynek célja, hogy úrrá legyen az esetlegességeken, a halálon, itt is a nyelv építi fel, itt is maga a vers lehet az, azonban itt nem istenszobor épül, és nem az igazság lesz a szobor lelke, nem valami olyan, ami, reményeink szerint, túl van a nyelven, túl az időn és a vélekedésen, ami újra mérhetővé teszi, ami végleg mérhetetlennek bizonyult. Nemes Nagy Ágnes versében arra kéri az Istent teremtője, hogy „*Helyezd el ékszeres szívedben, hogy igazságra törekedtem*”. Báthori versének beszélője ezzel szemben így szólítja meg a Másikat: „...*Oldd fel bennem, halott / barátom, a túlélő rettegését, / gyógyítsd meg a sebet, amelyet túlzó / igazság-mámoromban / önmagamon is ütöttem [...] Az igazság csak az élet / vizében horgony vagy iránytű, a halál / aszályában sivatagi szél, zarnoki / korbács, halántékunkra szorított fegyver*.” Ez a vers a megépülő szobor szívébe az igazság helyett a kegyelmet, a megbékélést illeszti, miközben újfent ráírja ars poeticáját a készülő szobor talapatára: „...*Tökéletesség / csak az emlékezetben épül. Hol is volna / elég fájdalom építőanyag, ha nem / ebben a kő- és törmelékhalomban? / És mi volna más erős oldóanyag, mint / ez a szikkadt közöny.*”

Először arra figyelhetünk fel, hogy míg Eknáton „*kemény köveket*” válogatott, „*keményebbeket, mint a testem, hogy ha vigasztal, elhíhessem*”, az itteni versben szereplő lírai én éppen saját emlékeinek törmelékein, saját fájdalmas emlékeiben találja meg a megfelelő anyagot, szobra nem „*a gyötrellem ellen*”, hanem azt megfaragva, nem kizárva, de vállalva épül meg. Nem kemény köveket keres, hanem törmeléket, az elkészülő vers nem lehet „*horgony vagy iránytű*”, esendőbb, mégis biztosabb, mint Ekh-

náton istenszobra. Másrészt feltűnhet, hogy az emlékezetből két komponenst használ fel, a fájdalmak emlékét, mint nyersanyagot és a nyers indulatokat megfaragó, megnevesítő közönyt. A nyersanyag eltűnik, költészetté válik, a test átvált emlékezetbe, a mozgókép üvegfilmbe, a megélt kín esztétikai kontemplációba. „...*vagy Beethoven szóródó, kései / harmóniája, melyben eltakarják / egymást a lefegyverzett szenvedések, / hogy nekem, az élvező semlegesnek / adják a haragban kelt könnyűséget, / melyben érett bánatok gyülekeznek*” (MIÓTA NINCSEN). A test eltüntetése ebben a higgadt, indulattalan vagy már preparált indulatokkal dolgozó versvilágban – ez is az eltávolítás, a harmadik emelet poétikájához tartozik. A „nyersanyag” a könyv egyik középponti motívuma: „*Aki előtted áll, merő nyersanyag. / Aki elmegy, csúszni kezd a perspektíva / sínjén: kisebbedik, mégis nagyobb a látomásban, / akár szeretted, akár megvetted*” (TRYPICHON). A nyersanyag, az egyszeri és mulandó test örökké tételének kísérlete dolgozik a második ciklus verseiben végig, ez a ciklus az édesanya emlékére íródott. „*Ami egyszeri volt, fájdalommá / rajzik az időben. A veszteség méze / együtt pereg az életünkkel. / Ami egyszeri: / szemérmes, örök és kegyetlen.*” Hasonlóképp az IDEGEN TEST című költeményben: „*Anyám, / kitűzve a ravatalra. A vég után az érhetetlen / kibomlik, mint a végtelenség.*” A MIÓTA NINCSEN című vers a kötet másik nagy ihletőjét, József Attilát idézi („*látom, megáll a vasalóval*” vagy „*most látom, milyen óriás ő, / szürke haja lebben az égen, / kékítőt old az ég vizében*”) állóképpé merevítve, megállítva az időben az egyszeri életet jellemző mozdulatot: „*Nem ez és nem az. Nem mindez a semmi: / látomásom, vagyonom életemben / az édesanyám volt. Amint a vekni / kenyérből leszelt egy szép, hihetetlen / vékony karéjt, s megszórtta, megszórtta, / cukorral. S bár emlékek rég gyötörnek, / ezt csak most tudhatom, mióta nincsen / s én mintáját keresem örömmönnem.*” „*Úgy tűnnek, telnek*”, mármint az évek a ciklus egyik verse szerint, és a vers aktivizálja is az első ige mindkét jelentését. A számvetésversek tanulsága az, hogy tűnnek, telnek az évek, azonban az „*egyszer és ezerszer*” poétikája, a kimerevítés épp azt bizonyítja, hogy mindez csak látszat, hogy csak úgy tűnik, mintha telnének, hogy ha a test, a nyersanyag nem is, de az emlékezés (mely e kötetben már maga is a poiesis kitüntetett módja) képes ellenállni a halálnak. „*Hibázzon rád a / halál egy páratlan pillanatban! Mondd / ... Mondd, ha léted*

csupa erdő, csupa árnyék, / nem látszat-e a halál is? / Mondd, nem éltél-e örökké?”

A kötet utolsó ciklusa, a SZAMÁRBŐR határozatlan más eljárásokat alkalmaz, mint a megelőzők. Gyakoribbá válnak az elbeszélő jellegű betétek, például a visszatekintés rezignált tragikuma, fel-felbukkan a versekben a játékoság. A ciklus önértelmező verseként is olvasható akár A LEHEL című vers. Ennek első sorában – mintegy jelzésként – megjelenik maga a nyersanyag majdhogynem pőrén, a borítón olvasható költői név, legalábbis vezetőként: „*Én, Báthori Béla, természetes / személy, akit éppen visszasodort / a honvágyó, véltlen magyar mivolt, / valamint a köteles, hiteles / nyugati szél e nyamvadt, nyafka helyre, / kicseppenek szerdánként, különbözőm, / hordom szellőzni petyhüdt ürge-bőröm / a kofás-pofás kizizzent Lehelre.*” A rimelés könnyedsége, játékosága itt engedi kiszabadulni a nyelv játékait a megismerő ráció uralma alól, a kötet költészetfelfogásától, a gyakorlatlan, a testi eltávolításának vágjától eltérően megjelennek a szövegben egy alacsonyabb regiszter stilémái is, és a normatív igényű nyelvhasználat szabályai ellen is vét a vers (ikes ige egyes szám első személye): „*beugrok első pacskeres cipőmbé, / s már teperek is szákjaimmal: tömpe / szőrgombóc, inkognitóban medve*”. Itt megy szembe leginkább a kötet az „*új komolyság*” fülszövegben beharangozott líraeszményével. A vers szituációja maga legitimálja a megszólalás módját, egyfajta kivételként értelmezve egy ilyen beszéd lehetőségét, a piac helyszíne a karneváli világot idézi, a hierarchiák átmeneti megfordulásának lehetőségét, a normák átmeneti felfüggesztését: „*Ritkán, szerdánként így akarok / létezni.*” A lírai beszéd távolított előfeltételei itt nem érvényesek: „*Itt mindenkihez szólhatok, itt szólhat / mindenki hozzám.*” A vers, ha úgy tesszük, a nyersanyag dicsérete, felszabadulása: „*ízes, fűszeres falatokra oldja / nyelvem, a fogam közé szorult szókat*”. A NAPOZÁS című vers soraival szólva: „*...Na, egyszer; / gondoltam, kiengedhetem a belső / disznót – amúgy bent tartom a karámban, / bordáim között, jobboldalt, a mellő / végtag alatt. Erre mindig vigyáztam.*” A versciklus címe: SZAMÁRBŐR, akár valami olyasmire is utalhat, hogy ez csak afféle bohóckodó álöltözet, a kötet kompozíciója is ezt támaszthatja alá, hiszen az utolsó ciklusban kaptak helyet a versek, mégsem hinném, hogy ez pusztán függelék, egyrészt, mert a versek modalitása ebben a ciklusban sem egységes, másrészt pedig azért

nem, mert ezek a versek e költészetnek éppolyan érvényes lehetőségeit hordozzák, mint a könyv egyéb versei, és másságuk ellenére sem bontják meg a kötet egységét. A könyv erőteljes olvasási ajánlatot tesz, méghozzá lassú olvasásra. „*A lassúság a lelkiismeret anyanyelve*” – írja Nemes Nagy költészetét gnómiuságában, felszólító jellegében és motívikájában talán legerősebben megidéző versében a szerző: „*...Pontatlan, gyorsuló / léted kiirtja emlékeidet, / eltereli figyelmed, rohanó / vaktölténnyé aláz: a lassúság / az egyén, a száguldás a tömeg / tebbened. Járj magadban, mint a fák.*” (A LASSÚSÁG.) A kötetben, ha meg akarunk felelni ajánlatának, el kell merülni, el-elkalandozó figyelemmel követni egy meglehetősen homogén versvilág kiépülését (ez a költői eredetiség, érvényesség legfontosabb kritériuma Báthori kritikai írásaiban), egyszerre figyelni a versekre és az őket körülvevő ködre. Ezt várja el tőlünk a kötet egységes „hangja”, ezért történhet meg az, hogy nem egyes versek, hanem a kötet hangulata lesz emlékezetes, verssorok ragadnak meg inkább bennünk, nem befejezett, egész költemények. (Persze vannak kivételek, például az ILLESZKEDÉS vagy a FÁK.) Ez néha, pillanatokra, a monotonitást is kockáztató olvasási ajánlat, mégis megéri elfogadni.

Vári György

„A VÉGCÉL NEM A PIKTÚRA”

**Mednyánszky László-kiállítás
a Magyar Nemzeti Galériában**

„*A világ vált kiállítássá*”, jelentette ki Christian Mathiessen, a berlini Jackson Pollock Bar csoport tagja, egy provokatívan szarkasztikus performanszban nem sokkal a budapesti Mednyánszky-kiállítás bezárása után, 2004 tavaszán.¹ A performanszt „*teoretikus installáció*”-ként definiálta: a csoport tagjai előre megírt, magnóra vett pódiumbeszélést „*adtak elő*”, azaz gesztikulálva, néma ajakkal formálták a felvételtől hangzó szöveget, ami az utolsó négy-öt évtized során forgalomban lévő teoretikus panelek gazdag tárháza volt. Lepergették a strukturalizmus, posztstrukturalizmus, a szemiotológia rigorózus érveit, megfogalmazó-

dott a modernizmus mint történelmileg progresszív, de autoriter közlésmód és annak kritikája, s a teoretikus nehézfegyverzet mögött felszejtettek maguk a művészek és a művek, ezek a különféle ervek által hol felemelt, hol elvetett eleven emberek és titkos tartalmakkal teli tárgyak, amelyeket a Mednyánszky halála óta eltelt nyolc és fél évtized során megismertünk mint szürrealistákat, dadaistákat, konstruktivistákat, puristákat, orfistákat, absztrakt expresszionistákat, minimalistákat, fotorealistákat, akcionistákat, fluxust, konceptet, installációt, land-artot, appropriation artot, neo-ezt és neo-azt, posztmodern és poszt-mindent. Ez a vázlatos tartalomjegyzék azt hivatott érzékeltetni, hogy Mednyánszky késő XIX. századi és kora XX. századi munkássága és gondolkodása óhatatlanul ennek a seregnyi, számkra még jelennek tűnő, de időben nagyon is behatárolt művészeti törekvésnek a látványban jelent meg a Magyar Nemzeti Galériában 2003 és 2004 fordulóján. Mednyánszky itt és most nem nézhető az azóta felhalmozódott művészetek, elméletek és történelmi tudás, illetve tapasztalat nélkül. Ez természetesen minden művészre vonatkozik, a Mednyánszkyval párhuzamosan bemutatott Monet-ra és barátaira is – Mednyánszky esete azonban különösen érdekes, mert azt hittük, ismerjük olyan jól, mint például Monet-t, sőt – és most kiderült, hogy nem ismertük. Mindenekelőtt váratlan volt a művek mennyisége. A rajzokkal együtt 469 képet láttunk, holott Mednyánszkyt korábban mindössze néhány sűrűn reprodukált kép alapján rögzítette a közlemlekezet. Noha műveinek a száma két- és háromezer között lehet, tehát ezúttal csak mintegy ötödét láthattuk az életműnek, az eddig nem ismert portrék és tájképek így is alapjaiban tágtíják ki és írják felül az eddigi Mednyánszky-képet. Az újonnan megismert portré- és tájképcsoportok rendkívül gazdag életmű kontextusába helyezik a már ismert képeket is.

Mednyánszky László pályájának újszólván a kezdetétől ismert festőnek számított. Minden tudott volt róla: ki volt, mikor, hol élt, mit festett, mit írt. Életműve jó néhány darabját a Magyar Nemzeti Galéria őrzi díszes aranykeretekben, naplójegyzeteinek egy része (amit majdnem teljesnek hittünk) évtizedekkel ezelőtt megjelent, az abból kimaradt részeket e kiállítás szellemi szerzője, Markója Csilla adta közre az *Enigma* 24–25. számában; különféle

monográfiák, tanulmányok, albumok jelentek meg róla – Mednyánszky a kánon része. Rőt-vörös vagy sötét háttérből kibontakozó zaklatott tekintetű csavargói ugyan összehasonlíthatatlanul nyugtalanítóbb és mélyebb hatoló tudást tárnak fel, mint Munkácsy Ásíró INAS-a, mégis nagyjából egymás mellett tartotta őket számon az a feledékeny és álmos vélekedés, amit köztudatnak nevezünk. Egyszer felillant a láthatáron Mednyánszky mint különösen költői és rejtélyes jelenség: Kállai Ernő 1943-ban könyvet írt róla, műfaját tekintve – részben Justh Zsigmond FUMUS című regényének hatása alatt – az életrajzi regény és a monográfia határán. Az érintettség, ami Kállait a könyv megírására indította, azoknak a francia íróknak a megrendültségéhez hasonlítható, amivel a múlt század elején kötetnyi esszét írtak Vermeeréről.

Az utolsó tíz év során Markója Csilla művészettörténész felfedezte ezt a tankönyvekből és iskolai múzeumlátogatásokról közismert festőt, elolvasta – vagy ahogyan ő sokkal plasztikusabban mondja: *kiolvasta* – még kiadatlan, részben elolvasatlan, magyarul, de a görög ábécé betűivel írt feljegyzéseit.² Megnézte Szlovákiában, Bécsben és másutt őrzött műveit, az általa szerkesztett *Enigma* című folyóiratban jegyzetekkel ellátva kiadta az írásokat, tanulmányokat írt Mednyánszky festészetéről, rekonstruálta életrajzát, majd Bakó Zsuzsannával és Hessky Orsolyával a szlovákiai műveket is tartalmazó kiállítást rendezett az életmű Közép-Európában elérhető anyagából³ az MNG földszinti és harmadik emeleti termeiben.

Mindennek eredményeként színre lépett egy festő, akiről újszólván senki nem tudott. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Markója „leporolta” Mednyánszkyt. Aki csak egyszer is ránézett az állandó kiállításon Mednyánszky bármely festményére, eddig is láthatta, hogy ezekben a képekben felkavaróbb és bonyolultabb mondanivalók fogalmazódnak meg, mint a körülöttük halkan porosodó tájképek és csendéletek világában. Most azonban hirtelen előttünk állt egy független, nagy festő, aki egyszerre romantikus és Freud kortársa. Egy felvidéki báró, aki parasztfiúba szerelmes, de vadászatokon is otthonos, aki szüntelenül úton van, figyel, tanulmányozza és tanítja magát, s a látható világban a nem látható mindenség rejtjeleit keresi.

Mednyánszky *függetlensége* azonban magányosságot és távolságot is jelent, többféle értelemben is. Küzdelme titkolnivaló homoszexualitásával és szenvedélyeivel, amit a materián való felülkerekedésért tett erőfeszítéseiben jelenített meg, rejtőzködésre készítette, ami naplójegyzeteinek titkos rövidítéseiben és görög betűhasználatában is látható. A festést, aminek a mesterségét bravúrosan művelte, ugyancsak titkos jelentésekkel teli nyelvként használta. Noha szüntelenül járta Európát, Párizsban nem Cézanne és a kubisták lelkesítették, mint a Galimberti házaspárt, Bécsben nem Kokoschka érdekelte, mint Tihanyi Lajost. Kívül állt kora általános festészeti és kulturális áramlatain, beleértve hazai kortársait, a Nyolcakat is. Báróként ezt megtehetette: társadalmi állása és eredendő anyagi biztonsága – ha mégoly bőkezűen osztotta is szét a pénzt – a kultúrát és művészetet inkább nemes kedvtelésként definiálta számára, semmint a társadalomra is vonatkoztatott programként, a szellemi önérvényesítésért és anyagi biztonságért folytatott harcoként. Nem élte osztályának az életét, de a parasztok és csavargók világában is adakozó kívülálló maradt. Ma felfedezés azt látni, hogy kortársaihoz hasonlóan őt is a civilizáció burka alatti ösztönvilág hatalma foglalkoztatta, de azt is látnunk kell, hogy minderről áttételesen, stílizáltan, a konvenciókat inkább tisztelve, semmint azokat felrúgva szól. *Ábrázolja* a brutalitást, sejteti, de nem töri szét a forma kontinuitását. Inkább izgatja a téma, mint megrendíti, és több izgalmat talál a rejtett, utalásos közlésben, mint a botránys nyíltságban. Tematikája és kifejezőmódja visszafogottabb, lefojtottabb, közvetettebb marad, mint akár az évszázaddal korábbi Goyáé, akár modernista kortársaié.

Az áttételesség, jelzésekre szorítókozás, esetenként vázlatosság – a befejezetlennek tűnő képek – kultúrájának tűréshatáraitól is árulkodnak. A magyar kultúrában nem bontakozott ki, nem jutott érvényre a felvilágosodás, ezért az ész uralmával elementárisan szembeesegülő romantika sem képviselte az individuum, az érzelmvilág, az irracionális jogait olyan intenzitással, mint Európa nyugati felén. A racionalizmus, néhány ifjú hívétől eltekintve, nem hatotta át a magyar kultúrát, mint az emberi egyenrangúság védjegye, amely mindenkit öntudatos felnőtté avat. Nem jött létre az a politikai formáció, a köz-

társaság, amelynek szervezőlve lett volna. A Francia Köztársaság és kultúra nem váltott ki olyan heves reakciót – s ellenreakciót sem –, mint Németországban. Így a romantika a Monarchiában csak mint hangulat, mint vágyódás és elvágódás jelent meg, nélkülözte a lázadás hevét, és nem radikalizálhatta későbbi művészgenerációk nyelvét és szemléletét. Nem volt mivel szembeszegezni. Nem program volt, hanem hangulat.

Mednyánszky nem foglalkozott a festői autonómia programjával. Egy sor osztrák, francia, angol, itáliai, holland festő hatásának engedett, akik között egyaránt voltak kortársak és klasszikusok – de stílusváltásai, bár sűrűek voltak, nem mozogtak picassói amplitúdón. Lenyűgözte a természet, beleértve az emberi természetet, amit egy reneszánsz festő megigézettségével és merészségével kutatót, és a maga rejtőzködő módján is megbízhatóbbnak tartott, mint azt a finomkodó kultúrát, amely hallgat a brutalitásról, a testről, és amely homoszexuálisként a perifériára számúzta. De nem állítja szembe a maga igazságát ezzel a kultúrával, mint expresszionista kortársai. Magányos különcként művelte a festészetet, amit egyrészt egyfajta alkímiának tekinthetett, ami a ragacsos anyaggal az univerzum szellemét képes megidézni,⁴ másrészt olyan erotikus műveletnek, amely, különösen egyes motívumok ismétlésével, vágyak kielégítését és természetük felfedését is szolgálja.

Mednyánszky nagy szakmai műgonddal és sok mesterségbeli bibelődéssel létrehozott egész festészete magasabb megismerés szerény eszköze volt. Hasonló szemlélet vezethette, mint Klee, aki egy előadásában a művészt a fa törzséhez hasonlította, amely az ismeretlen mélyből felszívott tartalmakat mindössze átáramoltatja önmagán, és a műalkotásban, mint fa a lombkoronájában, anyaggá és látványvá engedi válni ezeket, anélkül, hogy teremtőjüknek tekintené magát – de Mednyánszky a tudattalan tartalmakat, Kleevel ellentétben, csak természeti formákon átszűrve engedte felszínre. Míg Klee radikális volt a tudattalan közvetlen vizuális megjelenítésében, Mednyánszky az alázatosabb, áhítatosabb, konvencionálisabb szemlélet foglya maradt, valódi mondanivalóit hol realista nyelvezet, hol vázlatosság mögé rejtve. Ellentétben a művészet autonómiáját sürgető és a művészt radikális teremtőként felfogó kortársaival,

Mednyánszky egyfajta edénynek tekintette önmagát, amit tisztán, a magasabb eszmékhez méltó, azok közvetítésére alkalmas állapotban kell tartani – nyelvében azonban környezetének a kultúrájához igazodott. Képei látán meghökkentő, hogy Gauguin, Van Gogh, Matisse, a fiatal Klee, Kandinszkij, Kirchner, Marc és a többi német expresszionista kortársa volt – talán Odilon Redon és a Nabis csoport a legmeggyőzőbb generációs szellemi kapcsolat,⁵ amennyiben Mednyánszky romantikus nyelvezete a rejtőzködésnek ugyancsak kedvező szimbolikus kifejezőmóddal árnyalt.

1901. január 1-jén Mednyánszky ezt írta naplójába: „...havazott. – Bementem a Damjanich utca sarkára egy kávéházba. Ott kissé olvastam az újságokat. Ezekből következik:

1. Hogy az ügyeivel mindenki foglalkozzon.

2. hogy az egész földi kapcsolódás ostobaság. Praxisba átvéve ez azt jelenti, hogy

1. Az eladói rendszert kell kissé rendezni [...]

2. Hogy a magányba kell visszavonulni, és jobbat csinálni,

és főleg, hogy a súlypontot a kontemplációra kell helyezni, mert a végcél nem a pikktúra és semmi egyéb tevékenység.”⁶

A pikktúrán túli, metafizikai tartalmakat végül is a *hangulatban* vélte megragadhatónak,⁷ és itt párhuzamot vonhatunk Mattis-Teutsch korai halvány, merengő tájképei és a vele egykorú, átütő erejű és provokatív színvilágú Kandinszkij-tájképek között feszülő különbséggel. Mednyánszky kontemplatív festő volt egy olyan korszakban, amikor kortársai a festői nyelv radikális átformálásával legitimé próbálták tenni mindannak a festői kifejezését, ami Mednyánszkyt is foglalkoztatta.

A *hangulat* szó sajátos jelentéssel bírt a Monarchia XIX. századi kultúrájában, és annak jellegzetes, a romantika szélsőségeihez képest kompromisszumnak tekinthető változata volt. Mednyánszky feljegyzéseiből, nővére naplójegyzeteiből és a Stimmungsimpressionismus irodalmából kiviláglik, hogy hangulaton azt a többletet értették, ami az anyagi világon túlmutató, de tapasztalható: az optikai élmény lelki élménnyé tágulását. A táj, az eső vagy napsütés, köd, hó, az alkony vagy a délutáni fények a maguk egyszeri megjelenésén túlmutató érzelmeket hívtak elő. Vagy inkább különféle érzésekre emlékeztettek, és arra indították a nézőt, hogy az élet egészét a ter-

mészet egy-egy látványos megnyilvánulásától megihletve, annak foglatatában mintegy áttekintse. Az élmény konkrét percét a hangulat örökkévalósággá tágítja, s a perc mulandóságát az időtlenséggel állítja szembe. A jelenkor elméleti irodalma, főként Roland Barthes és Gilles Deleuze az idő és a mulandóság élményeként és annak vizuális megragadásaként tárgyalja ugyanezt. Ahogy Barthes számára egy fotó egyetlen konkrét részlete, amit *punctum*nak nevez, hirtelen az egész világra mutat, Mednyánszky számára a táj vagy tájrészlet, egy férfiacr vagy egy csavargó aurája – ami csak pontos megfestésükkel idézhető fel – ugyancsak a világ egészére, transzcendens, időtlen voltára és a kép tárgyául szolgáló konkrét tapasztalat fájdalmas időbezártságára utal. Le is írta, hogy a hangulat „*a fő, az egyetlen maradandó*”,⁸ ami világosan utal arra, hogy a maga módján Mednyánszky is a modern festő harcát folytatta az idő ellen. A hangulat mint kategória az idő modern felfogásának, a szekularizált kultúrák elmúlás felett érzett melankóliájának talán első megjelenése volt a festészetben. Mednyánszky művészete nem érintkezik Vermeerével, de hatása – a mulandóság feletti fájdalom érzésének kiváltása – Vermeer újrafelfedezésével azonos húrokat pendített meg, s ennyiben jellegzetesen a XX. század eleji érzékenységhöz szolt.⁹ Hogy ez az érzékenység a fotográfia jóvoltából a XX. század második felében részletes elemzés tárgya lett, nagyban hozzájárul ahhoz, hogy Mednyánszky ma újból érvényes festőként lép elő.

Mednyánszky kortársai a hangulatok megragadásának a képességét értékelték leginkább festményeiben. Tájképeinek átszellemültségébe, éjszakai képeinek sötét meghiúsításába, fényben fürdő virágzó bokrainak fenséges, diadalmas szépségébe belelevétehető volt mind az az általánosító, borzongató, andalító vagy melankolikus érzésvilág és világlátás, amit Mednyánszky a természet ábrázolásával felidézett. A hangulat egyúttal elég ködös fogalom volt ahhoz, hogy közös nevezőre hozza a legkülönbözőbb nézőket, ahelyett, hogy provokálna vagy a közöttük lévő különbségekre mutatva megosztaná őket, mint Mednyánszky modern kortársainak a képei.

Mednyánszky képeinek egyik aktualizáló vonása, e kiállítás időzítésének a véletlenszerű körülményeitől függetlenül is, a testek felfogása és ábrázolása. Portréinak és csoportké-

peinek pszichológiai gazdagsága és bonyolultsága is eleven, de talán testábrázolásai kapcsolódnak legközvetlenebbül az éppen ebben a tárgyban kialakult jelenkori művészeti és politikai áramlatokhoz. Feminista, homoszexuális és kisebbségi mozgalmak ideológusai, teoretikusai irányították a figyelmet a testre mint társadalmilag meghatározott módon felfogott, látott és ábrázolt entitásra. A test közszemlére tétele, a nézők körülírható csoportjának való felkínálása elnyomott társadalmi csoportok alávettségét mutatta meg.¹⁰

Mednyánszky műveinek egy jelentős csoportja fiatal férfiakat ábrázol, amint éppen kínzást szenvednek el. A MEGKÖTÖZÖTT FOGOLY és FOGOLY (mindkettő 1890–95, mindkettőhöz több rajz tanulmány készült) képpár mindegyike oszlophoz kikötött, összekötözött kezű ruhátlan férfit ábrázol. A test mintegy S alakba hajlik. Fejét kissé megfeszíti és elfordítja, vállát felhúzza, csípőjét kissé a fejével ellentétes irányba mozdítja. Szexuális és affektív, brutalitás és kéj, férfiúzózat és nőies hajlékonyság, szenvedés és felkínálkozás szétválaszthatatlan ebben a pózban, amely a hagyományosan homoerotikus Szent Sebestyén-ábrázolásokat éppúgy felidézti, mint Michelangelo „haldokló” RABSZOLGÁ-ját. Markója Csilla szép elemzés ad arról,¹¹ hogy Mednyánszky hogyan használta ugyanazt a motívumot – egy másik emberhez hajló figura vagy egy kisebb csoport és egy magányos alak látványát – egymással szögesen ellentétes tartalmak kifejezésére: két ember kapcsolata lehet orvos és beteg vagy kínzó és áldozat viszonya; egy csoport ápolhat beteget, segítséget nyújthat a rászorulóknak, vagy, ugyanabban a koreográfiában, kínozhatja, sőt meglincselheti áldozatát. Mednyánszky, aki egyszer végignéztet egy kivégzést, ahol feltehetően a nézőket éppúgy megfigyelte, mint a kivégzettet, alaposan tanulmányozta annak a mezsgyének a vékonyságát és ingatagságát, ami a hóhért és áldozatot elválasztja. Festményeinek és ismételt vázlatainak szófukar, de lényegre törő motívumai arra mutatnak, hogy izgatta és érdekelte a szadizmus, voyeurizmus és mazochizmus, a hatalom és kiszolgáltatottság testi interakciói. Mindezt ma nehéz nem annak a tudásnak a birtokában nézni, amivel a XX. század monstruózus gyilkoló mechanizmusai és a napjainkban is használatos kínvallatási módszerek mintegy testet adtak és adnak Freud gondolataihoz. Az em-

ber mint a felemelkedés lehetősége és a szörnyeteg lehetősége: ezt járják körül Mednyánszky félig-meddig kódolt képei és feljegyzései. Ezekre a vizsgáldóására rimel a katasztrófák utáni időkből Kertész Imre ÉN, A HÓHÉR című regény a regényben betéte,¹² amelynek szerzője magas európai kultúra szülötte, s gyilkosnak ismeri el magát, aki harmincezer ember haláláért felelős. Mednyánszky az első világháborúban már nemcsak egyéni brutalitásokról, hanem ezek nagyüzemi működéséről és hatásmechanizmusairól is tapasztalatot szerzett – már akkor érzékelve és előrevetítve, hogy minden művészen megmunkálható hordozóanyagot túl, „a világ vált kiállítássá”. Amit Mednyánszky 1917-ben írt a naplójába, egyenesen a reality show-ig mutat előre: „A művészet széles közönsége szempontjából manapság az a legérdekesebb, ami az önmegsemmisítés vízszintes irányába tart. Kivált, ha van benne valami a szakrilegümből. Például viviszekció, szadikusán izgatott néző jelenlétében. [...] A hősiességnek annyiszor ábrázolt motívuma ma már csupán akkor lehetséges, ha valamilyen beteges vonással jár együtt. [...] Marad a szadikusán árnyalt akció és a hangulat.”¹³

A hatások tanulmányozása Mednyánszky-nál nem cinizmus, hanem szakmai feladat volt. Többek között a színek hatásai foglalkoztatták, amelyek a tudatos befogadást megelőzve és megkerülve érik a nézőt. Tudatában volt a piszkos, zavaros színek izgató erejének, ha azok meleg árnyalatúak, s amely hatás még fokozható, mert „a veres skála zöld alapon határozottan a legizgatóbban disszonálók közé tartozik”.¹⁴ A MEGKÖTÖZÖTT FOGOLY barnásvörös árnyalatokban festett kép, olyan fényekkel, mintha máglya tüze világítaná meg a kikötött alakot. A Fogoly erősebb hatást akar elérni: a test és közvetlen környezete barnásabb árnyalatú vörös, de zöldes térbe foglalva.

A rajz tanulmányok, amelyeket Mednyánszky az ellentétes tartalmúvá átfordítható csoportképekhez készített, mintegy tapintják, a vonalat húzó kéz fizikai energiájával próbálják megfogni a kínzás és kínzatás testi tapasztalatát és a mögöttük munkáló erőket. Például az 1880-as években rajzolt KÍNZÁSI JELENETEK, FIGURÁLIS JELENET KÍNZÁSSAL, az 1912-es KÍNZÁSI JELENET, az 1913-as LINCSELÉS és a hozzájuk kapcsolódó szenvedéstárgyú (sokszor haldoklókat ábrázoló) rajzok vázlatosan jelzik a figurákat, de hangsúlyozzák testük egymás felé irányultságát, a másik testtel kapcsolatos fojtott vára-

kozásaikat, eltökélt szándékukat. A hátrakötött kezű, megfeszült testű áldozat ellenállását, ami nélkül a kínzás aktusa csökkentené a kínzó élvezetét. Lámpák, kalodák, műszerek segítségével folytatott titkos szertartások ismételt, szűkszavú, utalásszerű ábrázolásait látjuk, ahol a kínzott feszülő karizmai domborúak, izgatottak, a kínzást celebrálók pedig visszafogott szakszerűséggel végzik az akciót. Ezek a szexuális töltetű rajzok tapasztalatból, megfigyelésből és önismeretből fakadó sötét ecce homo-stúdiók.

Háborús képei expresszív – nyelvezetükben is az expresszionizmushoz mind közelebb kerülő – ábrázolásai a külső és a belső természetnek. Az alacsonyan elhelyezett horizontvonal feletti hatalmas égboltok alatt katonák tömegei menetelnek arctalanul, rabszolgaként, felteteseiknek és a háborúzásra kényszerítő ösztönöruknek engedelmessé. Nyoma sincs hivatalos hazafias frázisoknak. Katonaportréi közönyös, fáradt arcok ábrázolatai. 1914 telén Szerbiában festett képei fehér térben – hóban – mutatják a pihenő, sebesült és halott katonákat. A képek egymás mellé téve világosan jelzik, hogy ezek az állapotok törvényszerűen követik egymást. A hó fehér színe egy végső állapotról, a kilátástalanságról és halálról szól: a fehér itt a semmi színe.

Mednyánszky a csinálás, a matéria, a szín, az elrendezés hatásait kutatta, szenvedélyeit követve és a kozmoszra függesztett tekintettel. Miközben tudni akarta, hogy miként és miért hat valaminek a látványa, új technikákat alkalmazott. Nem egy képen késő XX. századiként ismert módszereket használt, például fröccsentette a festéket, vagy festőkéssel alakította a vásznon. 1911-es SZIKLASTÚDIUM című kis-méretű olajképen az előtérben látható kórok pollocki precizitású és törekenységű festékfröccsenetek, maga a kő késsel visszakapart festékfelületekből áll – ezt sok más képen is alkalmazta –, ecsetnek alig van nyoma a képen. A figurális ábrázolás keretei között maradó Mednyánszky elfogulatlanul és merészen nyúlt olyan módszerekhez, amelyeket a legközvetlenebbül célravezetőnek talált. Módszereiben, akárcsak mondanivalójában és gondolkodásában hol hagyományos, hol példátlanul új eszközöket vett igénybe, anélkül, hogy kora művészeti és kulturális forrongásaihoz

akár csak érintőlegesen hozzászólt volna. Ez művészetét részben anakronisztikussá, részben időtlenné teszi.

Jegyzetek

1. Az esemény, amelynek THESESE ON FEUERBACH VOLT a címe, az Art & Language csoport és a Jackson Pollock Bar közös munkája volt, a Los Angeles-i Getty Research Institute-ban adták elő 2004. március 6-án.
2. Brestyánszky Ilona az általa elolvasott feljegyzésekből válogatást adott ki MEDNYÁNSZKY NAPLÓJA címmel (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, további olvasatainak a szövegét MEDNYÁNSZKY KIOLVASÁSOK címmel gépiratban őrzi a Magyar Nemzeti Galéria Adattára).
3. Mednyánszky számos műve található angol, amerikai és más külföldi magángyűjteményekben, amelyek kölcsönzése és bemutatása meghaladta a Magyar Nemzeti Galéria kiállításának a lehetőségeit.
4. Markója több tanulmányában említi Mednyánszky teozófia iránti érdeklődését.
5. Markója Csilla idézi Rippl-Rónainak, a Nabis csoport magyar tagjának a visszaemlékezéseiből, hogy Redon „érdekes, filozófáló egyéniségnek találta” Mednyánszkyt. Markója Csilla: „A fő, az egyetlen maradandó a hangulat.” A HANGULATTÓL A MOTÍVUMIG – MEDNYÁNSZKY ÉS A BÉCSI HANGULATKÉPFESTÉSZET – STIMMUNGSIMPRESSIONISMUS. *Enigma*, IX. évf., 2002, 34. szám, 6. o.
6. AZ ÖNMEGSEMMISÍTÉS VÍZSZINTES IRÁNYÁBAN. VÁLOGATÁS MEDNYÁNSZKY KIADATLAN NAPLÓFELJEGYZÉSEIBŐL. Közreadta Markója Csilla. *Enigma*, VII. évf., 2000, 24–25. szám, 87. o.
7. Markója Csilla idézett tanulmányán kívül I. Kiss-Szemán Zsófia: MEDNYÁNSZKY ÉS A BÉCSI „STIMMUNGSIMPRESSIONISMUS”. In: MEDNYÁNSZKY. Kossuth Kiadó-Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 156–165. o.
8. Idézi Kiss-Szemán Zsófia, 160. o.
9. Malraux (szerk.): VERMEER DE DELFT. Paris, Gallimard, 1952.
10. A gazdag irodalomból I. Laura Mulvey: VISUAL AND OTHER PLEASURES, esszé, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1989 és Francis Barker: THE TREMULOUS PRIVATE BODY. ESSAYS ON SUBJECTION, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 1995.
11. Markója Csilla: BÁRÓ MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ KÜLÖNÖS ÉLETE ÉS MEG KÜLÖNÖSEBB MŰVÉSZETE. (Előszó a Mednyánszky-olvasókönyvhöz.) *Enigma*, VII. évf., 2000, 24–25. szám, különösen 24–52. o.
12. Kertész Imre: KUDARC. 1988. 321–334. o.
13. Id. Markója Csilla, *Enigma*, 24–25. szám, 47–48. o.
14. Id. Markója Csilla, *Enigma*, 34. szám, 22. o. Öszszehasonlításukppen: Johannes Itten azt írta 1961-

ben megjelent színelméletében (magyarul: A SZÍNEK MŰVÉSZETE, Corvina, 1978, ford. Karátsón Gábor), hogy ha az egymás mellé kerülő „vörös meg zöld nem komplementer, ingerlő nyugtalanság keletkezik”. (60. o.)

Forgács Éva

KORUNK ARCA*

Szilágyi Lenke: *Fényképmoly*
Ernst Múzeum Kht., Budapest, é. n. [2004]

Szilágyi Lenke szívesen és sokat olvas – nyilván innen ered albumának játékos címe, a könyvművészet analógiájára. Meg hát: utalás az idő múlására, a feltartóztathatatlan pusztulásra. És persze a borítónak választott képre: egy pesti bérház udvarán föltekintve az üres égre különös, kozmikus lepkeformát látunk.

Máris helyben vagyunk. Szilágyi Lenke képi világában a sejtelmes foltoknak, körvonalaknak (sziluett); a borító esetében negatív, ún. fehér sziluett),¹ a csak jelzésszerűen – de épp ettől nagyon erőteljesen – jelen lévő alakoknak-formáknak jut a főszerep. Képei egyszerre fotóköznyelviek, „primitívek” és szürreálisak, önmagukon túlmutatók – mint a barlangrajzok.² Ezzel a kettősséggel maga a művész is tisztában van. Egy beszélgetésen elmondta: soha nem értette, mit tartanak annyira különösnek a képein, hiszen a kép *ott van*, bárki láthatja – ő csak lefényképezi. Ennyi az egész.

A dolog azért ennél egy kicsit bonyolultabb.

Szilágyi Lenke képein mindig van vala-

mi különös, oda nem illő részlet, ami megragadja a tekintetünket. Mintha csak Roland Barthes tételét akarná igazolni: minden érdekesebb fényképnek kell legyen egy *punktuma*, egy olyan pontja, ami „megsebz” a néző tekintetét s lelkét.³ Mielőtt azonban továbbmennék ezen a nyomon, szeretném leszögezni: a FÉNYKÉPMOLY képei nagyon mások, mint amit eddig Szilágyi Lenkétől megszoktunk. Más rugóra járnak, más fotótörténeti hagyományra támaszkodnak, egyszóval más a stílusuk – bár félreismerhetetlenül Szilágyi Lenke-képek ezek is.

Korábbi albumaiba⁴ a klasszikus *szubjektív dokumentarizmus* hagyományát megújító képeit válogatta be a művész. Képei e műfaj olyan jelentős figuráinak világával mutatnak rokonságot, mint a hétköznapi semmiségekből képet varázsoló André Kertész,⁵ a „döntő pillanatban” együtt mutatkozó dolgok szürrealitását képzőművészeti látásmóddal végítő Henri Cartier-Bresson vagy a számkivetettségről valló Josef Koudelka, hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsem. Koudelkával még tematikus rokonságot is fölfedezhetünk: a kutyás képekre gondolok.

A FÉNYKÉPMOLY nemcsak abban tér el a korábbi albumoktól, hogy tematikus, nevezetesen portréalbum, hanem abban is, hogy egészen más a *kameraszintaxisa*, s így más a képek stílusa.⁶ Míg a korábbi két albumban a törté-

³ Roland Barthes: VILÁGOSKAMRA. Európa, 1985. 34. k. o. Barthes tétele – hiába gondolta ő ennek az ellenkezőjét – nem fotospécifikus ugyan, hiszen minden képre, sőt minden látványra érvényes, de éppen ezért a fotólátványok elemzéséhez is jól használható.

⁴ FOTÓBRANCS. Budapest Galéria, 1994. LÁTÓKÉP MEGÁLLÓHELY. Magvető, 1998.

⁵ Bővebben lásd erről LENKE ÉS KERTÉSZ című írást, *Beszélő*, 2002. március; www.fotografus.hu

⁶ A kamera- és printingszintaxis fogalompárt William Crawford vezette be a történeti fotótechnikákról írott munkájában: THE KEEPERS OF LIGHT. Morgan & Morgan. Dobbs Ferry, New York. 1979. A kameraszintaxis a fotográfiai felvételi eszközök (a különböző nyersanyagok, objektívek és fényképezőgépek) technikai lehetőségeinek és korlátainak összessége. Ezek együttese határozza meg, hogy az adott eszközökkel mit és hogyan lehet rögzíteni, tehát hogy milyen vizuális „mondatot” lehet a segítségükkel megfogalmazni. A kameraszintaxis a kép elsődleges jelentését, magát a fotólátványt (*image*) határozza meg, míg a printingszintaxis a fénykép (*print*) érzelmi-ér-

* Szilágyi Lenke fotóalbuma a művész Ernst műzeumbeli retrospektív kiállítása alkalmából jelent meg. A kiállítás megrendezésének és az album – a kiállítás kurátora által írt – utószavának szakmai bírálatát az *Élet és Irodalom* július 16-i számában közölte. – Sz. S.

¹ A sziluett és a fotó kapcsolatáról lásd Kolta Magdolna: KÉPMUTOGATÓK. A FOTOGRAFIAI LÁTÁS KULTÚRTÖRTÉNETE. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003, ill. www.fotomuseum.hu

² Bővebben lásd erről az Allen Frame, Kerekes Gábor, Sylvia Plachy és Szilágyi Lenke fotóművészek kiállításán (2B Galéria) elmondott megnyitóm szövegét: ÁRNYÉKRAJZOLATOK. *Új Művészet*, 2003. április. www.pipacs.hu/2b/sajto

nést időtlenné (s egyben történet nélkülivé) merevítő „ellesett pillanat” volt a meghatározó, itt a megrendezett, beállított portré. A rendezés minimális: Szilágyi Lenke a saját tárgyi és lakókörnyezetükben fényképei modelljeit, s hagyja, hogy kedvükre pózoljanak a kamerának. Diane Arbus volt ennek az alkotói módszernek a mestere, de említhetem Richard Avedon vagy Annie Leibovitz munkásságát is.

Szilágyi Lenke humora

Szilágyi Lenke kapcsán rendszerint valami kozmikus, metafizikai szomorúságot, világvége-hangulatot szokás emlegetni, teljes joggal. De észre kell vennünk emellett azt is, amit az elemzők nem szoktak észrevenni, hogy ez a világlátás egy sajátos, fanyar, „*mindig rosszor felbőgő*” s épp ezért hatásos *képi humorban* fogalmazódik meg.⁷ Az album nyitó képe például szándékos „képzavar”, mondhatni vizuális kancsal rím: fe Lugossy László (alias Laca) egy *nyuszival* néz *farhasszemet*. Önmagában is szellemes poén ez, hát még ha hozzávesszük az ismert nóta szövegét: „*Mit látsz, Laca? Egy nagy segget látok. De... lehet, hogy csak hallucinálok.*” A kötet záró képe meg egy jól megcsavart hasonlat: Szilágyi Lenkének egy filmforgatáson punk lányá átalakított figurája, tükörről fényképezve, ami tehát legalább háromszoros áttétel (átmáskírozás, tükör, fénykép). Nyilván nem véletlen, hogy a szerző e két, jó vaskos idézőjel közé zárta az album anyagát.

Szilágyi Lenke háromfajta „puktumot”, figyelemfelkeltő retorikai eszközt alkalmaz a képein – bár mondhatjuk úgy is: az efféle furcsaságokra van szeme. Az egyik a figurák és a környezet ellentéte, amiről viszont az érintettek tudomást sem vesznek vagy rájátszanak. A másik: egy apró, első ránézésre nem is észrevehető részlet, ami valahogy mégsem illik a képbe – de hát ott van, s épp ettől lesz az egész-

nek valami furcsa vibrálása. A harmadik – s egyben legrafináltabb – eszköze a *hiányfogás*, a nulla morféma: van valami, amit a felvételen nem látunk ugyan, mégis a kép része.

Néhány példa a figurák és a környezet össze nem illésén alapuló kompozícióra. Két lány bundában, dívának kiöltözve – mellettük Kispolszki és Wartburg, mögöttük egy lakótelepi házsörnyeteg. Szintén lakótelepi háttér előtt két gázmaszkos fiú figurája, testépítőpózban. A szemközti képen viszont két, polgári módon egyforma ruhába öltöztetett szemüveges kislány, fehér zokniban, fekete cipőben csimaspakodik a „nyolckerületi” módon megszagott drótkerítésbe. Eldölt bicikli és egy hiúz (!) az éjszakai Lánchídon, a főváros szívében. Egy férfi vasasztalra könyököl, az asztal körül három üres vasszék, az asztalon hóvirág, az egyik szék mellett játék autó – az egész jelenet körül meg reménytelen sántenger. (Szilágyi Lenke egy alkalommal elmondta: a férfi tóparti panziót szeretett volna nyitni, de időközben a tavat leengedték, úgyhogy most: száraz tónak nedves partján...) A szemközti képen a szerző látható a szajoli tájban, amint fél lábon egyensúlyozva egy könyv fölé hajol – vajon mit olvashat ebben a mocsárvilágban?

A kép egészébe nem illő részletekre legjobb példa a lecsúszott sliccek-cipzárok feszélyező látványa a brooklyni hászid zsidó fiút, a szobájában széttekintő pulóveres férfit vagy éppen séggel az egyéves Lenkét és édesanyját megörökítő fotón.⁸ Egy másik nem illő (illetlen) kép, immár Szilágyi Lenkétől: egy jól szituált, sétabotra támaszkodó, őszülő szakállas, kalapos, idősödő úr (Petri György) néz szemközt a kamerával, míg a háttérben, a fa mögött egy ifjú épp vizel (a költő idétenkedő fia, Petri Lukács Ádám az illető). A többi Petri-képen meg az a zavaró, hogy az elegánsan öltözött költő kezében egy üveg sör éktelenkedik – másfelől persze mindez nagyon is helyénvaló; mondhatni: így korrekt a portré.

Végül két példa a hiányfogásra, a nulla morfémára. Egy alak bámulja a híd alatt a túlparti toronyházat – csak hát: nincs feje. (A szer-

zék jelentéseit, felhangjait. Egy alkotó vagy egy korszak stílusát – a témaválasztáson túl – a különböző kamera- és printingszintaxisok közötti választások, illetve ezek kreatív megújításainak összessége adja.⁷ Nem véletlenül idéztem a költőt: rokon lelkek. Petri hitvallása akár Szilágyi Lenke mottója is lehetne: „*A jót azt nem / a jót azt nem adom / megmenthetetlenül személyes / ami jó volt.*” Érdemes lenne egyszer utánajárni ennek a lelki (alkotáslélektani) rokonságnak.

⁸ Utóbbi „kakukktojás”, hiszen Szilágyi Lenke apjának a felvétele, de épp az anya szoknyáján lecsúszott cipzár teszi tökéletes Szilágyi Lenke-képpé; a szerző nyilván ezért vette be az albumába.

zőtől tudom: önarcképről van szó.) Három, nekünk háttal álló alak néz le a Szabadság hídról – fogalmunk sincs, hogy a mélyben épp mi játszódik le. Nyilván semmi különös; talán csak egy hajó vagy uszály úszik el a híd alatt, a kép hangulata mégis azt sugallja, mint ha épp egy vízbe fúló embert néznének. Rejtély, mivel váltja ki a nézőből ezt a hatást Szilágyi Lenke. Talán azzal, hogy az alakok a szokásosnál mélyebbre döntenek előre a fejüket? Könnyen lehet, mert más képein is fontos szerepet kap a testbeszéd.

A két kép egyébként – nyilván nem véletlenül – egymás mellé került az albumban, így az utóbbi akár úgy is olvasható, mintha a három alak a fej nélküli figurát nézné döbbenetben. Csakhogy Szilágyi Lenke nem képpárokból vagy sorozatokban gondolkodik, hanem önálló képekben. Ámbár a kiállítás egyik legkedvesebb és legpoénosabb képe éppenséggel egy képpár volt: az egyetlen egy terhes anya ül az ágyon, mellette (gondolom) a leendő gyermek apja – a másikon ugyanez a beállítás, ugyanazok a pózok, csak már ott van közöttük az időközben megszületett kisdéd is. Hogy is írta a költő? „*Velem, veled mi lesz? / Nem kérdezni, nem beszélni.*”

Antisztárkultusz

Azt a fotóművészeti stílusirányzatot, melyet Szilágyi Lenke a portréival földidéz, összefoglalóan *sztárfotográfianak* nevezzük – s Szilágyi Lenke épp azzal újította meg ezt a műfajt, azzal teremtett egyéni stílust, hogy kipurgálta belőle, visszájára fordította a sztárságot.⁹ Ahogyan a szubjektív dokumentarista képei sem világraszóló eseményekről számolnak be, úgy portréalanyait sem ünnepelel sztárok közül válogatta, hanem a szűkebb s tágabb baráti-is-

merősi köréből, ahol történetesen akadnak országosan ismert figurák is.¹⁰ Nem valami előre gyártott ideológiai programot követve, mégis olyasmint sugallnak ezek a képek, hogy *mindenki sztár* – ha máshol nem, hát a maga közegében, szubkultúrájában. Ugyanez a viszájáról nézve: senki sem sztár, hiszen mindenki *ember*. Meg persze az ellenkezője is igaz, hogy ti. *mindenki ember*.¹¹ Nem véletlen, hogy a szerző az ismertebb figurákat nem ugrasztja ki a többiek közül: a Petri Györgyről készült képek például szépen belesimulnak a kötet szövetébe.

De vajon ez a szuperdemokratizmus nem üt-e vissza magukra a képekre? A Petrit és az egy-két ismertebb figurát megörökítő fotóknak talán van esélyük rá, hogy tíz-hús vagy akár ötven év múlva is elővegyék őket – de mi lesz a többivel? Nem romlanak-e el idővel? A szubjektív dokumentarizmus műfajának egyik sebezhető pontja éppen az, hogy esetleges a képek tematikája. Másfelől meg, persze, végül is nem a téma, hanem a szerző látásmódja az érdekes. A hangsúly átkerül a fotó eredendően ábrázoló, dokumentáló funkciójáról a kommunikatív elemekre. Nem az számít, hogy mit vagy kit látunk a képen, hanem az, hogy hogyan.

Ebből a szempontból alighanem az album egészének felépítése, szerkezete árul el a legtöbbet arról, ahogyan Szilágyi Lenke látja és látatja maga körül a világot. A kezdetben játékos, valami poénra épülő képek egyre infernálisabbá válnak: az arcok és figurák egyre elrajzoltabbak, már-már groteszkbe hajlók. S bár az album szerkezete nem időrendet követ, nyilván nem véletlen, hogy a legtöbb 2000-ben vagy ezután készült képet az utolsó két fejezetben találjuk. Korunk, az utóbbi évtized egyik jellegzetes vonását: a fokozatos leépülést sűríti magába ez a vizuális metafora. Azt hiszem, ez az album legmaradandóbb üzenete.

Szilágyi Sándor

⁹ A FÉNYKÉPMOLY könyvbemutatóján a pályatárs, Kerekes Gábor méltatása nagyon félresiklott, amikor azt találta mondani: Szilágyi Lenke nem stílusteheremű, egy már elavult, harminc-nyolcvan éves stílusban fotografál. Alighanem az okozott megütközést sokakban – jelen sorok írójában is –, hogy Kerekes összekeverte két dolgot: a műfajt és a stílust. Szilágyi Lenke valóban nem teremtett új műfajt a fotóművészetben, de a szubjektív dokumentarizmuson belül új stílust nagyon is: jellegzetesek, egyéniék, senki máséval össze nem téveszthetők a képei, ami csak a legnagyobbokról mondható el.

¹⁰ A csak évszámot és helyszínt közlő képcímekből nem derül ki, hogy kit ábrázol a kép; csak az tudja, aki valahonnan (személyesen vagy a médiából) ismeri a modellt.

¹¹ Pontosabban: teremtmény – ezt az „állatportrék” inkább aláhúzzák, semmint ellenpontoszzák.

A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Jeney Zoltán: Halotti szertartás
 2004. április 21. *Budapesti Olasz Intézet díszterme*
A Magyar Rádió Énekkara
és Szimfonikus Zenekara,
karigazgató: Strausz Kálmán
Közreműködött: Jónás Krisztina, Meláth Andrea,
Bubnó Tamás, Amadinda Ütőegyüttes
Vezényelt: Tihanyi László

Jeney Zoltán HALOTTI SZERTARTÁS-a monumentális alkotás. Monumentalitása azonban nem az időtartamnak vagy a nagyzenekart, kórust, szólistákat és ütőket foglalkoztató előadói apparátusnak köszönhető, sőt mintha éppen hogy nem ezek a tulajdonságok teremtenék meg a kivételes formátum, a jelentőség érzetét. A kompozíciónak ugyanis nincsenek hozs-zadalmas-fárasztó tételei, és nagy együttes helyett – a zenei szövet változatoságát létrehozandó – többnyire csupán áttetsző kamarazenét hallunk. Ráadásul az oratórium, talán a bachi passióhagyományt követve, kisformákból építkezik, s e formák a mű appercipiálása-kor kivételes jelentőségre tesznek szert. Habár az áprilisi hangversenyen még nem a darab végső alakja szólalt meg, a koncert mégiscsak érzékeltette a HALOTTI SZERTARTÁS végleges körvonalait, formai karakterisztikumait, megvilágítva, merre is halad a komponálás útja.

Jeney opus magnuma a halotti szertartás középkori rendjét követi, úgy, ahogy azt a częstochowai Cantionale pálos temetésrendje megőrizte. A zeneszerző csupán a halotti misét, valamint a kórmenetet hagyta el, előbbi helyére az INTROITUS, utóbbiéra egy Weöres Sándor-költemény, az ÉN IMÁDOTTAM megzenésítése került. A mű ennek megfelelően hat nagyobb részből áll: I. COMMENDATIO ANIMAE (A LÉLEK FELAJÁNLÁSA), II. VESPERAE MORTUORUM (HALOTTI VESPERÁS), III. VIGILIA DEFUNCTORUM (VIRASZTÁS), IV. ABSOLUTIO (A HALOTTI MISÉHEZ KAPCSOLÓDÓ FELOLDOZÁS), V. DEPOSITIO CORPORIS (ELTEMETÉS) ÉS VI. CONSOLATIO (VIGASZTALÁS). A hat rész között elosztott negyvenhárom tételből a hangversenyen csak az első öt részből hangoztak fel tételek, s ezeknek is csak egy része ősbemutatóként. Már 1987-ben közönség elé került egy öttételes összeállítás a kompozícióból, majd 1994 márciusában, Yehudi Menuhin vezényletével szólalt meg az I. rész, 2000 augusztusában újabb részletekkel is megis-

merkedhettünk, s további tételek csendültek fel Jeney Zoltán születésnapj szerzői estjén, 2003 tavaszán és még ugyanebben az évben a szombathelyi Bartók-szemináriumon.

A tételeket hallgatva azonnal egyértelművé válik: Jeney egyszerű, hagyományos formákkal dolgozik. E formák előképeit természetesen a középkori rituálé visszatéréses szerkezeteiben is felismerhetjük, de későbbi korok repri- rizes struktúrái is modellként szolgálhattak a zeneszerző számára. Ilyen visszatéréses vagy éppen hajtogató formák jelennek meg többek között a II. részben. Már maga a VESPERÁS is a rondóforma sémáját követi: a hangszeres ricercarék rondótémaként funkcionálnak, a vokális tételek (137. ZSOLTÁR ÉS MÁRIA SIRALMA) pedig a közjátékok szerepét töltik be. Az efféle periodicitás azonban másutt is meghatározó jelentőségű: a IV. rész közepén például két ORATIO keretezi a SUBVENTE RESPONZORIUM-ot. Hogy a szabályos visszatéréses szerkezetek mennyire elsődlegesek Jeney számára, igazolják a tételeken belüli visszatérések is. A VIGILIA DEFUNCTORUM 5. zsolttármegzenésítése például (VERBA MEA) A–A variáns formát követ, míg a PROCESSIO helyén megszólaló ÉN IMÁDOTTAM három versszaka hosszabb variációs formába illeszkedik (A–Av1–Av2). A IV. rész SUBVENTE RESPONZORIUM-a viszont – miközben ket- tős variációként is leírható (A–B–Av1–Bv1–Av2–Bv2) – a rondóelvnek is rokona: az A for- marészek ugyanis mindig hangszereken szó- lálnak meg, míg a B szakaszok gregorián dal- lamokhoz kapcsolódnak. A NE RECORDERIS RESPONZORIUM viszont az archaikus A–B–Bv há- romtagúságot követi.

E hagyományos és meglehetősen egyszerű formák nemcsak követhetővé, de áttetszővé is varázsolják Jeney HALOTTI SZERTARTÁS-át. Az oratóriumban ily módon egyfajta új egyszerű- ség nyilvánul meg, Jeney alkotása azonban azt is bizonyítja, hogy ennek az új egyszerűségnek nem kell feltétlenül egyet jelentenie a dűr- hármashangzat újrafelfedezésével. Jeney mű- vészete sokkal inkább egy új tradícionális- mus jegyében születik, s e tradícionáliszmus közvet- len forrásaként leginkább a Dobszay László és Szendrei Janka vezette Schola Hungarica ide- álljai jelölhetőek meg. A gregoriánra specializá- lódott énekkarban maga Jeney is énekelt, sőt a két karnagy megrendelésére született 1979- ben a HALOTTI SZERTARTÁS ősi magja, a SUBVENTE RESPONZORIUM. A Schola Hungarica hagyomány-

eszménye elsősorban a zeneszerző gregoriánhoz fűződő alapmagatartásában-viszonyulásában ragadható meg, mégpedig abban a Dobszay László és Szendrei Janka képviselte imperatívusban, hogy a gregoriánnak mint zenei-liturgiai őslménynek hagyományunk szerves részévé kell válnia. Amikor művében Jeney – mint azt később látni fogjuk – az egész nyugati zenetörténetre hivatkozik, valójában amellet tesz hitet, hogy ez a zenetörténet, legyen szó a középkori többszólamúság bármelyik műfajáról, a népdalról, a népénekről, a korálról vagy éppen a barokk monódiáról, alapjában véve a gregoriánból táplálkozik.

A formai egyszerűség mellett a mű követhetőségét két másik, szintén a periodicitással összefüggő elv támogatja. Egyrészt a HALOTTI SZERTARTÁS-t át- meg átszövik a tematikus kapcsolatok. Már a mottóban megismerkedünk azzal a 128 hangból álló sorral, amely vezérfonalként tér vissza a legtöbb tételben. E sor, de elsősorban ennek néhány hangos nyitó alakzata a legtöbb esetben meglehetősen jól felismerhető, még akkor is, amikor rákfordításban jelenik meg, mint például a III. rész 5. zsoltár-megzenésítésében, vagy ugyanitt, a 13. tétel négy szólamú ricercaréjában. A 128 hangos *Reihe* mellett gregorián dallamszigetek is kiemelkednek a zenei szövetből. E két tematikus alakzat mellett a műhöz egy hatfokú, Jeney által „*pszeudo modális*”-nak nevezett hangrendszer is kapcsolódik.

Másrészt a mű követhetőségét jól meghatározható műfajtipusok is elősegítik. Ilyen típus képviselnek például a vokális tételek közé gyakran interpunkcióként beékel hangszere ricercaré, amelyek közjátékként, a műfaj hagyományának jegyében, egy-egy témát variálnak. Ám a vokális tételek is különböző műfajokhoz kapcsolódnak. A már említett gregoriánintonációk mellett különféle recitációk, a középkori kétszólamúság ritmusmoduszait idéző ellenpontozó letétek, népének-, cantio-, illetve népdallallúziók, koráldallamok, valamint lírai dalbetétek váltják egymást. E változatossághoz járul hozzá a kivételes színeket kikeverő hangszerezés is.

Feltűnik a kompozícióban a variáció technikájának állandó jelenléte. Ez a kompozíciós eljárás összefügg a 128 hangos sor alkalmazásával, hiszen – akárcsak Schoenberg Reihe-technikája esetében – a 128 hang minden

újabb megszólaltatása variációként viselkedik. Ráadásul Jeney sora, hasonlóan a schoenbergi Reihe-hez, közvetlenül hivatkozik a középkori többszólamúság (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut) izoritmikus motettájára is, amelynek egyik strukturális építőeleme a *color*, vagyis az egész művön többször is végigvonuló, ám a darab központozásával nem feltétlenül egybeeső dallamsor. A variáció elve a hangszere ricercaréban is látványosan mutatkozik meg, különösképpen az „Aus tiefer Not” kezdetű koráldallam feletti variációs tétel esetében (No. 31a), de azokban a ricercaréban is, ahol a variáció a 128 hangos sorra épül. A variáció eljárásának ugyanakkor egyértelműen filozófiai üzenete is van, amennyiben az állandó változásban rejlő változatlan-ság, illetve a változatlan-ságban rejlő állandó-ság eszméjének jelképeként funkcionál. Vagyis a középkori tanítást követve: a külső akár módosulhat is, a lényeg mégiscsak mindig ugyanaz marad, a test romlandó, a lélek örök.

Ám nemcsak ez az eszme s még csak nem is a középkori zeneszerzői eljárások iránti vonzalom vagy a korábban már említett ritmusmoduszok, illetve a gregorián dallamok kapcsolják Jeney művét a középkor esztétikájához, hanem a műre általában véve jellemző tropizálás eljárása is. Jeney az adott téma bővítésére-kiegészítésére-értelmezésére törekszik, s ebben is a középkori halotti szertartás szellemét követi. Az oratórium egyes tételei ugyanis az alapul vett gregoriánt egyaránt dicsítik és magyarázzák. Eredetileg a középkori többszólamúság is ilyen hozzátételként született meg a gregoriánból: az egyik szólam magyarázta a másikat. Az efféle kommentár mindazonáltal maga is variáció, jelentése-értelme csak az eredetivel, a témával való kapcsolatában tárul fel. Ez a kommentárjelleg Jeney kompozíciójában több ponton is megmutatkozik, legfőképpen azonban a szöveggönyv kialakításában. A zeneszerző ugyanis a liturgiához tartozó latin nyelvű textus mellé éppúgy társít héber zsoltárrecitációt (HONNÉNI ELOHIM, 51/50. zsoltár), olasz nyelvű költeményt (Laura Romani: IL SILLENZIO DEI MORTI), mint magyar költők – Ady Endre, Weöres Sándor, Pilinszky János, Tandori Dezső, Orbán Ottó – verseit.

Talán éppen e magyarázó alkotói attitűdből fakad a mű hangsúlyos kezdete is: Jeney egy Pilinszky-költeményt (HOL VOLT, HOL NEM VOLT...

– KZ ORATÓRIUM, részlet) illeszt mottóként műve élére, s ennek segítségével a mesék „egyszer volt, hol nem volt” világába kalauzolja hallgatóját. Ez a kezdet alapvetően meghatározza az egész műhöz fűződő viszonyunkat, azt, hogy a több mint egyórás szertartást szükségessé tevő halált, vagyis a nemlét állapotát egyszerűen a mesék világába utaljuk-e, vagy szembe merünk nézni vele. A mese és a valóság keskeny pallóján vezet át minket a Pilinszky-vers Jézus alakját is megidéző csodálatos farkasa, akinek megölése – s ezt érzékelteti a mottó misztikusan dallamos, távolságtartóan kromatikus recitativója is – rituális gyilkosság. A rituális gyilkosságot pedig temetési rituálé követi. Pilinszky versének farkasával – az Ember szimbólumával – azonban azonosulni tudunk: a farkas halála a mi halálunk.

Jeney oratóriuma ebből a szempontból Kósa György Devecseri Gábor költeményére írott BIKASIRATÓ-jával állítható párba, amely hasonlóan járja körbe az ártatlan áldozat és az áldozathozatal szükségességének témáját, s szintén összekapcsolja a rituális gyilkosságot a temetési rituáléval. Jeney alkotásának nincs is közelebbi rokona a XX. század magyar zene-történetében, de ellentétben Kósa naivabb, vagyis az „üzenetet” közvetlenül felmutató értelmezésével, Jeney inkább áttételesen, többértelműen, mindvégig mese és valóság között egyensúlyozva fogalmaz. Műve éppen ezért áll közelebb Bach MÁTÉ-PASSIÓ-jához is, mint Kósa oratóriuma: nemcsak a korábban emlegetett monumentalitás teszi jogossá e párhuzamot, hanem a reálisnak és irreálisnak a műben megnyilvánuló sajátos egyidejűsége is. Igaz, Jeney viszonya e kettősséghez alapvetően különbözik a Bachétól. Bachnál ugyanis Jézus éppúgy, mint a többi szereplő, hús-vér ember, Bach passiója barokk kori BIBLIA PAUPERUM-ként a hívőkhez akarja közelebb vinni az Ember, vagyis mindannyiunk történetét. Hogy a hallgató behelyezkedhessen a történetbe, Bach részben eltávolodik a rituálétól, sőt miközben állandóan róla énekel, magától a szentségtől is. Jeney viszont éppen hogy a valóság, a halál fájdalmas realitása elől menekül a rítusba, a bizonytalan és félelmetes végtelenség elől a lélek, a formák és a kifejezés kötöttségéhez. Mintha csak ez tehetné elviselhetővé az elviselhetlent.

A kommentár szerepét tölti be a műben

felcsendülő többi, trópusként értelmezhető versmegzenésítés is, s a Pilinszky-költeményhez hasonlóan ezek a tételek is kiemelkednek a mű szövetéből. A magyar költők verseihez ráadásul mindig lírai hangvétel társul, s ez műfajilag is megtöri az általában inkább epikus-dramatikus karakterű oratóriumot. Ebbe az irányba mozdul el már a VESPERÁS-ban megszólaló MÁRIA SIRALMA vagy a VIGILIA DEFUNCTORUM-ban a Tandori költeményére írott conductus-cantio parafrázis, a MINDEN ELTŰNENDŐK is, de még ennél is egyértelműbben ölt lírai alakot az ABSOLUTIÓ-ban, a kőrmén helyen felcsendülő Weöres-vers (ÉN IMÁDOTTAM), valamint ugyanebben a részben az ÁRIA ÉS KORÁL, amelynek koráldallamához Ady költeménye, az ADJA AZ ISTEN kapcsolódik. S hegycsúcsként emelkedik ki a HALOTTI SZERTARTÁS-ból az Orbán Ottó-vers megzenésítése, a HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK. E terasszerűen megjelenő lírai dalbetétek egy része azonban csak távolról idézi meg a középkor zenei hagyományát, miközben más korok, más stílusok tradíciójára viszont közvetlenül visszautal.

A MÁRIA SIRALMA és az ÉN IMÁDOTTAM – e Caccini monodikus stílusában fogalmazott két arioso – a születő barokk világát eleveníti fel. A tételek átmenetet képeznek a dal, az ária, illetve a recitativo között, úgy is mondhatjuk, hogy az akkordkíséretes, dallamos-melizmatikus énekbeszéd műfajába tartoznak. Ugyanakkor a gregorián hangrendszere, számos dallamformulája is visszaköszön bennük, s vonalvezetésüket alapvetően a gregorián melosza határozza meg. A diatóniát azonban igen gyakran kromatika váltja fel, a dallamok különböző hangnemek között vándorolnak. Hasonló, elhangolósos eljárással találkoznak a HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK-ban is. Ehhez a dallamhoz azonban – minden bizonnyal a költemény mintáját követve – magyar népdalemlékek kapcsolódnak. A melódia az ÉN VAGYOK AZ, AKI NEM JÓ szövegkezdetű népdalra emlékeztet, mégpedig nemcsak a versforma, illetve a halláshivogató szöveg, hanem a dallam hajladozó melizmá miatt is. Ráadásul a tétel – különösen a vonósötös-kíséret hatására – a lassú csárdás gesztusait is felidézi. Jeney páratlan tökélyvel ötvözi a népzenei allúziót a műzenével, valahogy úgy, ahogy ezt az ifjú Kodály az ÉNEKSZÓ-ban elképzelte. A HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK látványosan és meggyőzően reprezen-

tálja Jeney Zoltán újfajta magyar tradiciona-
lizmusát.

Az *ÁRIA ÉS KORÁL* megint egy másik hagyománnyra utal vissza. Ezt támasztja alá a cím is: *AIR UND CHORAL – HOMMAGE À J. S. B. (VARIATIONE SOPRA ICH BIN NUN ACHTZIG JAHR)*. Jeney itt a 71. KANTÁTA (*GOTT IST MEIN KÖNIG*) kromatikus tenoráriájával űz intellektuális játékokat, s oly módon dolgozza fel a tételt, hogy annak középpontjába az ária fő jellegzetessége, a kromatika kerül. Ezáltal az eredetileg diatonikus keretben mozgó bachi letétet – az elhangolás technikáját alkalmazva – a szabad tizenkétfokúság, a felbomló tonalitás hangrendszerre felé tolja el. Ebbe az átkromatizált szövetbe illeszkedik a koráldallam többnyire szintén elhangolt változata, amelyhez a zeneszerző Ady korárszövegeket megidéző versét társítja: a halálváró áriaszöveg és a hasonló témájú Ady-vers – akár két szólam – egymást kommentálja.

Centrális jelentőségre tesz szert ebben a tételben az ellenpont is: Jeney elemeire bontja a Bach-áriát, hogy végül saját törvényei szerint újra összerakja azt. Az ellenpont azonban mindvégig hű marad Bach szelleméhez. A kontrapunkt egyébként is központi szerepet tölt be az oratóriumban. Már a középkori kétszólamúságot idéző tételeket is a hang hang ellen szabályszerűségei határozzák meg (I. rész: *MISERERE MEI*; III. rész, antifonák: *DIRIGE DOMINE; CONVERTE DOMINE; NEQUANDO RAPIAT*; és ugyanitt: *DOMINE DEUS MEUS/7. ZSOLTÁR*), s ez a lírai tételekhez hasonló változatosságot teremt a mű folyamatában. Jeney ezekkel a mozgalmassabb tételekkel gyakran éppen azokat a mozdulatlan-monoton zenei tömböket helyezi szembe, amelyek a mű szertartásjellegét hivatottak megteremteni. A szertartáshangulatot azonban nemcsak az állandóan visszatérő recitálás hozza létre, hanem az ütőhangszerek gyakori használata is, ami – archaikus jellege folytán – eleve egy ősi pogány rituálé hangja-it eleveníti fel (az Amadinda Ütőegyüttes repertoárja és előadói hagyománya egyébként a Schola Hungaricáéhoz hasonló alapélményt kellett jelentsen Jeney számára).

Ugyanezt a hatást váltják ki az énekkar tömbszerű megszólalásai is. A kórus elsősorban a *VIGILIA*-ban tesz szert meghatározó szerepre, nemcsak a középkori kétszólamúságot idéző tételekben, hanem a többiben is. A *PATER NOSTER*-ben (No. 10) például homoritmikus

akkordikus recitálást hallunk férfikaron. Az *ABSOLVE DOMINÉ*-ban pedig (No. 17) a fűvös- és bőgőkíséretes, tizenhat szólamú kórus Ligeti György mikropolifóniájának Jeney-féle változatát állítja elélnk. A sűrű, ellenpontozó szövetben jellegzetes, mindvégig diatonikus barokk formulák csendülnek fel, csak éppen az egyes szólamok kánonszerűen, mindig más és más hangról indítják a motívumokat. Ily módon egyszerre tapasztaljuk az állandó mozgás és a mozdulatlanság érzetét. A tétel abban is Ligetit idézi meg, hogy *crescendo-decrescendo* formát ír le, vagyis kezdetben besűrűsödik, megnő, majd pedig elfogy, mint a hold.

Az archaizálást az expresszivitástól való tudatos távolságtartás is elősegíti. A vokális tételek kerülnek a közvetlen szövegkifejezést, így például a *MISERERE MEI* duettjének melizmái csak igen távolról idézik meg a siratás gesztusát, s ezt a visszafogottságot még fokozza is a zenekari kísérlet. Az elidegenítést itt a hangszeres akkordok látszólag véletlen egymásutánja hozza létre. A zenekarkezelés terén Jeney általában ugyanígy jár el: a hangszeres zenei cselekmény minimális, általában kevés elemből építkezik, ami szintén ősi rituálékat idéz. A kifejezés elutasítása figyelhető meg a *HALOTTI SZERTARTÁS*-t jelenleg záró, Laura Romani költeményére íródott *IL SILENZIO DEI MORTE*-ban is, ahol a szöveg szótagjaira bontva s ily módon érthetetlenül hangzik el. A szaggatottság és a hozzá társuló lassúság azonban így is jól érzékelteti: a halottak nem ismerik a mi időnk liktetését – mi pedig, talán éppen a minket gúzsba kötő idő miatt, nem érthetjük meg az ő szavaikat. Hasonló eljárásra figyelhetünk fel más vokális tételekben is, például az 5. szólam szintén szótagoló megzenésítésében (No. 7b). A szöveg közvetlen átélésétől azonban a kórus unisono betétei is eltávolítanak, elsősorban a gregorián dallamok előadásakor, mint például az *ABSOLUTIO INTROITUS*-ában. Akárcsak a középkori kétszólamúságot idéző ellenpontok, a hangszeres ricercarék és a lírai monódia, a gregorián recitálás kiemelkedik a zenei szövetből, és elősegíti a mű követhetőségét.

Jeney Zoltán *HALOTTI SZERTARTÁS*-a komoly követelményt állít az előadók elé, a legnagyobb kihívást azonban mégiscsak a zenekar számára jelenti, mivel rendkívüli koncentrációt igé-

nyel. Nemcsak azért, mert a teljes együttes ritkán szólal meg egyszerre, a zenészeknek azonban ennek ellenére mindvégig figyelniük kell, hanem azért is, mert előadásuknak tükröznie kell a mű árnyalt és gondosan kimért szerkezeti koncepcióját. Nem tudom, hogy a Rádiózenekarnak hány próba állt rendelkezésére a hangverseny előtt (gyanítom, hogy a HALOTTI SZERTARTÁS esetében bármennyi próba kevés lenne), mégis mindenképpen örülnünk kell, hogy még ha nagy erőfeszítések árán is, de egyáltalán hallhattuk ezt a kivételes jelentőségű kompozíciót. A teljesítmény egyenlensége ellenére is hálával tartozunk a mű karmesterének, Tihanyi Lászlónak heroikus és önfeláldozó munkájáért. Az egyenlenség a kórust is jellemezte: meglepő módon azonban a nehéz, ellenpontozó szakaszoknál meggyőzőbb produkciót nyújtott, mint az unisonó recitált gregorián dallamok megszólaltatásakor. Az Amadinda Űtöegyüttes – szokásához híven – most is bizonyította kivételes tudását. A szólisták közül Bubnó Tamás teljesítménye volt talán a leghalványabb, héber nyelvű zoltárrecitációjának hitelessége azonban figyelemre méltó. A mindig kitűnő Meláth Andrea és a pontos, elhithető erejű interpretációjával kiemelkedő Jónás Krisztina jelentősen hozzájárult a bemutató sikeréhez.

Dalos Anna

SZIMFÓNIA ÉS SZERENÁD

Bartók Béla: Zene hívos hangszerekre, ütőkre és cselesztára (Sz. 106) – Divertimento (Sz. 113) Európai Kamarazenekar, vezényel Nikolaus Harnoncourt RCA Red Seal – BMG Classics 82876 59326 2/1

A *Holmi* hasábjain az utóbbi években nemegyszer megfogalmaztam tapasztalataimat azokról a felvételekről, amelyekkel Nikolaus Harnoncourt kilépett az úgynevezett régi zene – a Monteverdi és Schütz, Bach és Händel, Haydn, Mozart és Beethoven korát képviselő művek – szorosan körülhatárolt előadópraxisából. A kilépés persze egyrészt nem tegnapi történt: Harnoncourt sok éve, módszeresen tágtítja muzsikusi horizontját, amelybe ma már

Johann Strauss vagy épp Franz Schmidt is belefér. Másrészt a kilépés soha nem volt kilépés az alapterület elhagyásának értelmében: nyilvánvaló, hogy az újabb és újabb meghódított repertoárszémek ellenére a nagyközöniség a karmestert mindenekelőtt a barokk és klasszikus szerzők egyik megkerülhetetlen tolmácsának tekinti. Emellett az is megfigyelhető, hogy az egymást követő impozáns tervek – Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner zenéjének újrafogalmazó érvényű megszólaltatásai – összefüggenek, hiszen a szóban forgó alkotók termése egyazon hagyomány kiterjesztéseként értékelhető.

Ezért is ért sokakat enyhe áramütésként – de mindenképpen a *pozitív* sok felvillanyozó élményeként – amikor 2000 és 2001 júniusában a historizmus egykori úttörője koncerten vezényelte és hanglezfelveleten is rögzítette Bartók két művét, a ZENE HÍVOS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CSELESTÁRA című kompozíciót (Sz. 106) és a DIVERTIMENTO-t (Sz. 113). Bartók ugyanis nem illeszthető a klasszikus-romantikus német hagyományt folytató kelet-európai szerzők sorába, ellenkezőleg: alkotói tevékenysége (akárcsak a Kodályé) nyomatékosan és deklaratívan a germán gyökerű gondolkodásmód elleni lázadásként bontakozott ki (le számítva természetesen a formálódás éveinek bárányhimlőszerű Richard Strauss-hatását). Ha Harnoncourt a közelmúltban elvezényelte volna Stravinsky TAVASZI ÁLDOZAT-át vagy OEDIPUS REX-ét, attól – tekintettel Stravinsky vállalt kozmopolitizmusára, mely zenéjén számtalan nyomot hagyott – egy orosznak még nem kellett volna úgy éreznie, hogy a karmester magával az orosz repertoárral vette fel a kapcsolatot. Bennünk azonban a két – mélyen a magyar népzenében gyökerező – Bartók-darab megszólaltatása joggal keltheti azt a jóleső érzést, hogy ezzel a kor egyik legnagyobb karmestere magát a magyar zenekultúrát szólította meg.

Még mielőtt a felvételekről esnék szó, eljátszhatunk – némiképp teoretikusan – a kérdéssel: ha már Bartók, miért éppen a ZENE és a DIVERTIMENTO? A válasz kétféle megközelítésből is logikusnak tetszik: egyrészt nyilvánvaló, hogy Harnoncourt (s ezt viszonylag nagy biztonsággal jósolhatjuk meg) eztán sem válik majd gyakorló Bartók-dirigenssé: repertoárján feltehetőleg továbbra sem foglalnak majd el nagy számban jelentős helyet Nagyszent-

miklós szülöttének alkotásai. Amit tehát a XX. század magyar mesteréről mond, olyan darabokon átszűrve kell mondania, amelyek az oeuvre legfontosabb részét képviselik. Ezért értelemszerűen nem a korai kompozíciók kínálkoztak számára alkalmas területként, s az is nyilvánvaló, hogy hasonló okból tartózkodott a kései évek amerikai termésétől. A ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CSELESZTÁRA 1936-os keletkezési évszámával, illetve a DIVERTIMENTO, amelyet Bartók viharfelhős történelmi ég alatt, alig néhány nappal a második világháború kezdete előtt a svájci Saanenben fejezett be, 1939. augusztus 17-én, még nem a kései, de minden tekintetben az érett Bartókot reprezentálja – ha úgy tetszik, a pálya csúcsára ért alkotót.

A kompozícióknak a zeneszerző tematikus katalógusában elfoglalt helye azonban csak a közelítés egyik lehetséges iránya. A másik kérdés Harnoncourt esetében nyilvánvalóan az: miképp viszonyulnak ezek a Bartók-darabok az *európai hagyományhoz*? Ilyen szempontból elmondható, hogy mindkettő a kontinens hangszeres zenei örökségének központi műfaji tradícióira felel: a ZENE a *szimfónia* tétel-típusait és tagolódását figyelembe véve fogalmazza meg mondandóját, a DIVERTIMENTO pedig egyszerre táplálkozik a barokk *concerto grosso* és a klasszikus *szerenád* tanulságaiból. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a programválasztásnak azt a lehetséges szempontját sem, amelyre a ZENE esetében mind a laikus, mind a szakember önkéntelenül és elkerülhetetlenül gondol: a nyitó *Andante tranquillo*, a XX. századi hangszeres muzsika legnagyobb szellemi apparátust mozgósító kontrapunktikus tétele bizonyára ellenállhatatlanul vonzó interpretációs kihívás kellett hogy legyen Harnoncourt, korunk meghatározó Bach-dirigense számára. (Finom keletkezéstörténeti kapocs a ZENE és a DIVERTIMENTO között, hogy mindkét alkotás a Bázei Kamarazenekar dirigense, Paul Sacher megrendelése nyomán született, hangzás szempontjából pedig a fúvósokat mellőző, alapvetően vonósokra építő instrumentárium avatja egységes élménnyé a közös lemezen történő megszólaltatást.)

A CD tartalmáról szólva észrevételeimet egy első hallásra meglepő kijelentéssel kell kezdenem: a ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CSELESZTÁRA Nikolaus Harnoncourt vezényletével,

az Európai Kamarazenekar tagjainak előadásában nem kelti olyan *nagy mű* benyomását, mint amilyenként az elmúlt fél évszázad interpretációk kánonja rögzítette hangzó emlékezetünkben. Ennek a hiánynak azonban – ha ugyan hiányról van szó – ezúttal örülni érdemes. A ZENE előadói hagyománya ugyanis (tegyük hozzá: elsősorban a jelentős *magyar* karmesterek tevékenysége következtében) szinte magától értődően épített be a hatásmechanizmusba egy olyan súlyt, pátoszt, monumentálisérzetet, amelynek fő funkciója nyilvánvalóan túllép a mű *megmutatásán*, s ennél többre: a mű *értékelésére*, presztízsének meghatározására törekszik. A ZENE előadásai általában könnyen megfejthető metakommunikatív gesztussal fordulnak a hallgatóhoz: jól figyelj, most megismertettek a XX. század legnagyobb, legizgalmasabb, legbonyolultabb zenekari opusával. Harnoncourt, a tiszta olvasat híve a jelek szerint nem abban hisz, hogy az előadásnak mindjárt zsűriznie (vagy pártfogolnia) is kellene a kompozíciót – a felvétel azt sugallja, szerinte elég, ha a darab megszólal. Némiképp tétován, inkább kérdeve, mint állítva írhatja le tehát a kritikus: ezek szerint a karmester az értelmezésnek egy *romantizáló* tartalmi rétegétől szabadítja meg a ZENE-t? Mert itt a jelek szerint valóban sem több, sem kevesebb nem történik: a mű áll előttünk, mint Harnoncourt-nál máskor is – plasztikusan, hitelesen és gazdagon.

Kristálytisztá, de humánummal átítatott ebben a koncepcióban a nyitó tétel megszólalásmódja – vagyis a karmester nemcsak a „felstilizálás” imént vázolt csapdáját kerüli el, de a merev, „mérnöki” attitűd veszélyét is. Harnoncourt vezénylese nem hidegen intellektuális, hanem rugalmasan pontos. A vonósszólások még a kontrapunktika sűrűjében is mindig énekelnek. És jólesik hallani, hogy jelen van itt a megformálásnak az a lélegző lágysága, amelyet e tételben oly nehéz elérni – éppen a szerkezet szigora miatt. A 2. tétel ezúttal könnyedebb, mint lenni szokott, kevesebb benne az élesség, kevesebb a kemény hangsúly – viszont több a játékoság és több a szellemesség. A „démoni” Bartók sztereotípiája helyett a 3. tétel, az *Adagio* hallgatásakor is újra és újra az egymásba áttűnő színekre, a hangzás gyönyörűségére figyelünk fel, a végén pedig Harnoncourt, úgy tetszik, pályatársainál merészebb határozottsággal adja át magát a

körtánc önfeledtségének és szilaj mozdulatainak (az ízes magyar rubatókat is élmény megfigyelni).

Mindez joggal összegezhető egy elfogódottságtól mentes, független felfedezőkedvű kottaolvasói szemlélet megnyilvánulásaként: olyan muzsikust hallgatunk, akinek számára nem jelent megfélemléskényszert a Bartók-művek interpretációs hagyománya. A dolgok a *DIVERTIMENTO* felvételén is a *ZENÉ*-ben tapasztalt szellemben folytatódnak: ha a nagy, szimfóniaszerű mű Harnoncourt keze alatt mintegy „rangrejtve” szólalt meg, a bartóki szerenádzene ezzel szemben fölértékelődik: a megszokottnál nagyobb formátumú kompozícióként áll előttünk. A tételek fokozott jelentőséggel hangzanak fel – de ez ne tévessze meg az olvasót: itt sem monumentalizálásról van szó, inkább a karakterek intenzívebb megéléséről. Minden gesztus hat és kommunikál, az előadás újra és újra felhívja a figyelmet a tételek eseménydús jellegére. Pompásan érvényesül a határozottan zenekarszerű tuttik és a váltaltan kamarazenei fogantatású szólók kontrasztja. A hangzás egyszer markáns-harapós, máskor azonban gyöngyházfényű, lágy és hajlékony dallamok foglalata. Megrázó, sötét és drámai a *Molto* adagio látomásokkal terhes norturnója, és sok bájjal, temperamentumos-felszabadult zenélőkedvvel örvendeztetí meg a hallgatót a művet záró *Allegro assai* (példaként talán elég a tétel végét közvetlenül megelőző pizzicatoszakasz csintalanul ingerkedő hangjára utalni).

Harnoncourt ezen a lemezen azt teszi, amit felvételeivel mindig is tett: a zenére összpont-

tosít, a darabok igazi arcát keresi és mutatja fel. Alapállása a kottahűség és a szerzői szándék tiszteletben tartása – de a két felvétel hallgatásakor annak sem kell csalódnia, aki a hagyományos értelemben vett karmesteri nagyság élményével óhajt szembesülni, hiszen a két mű olvasata (mint a fentiekben leírni próbáltam) nagyon is szuverén, bátran tér el az előadói konvenciótól, jellemző módon éppen azáltal, hogy a mű legsajátabb hajlamait részesíti előnyben az interpretációs beidegződések helyett. Harnoncourt-nak persze könnyű – mondhatja egy magyar karmester –, hiszen *neki* nincsenek Bartókkal kapcsolatos beidegződései! Ez a körülmény itt és most bizonyos értelemben talán valóban az interpretációs alaphelyzet kulcsa: páratlan tudás, meg nem alkuvó művészi tisztesség és persze Harnoncourt sokat emlegetett muzsikusi szuggesztivitása – az *érintetlenség* amaz édeni állapotával tetézve, amelybe a gyerekkoruk óta Bartókot reggeliző, ebédelő és vacsorázó magyar zenészek már aligha juthatnak vissza valaha is. Tegyük hozzá: a felvétel értékének másik fontos összetevője, hogy a fiatalokból álló Európai Kamarazenekar esetében a karmesternek nem egy nagy múltú zenekar *meglévő* (tehát nemcsak kidolgozott, de meg is csontosodott) Bartók-tradíciójával kellett megküzdenie, hanem – mint nemzetközi összetételű, ifjúsági együttesek esetében mindig – tiszta lapra írhatott. Ez is hallatszik a lemezen: nemcsak a két előadás, de általuk a két mű is az első rápillantás éles-ségét, a ma született zenék erejét sugározza.

Csengery Kristóf